

Cahiers  
d'ethnomusicologie

## Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

9 | 1996

Nouveaux enjeux

---

*Enregistrements et livrets d'accompagnement sous la direction de  
Mao Ji-zeng, 6 CD, Wind Records TCD 1601 à 1606*

## Une anthologie de musique tibétaine publiée à Taiwan

Mireille Helffer

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1315>

ISSN : 2235-7688

### Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 1996

Pagination : 358-364

ISBN : 978-2-8257-0559-9

ISSN : 1662-372X

### Référence électronique

Mireille Helffer, « Une anthologie de musique tibétaine publiée à Taiwan », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 9 | 1996, mis en ligne le 05 janvier 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1315>

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

---

*Enregistrements et livrets d'accompagnement sous la direction de  
Mao Ji-zeng, 6 CD, Wind Records TCD 1601 à 1606*

# Une anthologie de musique tibétaine publiée à Taiwan

Mireille Helffer

---

## RÉFÉRENCE

Vol. 1.: The Opera Music of Tibet

Vol. 2.: The Religious Music of Tibet

Vol. 3.: Tibetan Song-and Dance Music

Vol. 4.: *Tibetan Folk Songs*

Vol. 5.: *Tibetan Court Music and Instrumental Music*

Vol. 6.: *Tibetan Ballad Singing and Minorities' Music in Tibet*

Enregistrements et livrets d'accompagnement sous la direction de Mao Ji-zeng, 6 CD,  
Wind Records TCD 1601 à 1606.

- 1 C'est assurément la première fois qu'il nous est donné d'avoir accès à des documents relatifs à la musique tibétaine telle qu'elle est pratiquée en Région Autonome du Tibet (Xizang Autonomous Region), sous contrôle chinois à la suite des événements que l'on sait, et l'on ne peut que se féliciter de disposer désormais d'une telle somme d'informations.
- 2 De façon significative, une telle réalisation n'a été possible que grâce à la collaboration de chercheurs taiwanais – qui ont fourni le matériel technique et assuré le financement de l'entreprise – et d'experts chinois et tibétains reconnus qui ont effectué le travail de terrain (durant plus de sept mois en 1993-1994, sur une trentaine de sites), le choix des documents à publier et la rédaction des livrets d'accompagnement. C'est dire que l'ensemble de la publication se situe dans une optique résolument chinoise, les chercheurs taiwanais n'ayant à l'époque que fort peu de connaissances relatives à la musique tibétaine.

- 3 Précisons tout de suite que, si la qualité technique des enregistrements paraît satisfaisante, la composition des notices qui les accompagnent peut surprendre le chercheur ou l'amateur occidental, peu préparé à écouter les slogans officiels de la propagande chinoise selon lesquels le peuple tibétain a été « peacefully liberated in may 1951 » (*sic*). Chaque disque est en effet accompagné d'un livret bilingue (chinois-anglais) de 36 pages, fort bien présenté, qui contient d'une part un texte commun à tous les disques comportant une introduction par le Pr. Hsu Tsang Houei (Taiwan), une préface expliquant les conditions de l'enquête par le Pr. Mao Ji-zeng (Pékin), des généralités relatives au Tibet (géographie, vie économique, population, histoire, religion, musique) et les notices biographiques du Pr. Mao Ji-zeng et du Pr. Hsu Tsang Houei ; d'autre part une courte présentation propre au contenu de chacun des disques<sup>1</sup>.
- 4 Venons en maintenant à la musique qui nous est présentée et qui est majoritairement vocale. Les chercheurs chinois la classent habituellement selon trois grandes rubriques :
- I. Musique populaire comprenant : A. la musique dite d'opéra = vol. 1 ; B. la musique instrumentale ou vocale accompagnant les danses = vol. 3 ; C. les chants populaires = vol. 4 et vol. 6 pages 3 à 23) ; D. la musique instrumentale = vol. 5 : pl.5 à 17 ; E. chant épique et assimilé = vol. 6 : pl.1 et 2.
  - II. Musique religieuse : vol. 2.
  - III. Musique de cour = vol. 5 : pl.1 à 4.
- 5 Le rapprochement effectué avec le contenu des six CD montre bien que, à la différence des publications occidentales qui ont privilégié les musiques rituelles du bouddhisme tibétain, la plus grande place a été réservée ici, et l'on ne saurait s'en étonner, à la production musicale du peuple tibétain et de quelques minorités vivant au sud de la Région Autonome du Tibet.
- 6 Etant donné que, d'une part, les conditions d'enregistrement n'ont pas été précisées – on peut penser qu'elles ont été assez « officielles » (les responsables des différents échelons régionaux et locaux ayant eux-mêmes procédé au choix des exécutants et à la convocation des dits exécutants dans des lieux appropriés tels qu'écoles etc.) – et que, d'autre part, la terminologie tibétaine a rarement été consignée, m'appuyant sur les connaissances acquises au cours des trente dernières années auprès des tibétains de l'exil, je distinguerai dans le compte-rendu qui va suivre :
1. Les chants populaires liés à la vie quotidienne
  2. Le répertoire urbain qui s'est développé au Tibet central
  3. L'épopée et le théâtre
  4. Le domaine de la musique religieuse

