

PHAM PHUONG HOA

ÉTUDE DES RAPPORTS ENTRE LES MUSIQUES TRADITIONNELLES
VIETNAMIENNES
ET LES TECHNIQUES DE COMPOSITION OCCIDENTALES
DANS LES OEUVRES DE DÂM LINH

Mémoire
présenté
à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention
du grade de Maître en musique (M. Mus.)

FACULTÉ DE MUSIQUE
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

Août 1998



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-33737-5



Dâm Linh (né en 1932)
Photographie: Trần Qui Bao

Résumé

Dàm Linh est considéré comme un des compositeurs de musique instrumentale les plus représentatifs au Viêt-nam présentement. Dans ses oeuvres, on trouve fréquemment un rapprochement entre les techniques de composition occidentales et les caractéristiques de la musique traditionnelle vietnamienne. En analysant trois oeuvres très importantes tirées des deux périodes principales de composition de Dàm Linh, la Rapsodie *Bai ca chim ung* pour violon et orchestre (1970), l'Ensemble *Thang long* pour violon et orchestre (1995) et la Suite de tuông *Trân Hung Dao* pour ensemble d'instruments traditionnels vietnamiens (1996), l'auteur démontre clairement l'existence et la nature de ces rapports.

Remerciements

Mes sincères remerciements à M. Paul Cadrin pour avoir bien voulu diriger ce mémoire. Ses conseils, ses corrections, sa disponibilité et son intérêt pour cette étude ont été fortement appréciés.

Je voudrais également remercier mon mari pour avoir préparé des documents concernant le mémoire au Viêt-nam; M. Dàm Linh pour avoir fourni ses partitions et ses informations; tous mes parents et amis qui ont offert leur support et leurs encouragements durant les travaux ayant mené à ce mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
REMERCIEMENTS	iii
TABLE DES MATIÈRES	iv
LISTE DES TABLEAUX	vi
LISTE DES ABRÉVIATIONS	vii
LISTE DES EXEMPLES MUSICAUX	viii
INTRODUCTION	1
1. BUT DE L'ÉTUDE	2
2. MÉTHODOLOGIE	3
CHAPITRE I: LA MUSIQUE VIETNAMIENNE	4
1. TRAITS PRINCIPAUX DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE VIETNAMIENNE	4
2. CARACTÉRISTIQUES DE LA MUSIQUE TRADITIONNELLE VIETNAMIENNE	6
2.1. <i>Caractéristiques de la musique du peuple majoritaire Kinh</i>	6
2.2. <i>Quelques caractéristiques de la musique de certaines ethnies minoritaires</i>	14
CHAPITRE II: VIE ET OEUVRE DE DÂM LINH	16
CHAPITRE III: ÉLÉMENTS DU LANGAGE MUSICAL DE DÂM LINH	21
1. FORME	21
2. GAMMES	22
3. INTERVALLES REPRÉSENTATIFS	24
4. LANGAGE HARMONIQUE	27
5. INSTRUMENTATION	28
6. ORCHESTRATION	28
7. INFLUENCES	30
8. CONCLUSION	33
CHAPITRE IV: ANALYSES	34
1. RAPSODIE BÀI CA CHIM UNG (VERSION POUR PIANO ET VIOLON, 1970)	34
2. ENSEMBLE THANG LONG POUR VIOLON ET ORCHESTRE (OCTOBRE 1994)	57
3. SUITE DE TUÔNG TRẦN HÙNG ĐẠO POUR ENSEMBLE D'INSTRUMENTS TRADITIONNELS VIETNAMIENS (1996)	74
CONCLUSION	89
BIBLIOGRAPHIE	92
A. MONOGRAPHIES	92

B. MANUSCRITS DE DÂM LINH.....	96
C. AUTRES OEUVRÉS DE DÂM LINH	97
D. MANUSCRITS DE NGUYÊN TRONG BANG ET NGUYÊN THI NHUNG.....	99
E. ENREGISTREMENTS	100
APPENDICE	102

LISTE DES TABLEAUX

TABLEAU 1 : STRUCTURE FORMELLE DE <i>BÀI CA CHIM UNG</i>	34
TABLEAU 2: SCHEMA TONAL DE LA PREMIERE SECTION (MES. 15-48).....	43
TABLEAU 3: PLAN TONAL DE LA TROISIEME PARTIE (MES. 71-111).....	51
TABLEAU 4: PLAN TONAL DE LA QUATRIEME PARTIE	53
TABLEAU 5: SUCCESSION D'INTENSITES DU NUMERO 1	59
TABLEAU 6: COMPARAISON DE L'INSTRUMENTATION ENTRE L'ORCHESTRE DE LA SUITE DE TUONG <i>TRẦN HƯNG ĐẠO</i> ET L'ORCHESTRE DE TUONG TRADITIONNEL	75
TABLEAU 7: NOMS DES INSTRUMENTS PARTICIPANT À CHAQUE NUMERO	76
TABLEAU 8: SUPERPOSITION DE GAMMES EN MOUVEMENTS MÉLODIQUES	78

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Abréviations de la bibliographie

JSC = Journal du sport et de la culture

M = Magazine de la culture et des arts

RA = Revue de recherche des arts

RM = Revue de musique

Abréviations de la liste des exemples musicaux pour le chapitre IV

De 4.1 à 4.13: Rapsodie *Bài ca chim ung*

De 4.14 à 4.24: Ensemble pour violon et orchestre *Thang long*

De 4.25 à 4.34: Suite du tuông *Trần Hưng Đạo*

LISTE DES EXEMPLES MUSICAUX

1.1	Échelles de la musique vietnamienne	7
1.2	Trông luu không du Chèo	9
1.3 a	<i>Hồ gia vôi</i> (chanson folklorique de Liên khu V)	10
1.3 b	Deux gammes pentatoniques de l'exemple 1.3 a	11
1.4	<i>Mua quạt</i> (chanson folklorique de Nghệ-Tĩnh)	12
1.5	<i>Muốn cho cung o mot nhà</i> (chanson folklorique de Bac-ninh)	13
1.6	Groupes des sons des <i>công</i>	15
3.1	Suite symphonique <i>Diên biên</i> , mes. 5-9, gamme pentatonique pure apparaissant dans les deux voix du chœur	22
3.2	Ballade symphonique <i>Dôi cân vè bát diêt</i> , partie du violon I, mes.110-122, note de passage appartenant à la gamme occidentale	23
3.3	Ensemble <i>Thang long</i> , n° 9, mes.1 et 2	23
3.4	Sonate en <i>Sol</i> mineur pour violon et piano, thème principal du premier mouvement, mes.10, rôle de la quarte	24
3.5	Ballade symphonique <i>Sài gòn thành phố Hồ Chi Minh</i> , mes. 1, superposition de secondes et de quartes	26
3.6	Ballade symphonique <i>Sài gòn thành phố Hồ Chi Minh</i> , mes. 160-165, modulations par accords communs	27
3.7	Suite du Tuồng <i>Trần Hưng Đạo</i> , n° 2, mes. 15-19	29
3.8	Comparaison du motif dans <i>La Mer</i> de Debussy avec la Suite symphonique <i>Vo chông A phu</i> de Dâm Linh	31
4.1	Mes.1-7, fonctions harmoniques selon différentes conceptions	36
4.2	Mes. 8-10 et 14, deuxième méthode de modulation	39
4.3	Mes. 17-23, musique folklorique imaginaire du Tây-nguyên (mélodie du violon)	40
4.4	Mes. 17 et 18, opposition des deux langages musicaux	41