## Les chants liés à la vie quotidienne.

- 7 Le volume 4 (durée 57'31"), tout entier consacré aux chants populaires, constitue un véritable pot-pourri de chants généralement exécutés en soliste et enregistrés dans une dizaine de sites différents, d'ouest en est. Il comporte 31 pièces fort courtes, dont la forme strophique est une caractéristique constante, depuis les chants pour sauter à la corde, jusqu'aux chants de divertissement, en passant par les chants accompagnant la vie pastorale ou le travail des champs, la construction des maisons, des chants à boire (*chang-gzhas*), et l'étonnant chant de plainte *jo-lu* (*sic* pour *tib. skyo-glu*) etc. Comme on pouvait s'y attendre dans le domaine culturel tibétain, le langage musical est majoritairement

pentatonique anhémitonique, et la richesse mélismatique de plusieurs de ces chants mérite d'être soulignée. Malheureusement, la partie anglaise du livret se limite à la traduction des titres et seule la partie chinoise fournit des indications relatives aux textes chantés (parfois transcrits en pinyin) et elle n'est même pas complète, puisque les références aux chants 6 à 8 et 16 à 19 manquent.

- 8 Dans le volume 6, ont été regroupés une vingtaine de chants enregistrés auprès de plusieurs minorités ethniques établies le long de la frontière sud de la Région Autonome du Tibet, à savoir les Mon-pa (pl. 3 à 8), les Lho-pa (pl. 9 à 17), les Sherpa (pl. 18 à 22), les Deng (pl. 23). C'est là la partie la plus originale de l'anthologie et l'on aurait aimé en savoir davantage sur les chants merveilleusement ornés des Mon-pa et des Lho-pa (mais les indications correspondant aux pl. 13 à 16 manquent dans la notice)<sup>2</sup> et surtout sur le chant d'amour alterné exécuté par deux solistes Deng. Pas de surprise en revanche avec les chants des Sherpas, exécutés en chœur et accompagnés à l'harmonica, car ils sont semblables à ceux exécutés par leurs frères népalais bien connus des alpinistes du monde entier.