4.5	Mes. 49-56, utilisation des gammes dans l'évolution mélodique du violon	45
4.6	Mes.49, deux structures harmoniques	47
4.7	Mes. 49, 53, 61, 65 et 69, cinq groupes rythmiques	48
4.8	Mes. 71-75 et mes. 76-78, folklore imaginaire du Tây-nguyên	49
4.9	Mes.100-101	50
4.10	Mes. 117 et 118, motif mélodique du piano	51
4.11	Mes. 116, 124 et 125, trois accords	52
4.12	Mes. 147-148, superposition des gammes	54
4.13	Mes. 155, structure d'accord	55
4.14a	Série de douze sons	57
4.14b	N° 1, deux sections <i>b</i> et <i>c</i> , symétrie d'intervalles	58
4.15	N° 4, mes. 1-2, quarte au sein de la structure d'arpège de la gamme mineure	61
4.16	N° 7, mes. 4-6, forme symétrique des intervalles en valeur absolue	61
4.17	N° 8, mes. 1-2, utilisation simultanée des deux modes	62
4.18	N° 13, mes.1-7, symétrie d'intervalles dans la mélodie du violon	64
4.19	N° 16, mes. 11-14, symétrie d'intervalles avec une permutation	65
4.20	N° 15, mes. 3-5, modulation par une succession de mouvements linéaires	66
4.21	N° 18, mes.1-2 et 4, alternance des deux langages musicaux	68
4.22	N° 21, fragments de la série alternant avec la série complète	70
4.23	N° 19, mes.5, simplification harmonique	71
4.24	N° 21, mes. 18-23, simplification harmonique	72
4.25	N° 1, introduction, harmonie verticale	77
4.26	N° 2, mes. 1-7, fonction harmonique dans la superposition des gammes en mouvements mélodiques	79
4.27	N° 2, codetta, accord et superposition d'intervalles	80
4.28	N° 3, mes.3-6, écriture hétérophonique	81

4.29	N° 6, mes. 6-7, motif mélodique et sa permutation à la mesure 1 du numéro 8	82
4.30	N° 8, mes. 17-27, mélodie solo du <i>Báu</i>	83
4.31	N° 7, mes. 1, motif mélodique et n° 9, mes. 4-5 et 7-8, sa variation	84
4.32	N° 10, introduction, partie du <i>Báu</i> et des <i>Nhi</i>	84
4.33	N° 10, mes.17-19	85
4.34	N° 11, mes.1-4 et mes.12	86, 87

Introduction

Jusqu'au XIX^e siècle, la musique vietnamienne est marquée par le développement des genres de la musique traditionnelle. Ce n'est qu'à la fin du XIX^e siècle et au XX^e siècle, sous l'influence de la politique, que les Vietnamiens connaissent la musique occidentale. L'enseignement de cette musique au Viêt-nam se développe vraiment à partir des années 50 de notre siècle. À cette époque, plusieurs compositeurs vietnamiens utilisent les techniques de composition occidentales pour écrire des oeuvres destinées aux instruments occidentaux. Mais, dans la recherche d'un langage musical propre, les compositeurs vietnamiens mettent l'accent de plus en plus sur l'exploitation de la musique traditionnelle. La concordance entre les éléments de la musique traditionnelle et les techniques de composition occidentales a produit un style de composition propre à plusieurs compositeurs vietnamiens contemporains.

Dam Linh (né en 1932) est un des compositeurs représentatifs de la musique instrumentale contemporaine du Viêt-nam. À ce jour, Dàm Linh a composé 23 oeuvres de musique de film, 46 oeuvres de musique de scène, 15 oeuvres de musique de ballet, 15 oeuvres de musique de chambre et symphonique. Certaines de ses oeuvres ont remporté des prix nationaux. Elles ont été présentées en Russie, en Bulgarie, en Allemagne et en République Tchèque.

1. But de l'étude

Comme on l'a vu précédemment, plusieurs compositeurs vietnamiens cherchent à développer une concordance entre les techniques occidentales et les caractéristiques de la musique traditionnelle. Notre étude vise à démontrer l'existence de ces rapports dans les oeuvres du compositeur Dàm Linh. Plus spécifiquement, le but de notre recherche sera de décrire les particularités des rapports entre les musiques traditionnelles vietnamiennes et les techniques de composition occidentales (comme l'harmonie ou la forme), en se basant sur trois oeuvres représentatives de Dàm Linh, écrites au cours de deux périodes différentes de composition (des années 1970 et 1990). Notre mémoire visera à évaluer l'apport de chacune de ces deux influences au sein de chaque oeuvre. Le mémoire comparera les oeuvres de Dàm Linh avec celles de deux compositeurs vietnamiens de sa génération, soit Nguyễn Trong Bang¹ et Nguyễn Thị Nhung².

¹ Nguyễn Trong Bang (né en 1931) a obtenu un doctorat en composition au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou. Il a composé une ouverture pour orchestre symphonique, une danse pour violoncelle et piano, une poème symphonique *Ngươi về đem tôi niếm vui* et plusieurs oeuvres destinées à la musique de scène.

² Nguyễn Thị Nhung (né en 1936) est la seule femme compositrice vietnamienne. Elle a obtenu un doctorat en musicologie au Conservatoire de Sofia en Bulgarie. Elle a composé une symphonie, plusieurs sonates pour piano, un trio pour violon, piano et basson, deux oeuvres pour violon et piano. Elle a publié plusieurs ouvrages et articles au sujet de la musique traditionnelle du Kinh. Sa symphonie a été utilisée dans le programme de formation au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou.

2. Méthodologie

Avant d'entreprendre l'analyse de ces rapports, nous présenterons quelques traits principaux de l'histoire de la musique vietnamienne et certaines caractéristiques de la musique traditionnelle, en nous basant sur quelques articles et ouvrages du musicologue Tran Van Khê. Dans cette partie, nous consulterons également des documents de recherche récents de certains musicologues vietnamiens très connus.

Deux chapitres traiteront de la vie, de l'oeuvre et des langages musicaux de Dàm Linh en se basant sur son curriculum vitae, sur certains articles des journaux vietnamiens, sur ses partitions, sur les enregistrements disponibles³ et sur notre entrevue avec Dàm Linh réalisée à Hà-nôi. Cette partie sera suivie de l'examen des rapports entre les techniques de composition occidentales et la musique traditionnelle dans trois oeuvres (la Rapsodie *Bai ca chim ung* pour violon et piano, l'Ensemble *Thang long* pour violon et orchestre et la Suite de tuông *Tran Hung dao* pour ensemble d'instruments traditionnels vietnamiens). Dans cette partie, nous utiliserons une méthode analytique occidentale (forme, harmonie, texture, orchestration, mélodie et rythme), en portant attention aux caractéristiques de la musique traditionnelle vietnamienne. Nous donnerons également des exemples musicaux tirés des trois oeuvres pour montrer ces rapports. Nous comparerons ces partitions avec les enregistrements de cassettes pour prouver nos conclusions sur ces rapports. Dans la partie portant sur l'analyse, nous évaluerons ces rapports dans chaque oeuvre. Nous observerons les oeuvres et leur écriture en relation avec les principes de composition de certains compositeurs européens, soit Stravinsky, Debussy et Khatchaturian⁴.

³ Certaines partitions et enregistrements de Dàm Linh sont disparus durant la guerre des années 1960-1970.

⁴ Dans ce mémoire, tous les exemples musicaux seront réalisés à l'aide du logiciel «Encore.30» car toutes les partitions de Dàm Linh n'existent que sous forme manuscrite.

Chapitre I: La musique vietnamienne

1. Traits principaux de l'histoire de la musique vietnamienne

L'histoire de la musique vietnamienne peut se diviser en quatre périodes depuis la fondation de la première dynastie vietnamienne, celle des Dinh (986-980)⁵, jusqu'à nos jours. La première période (X^e -XIV^e siècles) voit l'influence conjuguée de l'Inde et de la Chine. La deuxième période (XV^e -XVIII^e siècles) montre la prédominance des éléments chinois. La troisième période (du début du XIX^e siècle jusqu'à la veille de la Deuxième Guerre mondiale) est l'affirmation de la personnalité, de l'originalité de la musique vietnamienne et le début de l'influence de la musique occidentale. La quatrième période (depuis 1945 jusqu'à nos jours) est caractérisée par les tentatives de restauration de la musique traditionnelle et par le développement des styles musicaux européens.

La principale caractéristique de la musique vietnamienne du X^e au XIX^e siècle est le développement des genres propres à la musique vocale traditionnelle. Il existe également quelques genres musicaux pour instruments traditionnels, tels que la musique de cour et la musique de divertissements. Les musiciens apprennent par coeur les principales pièces du répertoire traditionnel qu'ils interprètent avec des ornements de leur choix.