## Le répertoire urbain

- 9 La sélection proposée par Wind Records est dans ce domaine particulièrement riche. Sous le titre *Tibetan Song and Dance Music*, le volume 3 regroupe 17 pièces appartenant pour la plupart au répertoire urbain de chants ayant en commun leur fonction qui est d'accompagner les danses ; sont illustrés les différents genres que les Tibétains désignent par les termes de *nang-ma*, *stod-gzhas*, *Bod-gzhas* (= chants tibétains), *gzhas-chen* (= grands chants), *sgor-gzhas* (= chants pour les rondes) auxquels s'ajoutent deux genres dont je n'ai pu reconstituer les noms d'après la transcription pinyin, à savoir pl. 14 un chant de type *xian-zi* et pl. 17 un chant de type *guo-zhang*.
- 10 Les chants *nang-ma* (étymologie discutée) et *stod-gzhas* (littéralement chants de l'ouest) qui occupent les pl. 1 à 9 constituent pour les Tibétains qu'ils vivent en exil, en Région Autonome du Tibet ou en Chine une sorte de référence musicale commune<sup>3</sup>. On leur attribue généralement une origine ladakhie et ils ont souvent été transmis par des musiciens musulmans cachemiriens. Sous leur forme la plus développée, ils comportent un enchaînement de mouvement lent (*dal-gzhas*), suivi d'un mouvement rapide (*mgyogs-gzhas* aussi appelé *zhabs-bro*) et requièrent un accompagnement instrumental assuré par l'un ou l'autre des instruments suivants : luth (*sgra-snyan*), vièle (*pi-wang*), flûte (*gling-bu*), cithare sur caisse (*rgyud-mang* ou *yang-lcin*).
- 11 Notons que la partie chinoise du livret fournit le texte chinois et la transcription en pinyin ; mais la reconstitution du texte tibétain proprement dit aurait nécessité un long travail que je laisse à d'autres ! Notons aussi que, pour une oreille occidentale, ce répertoire fait inévitablement penser à la musique qu'on entend dans les restaurants chinois.
- 12 C'est également aux genres *nang-ma* et *stod-gzhas* que ressortissent la plupart des plages du vol. 5 (pl. 5 à 17) intitulé *Tibetan Court Music and Instrumental Music*. Parmi celles-ci figurent trois solos de luth *sgra-snyan*, deux solos de vièle à deux cordes *pi-wang*, deux pièces exécutées à la vièle et au luth, un solo de vièle à pique *gengka* (*sic*), et plusieurs pièces jouées par un ensemble instrumental. Curieusement la flûte demeure absente de la

sélection opérée pour représenter la musique instrumentale qui se limite, semble-t-il, aux versions instrumentales de pièces chantées.

- 13 Sous le terme de *Tibetan Court Music* les producteurs entendent ici le répertoire des musiciens *gar-pa*, jadis confié à de jeunes enfants qui se produisaient devant le Dalaï Lama lors des fêtes (cf. illustration du livret du vol. 5). Il se compose de chants et de danses spécifiques, dont l'origine ladakhie est reconnue, et requiert l'accompagnement de hautbois et timbales comme en témoignent les pages 1 à 4. A Lhassa, comme à Dharamsala, il est aujourd'hui considéré comme une part importante du patrimoine musical tibétain et il a été fait appel aux anciens *gar-pa* encore vivants pour en perpétuer la tradition auprès des jeunes générations.