Au début du XX^e siècle, sous l'influence de la politique, des changements apparaissent dans la musique vietnamienne. Avec l'apparition des églises catholiques, on retrouve les groupes d'interprètes qui jouent le violon, l'harmonica et la flûte. Les groupes de cuivres de l'Armée jouent fréquemment dans les lieux publics. Dans les Écoles primaires de la France-Viêt-nam⁶, le

⁵ Trần Văn Khê. *Việt-nam* (Paris: Buchet/Chastel, 1967), p. 25.

⁶ Ce sont les écoles destinées aux enfants vietnamiens, où le français devient la langue principale de l'enseignement.

solfège et le chant deviennent des cours obligatoires. Certains groupes artistiques de Russie, d'Italie, d'Espagne, du Japon et de France présentent des spectacles ou des concerts au Viêt-nam. On importe des livres de théorie, de solfège et d'harmonie d'auteurs comme Marmontel, Lavignac, Prout, Dubois et D'Indy. Dans la société bourgeoise, les enfants de riches industriels et de hauts fonctionnaires apprennent les instruments européens. Dans l'orchestre de la musique de théâtre traditionnelle *Cai luong*, on commence à utiliser certains instruments européens. De 1927 à 1930, il existe un conservatoire d'Extrême-Orient pour former les interprètes des instruments européens du Laos, du Cambodge et du Viêt-nam. En 1938, Nguyễn Quang Tuyên crée une musique nouvelle appelée également «musique rénovée». Celle-ci utilise le système de notation, les gammes, les modes et les principes de la musique occidentale de tradition académique. Durant cette époque, Thai Thi Lang est la première femme vietnamienne qui étudie les méthodes de composition occidentales, au Conservatoire de Paris. Elle écrit quelques baguettes pour piano, basées sur les caractéristiques de la chanson traditionnelle vietnamienne. Mais, en général, les compositeurs vietnamiens composent principalement des chansons selon les formes européennes.

Après les Accords de Genève de 1954, le Viêt-nam est divisé en deux zones par deux régimes politiques différents et par deux tendances différentes dans le développement de la musique: le communisme dans le Nord, le contrôle des troupes françaises et américaines au Sud; les influences de la musique russe dans le Nord, de la musique américaine dans le Sud.

Au Nord, l'École de musique du Viêt-nam (maintenant, Conservatoire de Hè-nôi) est fondée en 1956 pour former aux niveaux supérieurs des musiciens destinés à la musique traditionnelle et à la musique occidentale. Plusieurs musiciens ont été envoyés aux conservatoires de Pékin, de Moscou, de Bucarest, de Sofia, pour y suivre des cours de chant, de piano, de violon et d'autres instruments d'orchestre, ainsi que de composition et de direction d'orchestre. Un orchestre symphonique a été créé et placé sous la direction de chefs d'orchestre vietnamiens. Son répertoire comporte un grand nombre d'oeuvres contemporaines de compositeurs vietnamiens. Certaines grandes oeuvres sont apparues, comme l'oratorio *Nguyễn Văn Trãi* de Dàm Linh, les opéras *Cô Sao* et *Ngươi tac tuong* de Đỗ Nhuận, la symphonie *Quê hương* de Hoàng Việt.

Au Sud, les musiciens ont mis l'accent sur la composition de chansons. On ne trouve pas de grandes oeuvres de musique instrumentale. Après la réunification du Viêt-nam en 1975, la naissance du Conservatoire de Hô-Chi-Minh a contribué à la formation des musiciens. Certains compositeurs commencent à composer à la manière de la musique instrumentale européenne, tels que Quang Hai ou Nguyễn Cuong.

2. Caractéristiques de la musique traditionnelle vietnamienne

Il est très difficile de donner un tableau d'ensemble précis pour déterminer les caractéristiques de la musique traditionnelle du Viêt-nam car le Viêt-nam est un pays multinational. Parmi ses 75 millions d'habitants, près de 31 millions sont répartis en 54 groupes ethniques vivant dans les montagnes, les hauts plateaux du nord et du centre du Viêt-nam, ou dans la région des deltas du Sud. L'utilisation des instruments et des échelles musicales des peuples minoritaires est en effet différente de celle du peuple majoritaire Kinh ou Viêt, qui compte environ 44 millions de personnes.

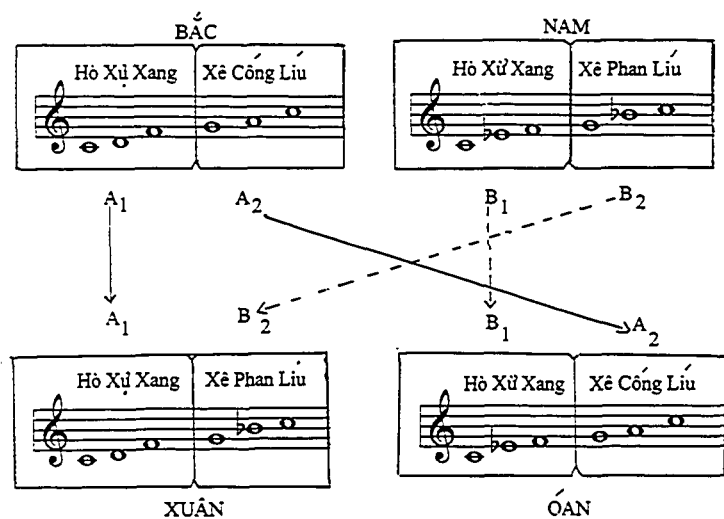
Faute de documents précis, dans cette partie, nous mettrons l'accent sur les caractéristiques de la musique du peuple majoritaire Kinh. Nous donnerons également quelques caractéristiques musicales principales de certaines ethnies minoritaires que Dàm Linh utilise dans ses oeuvres.

2.1. Caractéristiques de la musique du peuple majoritaire Kinh

En ce qui concerne les échelles, la musique traditionnelle utilise principalement la gamme pentatonique. Chaque note porte un nom *hò, xu, xang, xê, công, lui*. Ces mots sont empruntés au chinois, mais prononcés à la Vietnamiennne. La différence de chaque échelle dépend du *diêu* (mode). Dans la musique savante, on distingue deux *diêus* principaux : le *diêu Bac* (Nord) et le *diêu Nam* (Sud). Les *diêus Xuân* et *Oân* sont considérés comme la variation du *diêu Bac* (Nord)

et du *diêu Nam* (Sud). L'exemple ci-dessous montre les échelles selon les *diêu*. Dans cet exemple, nous présentons seulement les degrés principaux de chaque *diêu*. Les degrés auxiliaires sous forme de notes appoggiatures ne sont pas indiqués.

Exemple 1.1 Échelles de la musique vietnamienne



Les termes *Bac* et *Nam* dans ces *diêu* évoquent deux sens. Premièrement, le *Bac* et le *Nam* concernent la situation géographique. Dans la langue vietnamienne, le *Bac* indique la Chine et le *Nam* désigne le Viêt-nam. Deuxièmement, dans la musique traditionnelle vietnamienne, le *diêu Bac* se trouve fréquemment dans les oeuvres du Nord du Viêt-nam. Mais, on doit souligner que le langage musical dans les oeuvres ou les chansons folkloriques vietnamiennes basées sur le

diêu Bac est vraiment différent par rapport à celui de la Chine. Dans la langue vietnamienne, le *Xuân* évoque deux sens: le printemps et la jeunesse. Par contre le *Oân* indique le ressentiment.

L'exemple 1.1 nous montre que les *diêus* sont toujours formés par un ou deux groupes symétriques d'intervalles. On retrouve un groupe symétrique d'intervalles⁷: 2, 3, 2, 3, 2 dans le *diêu Xuân* et 3, 2, 2, 2, 3 dans le *diêu Oân*. Par contre, on peut voir deux groupes symétriques: 2, 3, 2 et 3, 2, 2, 3 du *diêu Bac* ou 3, 2, 2, 3 et 2, 3, 2 du *diêu Nam*. Nous pouvons considérer les groupes symétriques d'intervalles dans ces *diêus* comme une des caractéristiques de la musique traditionnelle vietnamienne. En général, le tempo du *diêu Bac* se déroule de moderato à presto. Le *diêu Nam*, lui, de lento à moderato.