## Le théâtre et l'épopée

- 14 Le premier volume de l'anthologie est consacré à la forme de théâtre chanté et dansé que chercheurs et musiciens occidentaux se plaisent à désigner par le vocable « opéra tibétain », sans doute par analogie avec un genre qui en semble assez proche, celui de l'opéra chinois. Pour les Tibétains, il s'agit du *Lha-mo*, qui signifie « la déesse », ou plus précisément de l'*A-lce lha-mo*, qui signifie « la sœur-déesse », du nom de personnages féminins qui interviennent au début du spectacle<sup>4</sup>.
- 15 La brève note que fournit le livret semble empruntée presque textuellement à la communication faite par le chercheur chinois Wang Yao, lors d'un congrès aux Etats-Unis en 1982<sup>5</sup>. Elle rappelle les conditions dans lesquelles s'est développé ce genre, les différents caractères des huit pièces du répertoire, l'organisation des spectacles, les conventions qui en régissent la production (costumes, masques, danses, types de chants), l'accompagnement instrumental fourni par le grand tambour et les cymbales.
- 16 La page 1, la plus longue puisqu'elle dure 46'12" est sans conteste la plus intéressante ; elle a été enregistrée auprès de la troupe du *Zhol-pa* à Lhassa et regroupe les « biographies » (*rnam-thar*) des principaux personnages de *Gzugs kyi nyi-ma*, une des pièces les plus connues du répertoire ; elle fournit un échantillon représentatif de l'emploi de la voix chantée dans le rôle de « chasseur » (*rngon-po*), celui qui porte un masque bleu.
- 17 La page 2, enregistrée au village de Bing-dui, dans la région de 'Phyong-rgyas, dure 12'20" et concerne la pièce de *Nor-bzang*, tandis que la page 3, enregistrée à Chamdo, dans l'est du pays, se limite à un très court extrait (1'32") de « La princesse Wengcheng » (autrement dit de la pièce connue sous le nom de *Rgya-bza' Bal-bza'*) avec un solo de voix de femme.
- 18 Quant à l'épopée-fleuve que les Tibétains ont consacré au roi Ge-sar, on s'étonne de voir qu'elle ne bénéficie que d'une seule page (9'22"), placée au début du vol. 6. L'extrait retenu, exécuté par une soliste femme, ce qui est assez inhabituel, appartient au chapitre de la guerre entre les Hor et le pays de Gling, patrie du roi Ge-sar ; il comporte l'habituelle alternance entre récit en prose et chants vocalisés, mais, étant donné la technique vocale adoptée, je ne serais pas étonnée que, comme c'est souvent le cas aujourd'hui en Région Autonome du Tibet, la chanteuse soit une musicienne professionnelle, plus familière du répertoire de théâtre que du répertoire épique, et non un(e) de ces bardes itinérant(e)s (*sgrung-mkhan*) qui étaient capables de raconter pendant des heures et des jours les prouesses du héros national. Enfin la page 2 du vol. 6, celle qui fait suite au chant épique, illustre – pour mémoire semble-t-il puisqu'elle dure seulement 1'25" – la forme de

récitation de vœux de bon augure que prononçaient des mendiants appelés *'dre-dkar* en passant de maison en maison au matin du Nouvel An tibétain ; elle apparaît très proche, avec son débit rapide et saccadé des formes de récitation utilisées dans le théâtre et l'épopée, mais est aujourd'hui en voie de complète disparition.

## Le domaine de la musique religieuse

- 19 Les sept plages du vol. 2, *The religious music of Tibet*, sont toutes consacrées à des musiques enregistrées dans des monastères (dont les noms ne sont pas précisés) relevant de trois des écoles du bouddhisme tibétain. C'est l'école *dge-lugs-pa* – celle à laquelle appartiennent les deux plus grandes autorités religieuses du Tibet : le Dalaï lama et le Panchen lama – qui a été privilégiée avec quatre plages (pl. 1 à 4) illustrant différents modes de récitation privée ou publique, accompagnée ou non, et une séquence instrumentale (hautbois, trompes longues et courtes, tambours et cymbales) jouée pendant un ballet rituel (et non une « danse démoniaque » comme le précise le livret, suivant en cela la terminologie employée par les missionnaires occidentaux du début du siècle !) de type *'cham*. Vient ensuite (pl. 5 : 8'49) un passage de rituel enregistré par deux moines de l'école *sa-skya-pa* et qui enchaine un type de récitation accompagné par la sonnerie d'une conque, un passage instrumental associant tambours, cymbales, hautbois et longues trompes, et enfin un chant vocalisé de type *dbyangs*, accompagné au tambour.
- 20 Les deux dernières plages, quant à elles (pl. 6 : 5'56" et pl.7 : 4'12"), proviennent d'un monastère *rnying-ma-pa* et illustrent bien le côté brillant de la musique instrumentale pratiquée dans les monastères de cette obédience.
- 21 Mais l'aperçu de la musique religieuse qu'offre ce volume est loin de rendre justice à la richesse et à la variété des musiques du bouddhisme tibétain, telles qu'elles ont été révélées au cours des dernières décennies, aussi bien dans les monastères reconstitués en exil que par de nombreux disques, et même grâce aux tournées effectuées en Occident par des moines appartenant à l'une ou l'autre des écoles considérées.
- 22 En résumé, je dirais que, avec ces 6 CD, on dispose désormais d'un panorama quasi exhaustif des différents genres musicaux pratiqués par les Tibétains en Région Autonome du Tibet à la fin du xx<sup>e</sup> siècle, ce qui constitue un apport significatif dans nos connaissances relatives à la musique tibétaine. Nous pouvons désormais apprécier de quelle façon des genres musicaux connus par l'interprétation qu'en donnent les exilés tibétains, se sont maintenus ou ont évolué de part et d'autre de la frontière chinoise. Néanmoins, cette importante publication, qui constitue certes une première pour le public chinois ou taiwanais intéressé, ne présente pas un intérêt aussi grand pour l'auditeur occidental en raison des limites de l'information, des inexactitudes et même des erreurs contenues dans les livrets. En outre, il est permis de regretter qu'aient été laissées de côté les productions musicales de régions à forte population tibétaine, telles que l'Amdo et le Kham, englobés aujourd'hui dans diverses provinces chinoises ; les rares exemples recueillis auprès de réfugiés tibétains venant de ces régions manifestent en effet une richesse d'invention mélodique sans égale par rapport à tous les répertoires qui ont été brièvement examinés ci-dessus.
- 23 Quoiqu'il en soit, et en dépit des réserves qui ont été formulées, c'est avec impatience qu'on attendra les autres productions de Wind Records concernant les minorités de

Chine, en espérant qu'un contrôle scientifique plus rigoureux puisse être exercé sur le contenu des livrets d'accompagnement.

---

## NOTES

1. Etant donné que je ne connais pas le chinois, je n'ai eu accès qu'à la partie anglaise du livret, dans laquelle les termes tibétains - noms de lieux, noms des instruments et des genres musicaux, titres des pièces enregistrées - sont transcrits en pinyin, ce qui donne des transcriptions qui n'ont absolument rien à voir avec la translittération effectuée à partir du tibétain. Il m'a donc fallu effectuer un important travail pour rétablir la terminologie tibétaine à partir du pinyin et permettre à un public occidental de s'orienter dans la documentation fournie. Dans ce compte-rendu, je me suis efforcée de rétablir, chaque fois que cela a été possible, les termes tibétains selon la translittération couramment admise.
2. Le style de ces chants fait incontestablement penser au répertoire bhoutanais tel que l'a fait connaître la série publiée jadis par Tangent Records, d'après des enregistrements de John Levy.
3. Pour une étude de ce répertoire, on se reportera à l'enquête menée par Geoffrey Samuel auprès des musiciens du Tibetan Institute of Performing Arts, à Dharamsala, et publiée in *Ethnomusicology* XX/3, 1976: 407-449 sous le titre «Songs of Lhasa». De nombreux enregistrements de *nang-ma* et *stod-gzhas* figurent dans la production en cassettes disponible en Région Autonome du Tibet et en Occident et rappelons qu'un CD leur a été consacré par la compagnie Dewatshang (cf. compte-rendu que j'ai consacré à la production de Dewatshang in *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 5: 307-309).
4. Rappelons ici que le *Lha-mo* n'est pas inconnu en Occident puisque nombre de livrets en ont été traduits en français, en anglais ou en allemand, que plusieurs enregistrements en ont été publiés en France, notamment *Ache Lhamo, Théâtre Musical Tibétain: Prince Norsang*, enreg. R. Canzio, disque Espérance ESP 8433 et *Musiques et théâtre populaires tibétains*, enreg. G. Luneau, OCORA/OCR 62, et que la troupe tibétaine de Dharamsala a effectué une tournée en Europe en 1986.
5. Communication publiée ultérieurement in *Soundings in Tibetan Civilization, Proceedings of the 1982 Seminar of the International Association for Tibetan Studies held at Columbia University*, B.N. Aziz and M. Kapstein eds, Manohar (India), 1985: 86-96, sous le titre «Tibetan Operatic Themes».