Quant au rythme, on remarque l'absence de rythmes ternaires. Par contre, les syncopes sont fréquentes. Les cycles rythmiques sont courants dans la musique traditionnelle du Viêt-nam, tels que les groupes rythmiques de percussion: le *Trông luu không* du chèo⁸. Ces groupes rythmiques rassemblent des formules musicales de transition entre les deux sections (trô) d'un chant du chèo. Ils peuvent comprendre quatre, huit ou douze mesures⁹.

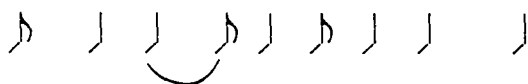
⁷ Les chiffres désignent le nombre de demi-tons.

⁸ Genre musical du théâtre traditionnel du Viêt-nam.

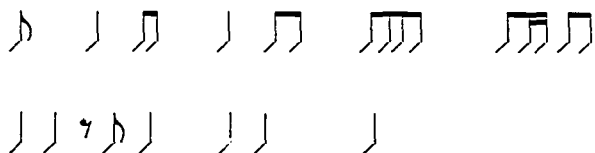
⁹ Hoàng Kiêu. *Su dung lân diêu chèo* (Hà-nôi: Culture, 1974), pp. 29, 30.

Exemple 1.2. Trông lư không du chèo.

Trông lư không de quatre mesures



Trông lư không de huit mesures



Dans un genre de chanson folklorique du centre du Viêt-nam appelée *Hò*, on retrouve l'utilisation de deux gammes pentatoniques en même temps destinées aux deux parties. Dans ce genre, la gamme de la partie solo (*xuong*) et celle du chœur (*xô*) sont toujours différentes. On doit souligner que, dans la plupart de ces chansons de *Hò*, le chœur est basé sur un motif rythmique obstiné.

Exemple 1.3. *Hồ khoan vôi* (chanson folklorique de Liên khu V). Tu Ngọc *Dân ca người Việt* (Hà-nôi: Musique, 1994), p.26.

Xuong

Xô

Hồ khoan hò . hui hò hui xit hui hò khoan! Hui hò

Lúa cháy núi lan. A ngó lên.

khoan. Hui hò khoan. Hui hò

Lúa cháy núi lan. A ban ỏi mà khoan da là hò

Hui hò khoan.

khoan, a lụi tàn. lụi tàn hay hay

Hui hò khoan. Hui hò khoan

Exemple 1.3b. Deux gammes pentatoniques de l'exemple 1.3a

Deux gammes pentatoniques

The image shows two musical staves, each with a treble clef and a 4/4 time signature. The top staff is labeled 'Xuong' and contains five notes: G4, A4, B4, C5, and D5. The bottom staff is labeled 'Xo' and contains five notes: G4, A4, B4, C5, and D5. The notes are written as half notes.

Pour ce qui est de la modulation, son principe est entièrement différent de celui de la musique occidentale. Dans les chansons folkloriques et même dans le répertoire des ensembles d'instruments vietnamiens, on ne trouve pas de fonction harmonique. Le changement de gamme peut se faire par la mélodie, comme dans l'exemple 1.3, ou par un groupe rythmique de percussion (trống lưu không), comme dans le chèo. Dans ce contexte, le musicologue Trần Văn Khê utilise le terme "métabole".¹⁰

¹⁰ Trần Văn Khê, «Việt-nam» (NGD 19), p. 748.

Exemple 1.4. *Mua quat* (chanson folklorique de Nghê-Tĩnh). Tu Ngoc. *Dân ca nguoi viêt* (Hà-nôi: Musique, 1994), p.233.

Pentatonique: sol, la, do, ré, mi.



Uoc gi có luoi nhu nhan là nhu nhan. Dê ta o à bay

Pentatonique: do, ré, fa, sol, la



toi o chiêng giàng oi! A tich i a tinh tung i a tinh tung

Quant à la structure formelle, la plupart des chansons folkloriques du Viêt-nam ne sont pas formées de phrases carrées, en raison de l'utilisation de vers alternant de six et huit syllabes¹¹ ou de 7-7-6-8 syllabes. Dans les chansons folkloriques et les ensembles d'instruments traditionnels, la variation d'un motif est considérée comme la technique principale pour développer les phrases. Dans l'exemple 1.5, les lettres *a* et *b* indiquent les motifs principaux de cette chanson. Les indices 1 et 2 désignent les variations de *a*.

¹¹ C'est un genre de poème traditionnel du Viêt-nam (*tho luc bat*), composé alternativement d'un vers de six syllabes et d'un vers de huit syllabes.

Exemple 1.5. *Muôn cho cùng o một nhà* (chanson folklorique de Bac-Ninh). Hồng Thao.

Dan ca quan ho (Hà-nôi: Musique, 1997), p.111.

The musical score is written on a single staff in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of four lines of music with Vietnamese lyrics underneath. The lyrics are: "Ấy máy cho thì muốn cho a ha là cho (hi) cùng a ở bó nhân song a bên a tỉnh ời bó đoan a song bên tỉnh ời ấy một a nhà (h) có cái chôn ời a vui chung ấy một a nhà (hu) có cái chôn ời a vui chung ư hư". The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. There are also performance markings: 'a' and 'a1' above the first two lines, 'b' and 'a2' above the third line, and 'a2' above the fourth line.

Ấy máy cho thì muốn cho a ha là cho (hi) cùng a

ở bó nhân song a bên a tỉnh ời bó đoan a song bên tỉnh

ời ấy một a nhà (h) có cái chôn ời a vui chung ấy một a

nhà (hu) có cái chôn ời a vui chung ư hư

Suivant la classification de Sachs-Hornbostel¹², les instruments du Viêt-nam se divisent en quatre familles¹³. Le cloche en bronze (*chuông*), les cymbales de grosseurs différentes (*chum choe*), les cliquettes en bambou ou en bois (*phách*) appartiennent à la famille des idiophones. Le grand tambour (*dai cô*), le tambour de bataille (*trống chiên*), le tambour de cérémonie (*trống nhac*) et les autres tambours, appartiennent à la famille des membranophones. La famille des cordophones comprend le monocorde (*dàn bầu*), la cithare à seize cordes (*dàn tranh*), le luth en forme de lune (*dàn nguyệt*), le luth à trois cordes (*dàn tam*), le luth des chanteuses (*dàn dây*), le luth à quatre cordes (*ty bà*), les vièles à deux cordes (*dàn nhị*). La famille des aréophones comprend la flûte traversière en bambou, à six trous (*sao tre*), le hautbois à anche double à disque circulaire (*kèn bầu*). La plupart des instruments du Viêt-nam possèdent une parenté avec ceux des autres pays asiatiques, comme la Chine, le Japon ou le Corée. Mais il existe un instrument particulier au Viêt-nam: le *dàn bầu* (monocorde).

En ce qui a trait à l'interprétation, le rôle des instruments est fréquemment limité à l'accompagnement du chant. Mais il existe également une interprétation d'ensemble instrumental où la musique polyphonique, dans le sens d'une «hétérophonie» ou «stratification polyphonique»¹⁴, joue un rôle très important.

2.2. Quelques caractéristiques de la musique de certaines ethnies minoritaires

Quant à la musique des peuples qui habitent dans les montagnes du Nord, comme les peuples Tày, Nung et Mèo, les gammes pentatoniques y sont utilisées fréquemment. Dans la musique traditionnelle de Kinh, la quarte est considérée comme un intervalle représentatif. Par

¹² Ulrich Michel, *Guide illustré de la musique* (Paris: Fayard, 1988), p. 25.

¹³ Tous les noms d'instruments vietnamiens en français se basent sur l'ouvrage *Viêt-nam* de Trần Văn Khê (Paris: Buchet/Chastel, 1967); voir les illustrations de ces instruments en appendice.

¹⁴ Trần Văn Khê, « La musique vietnamienne à la fin du XX^e siècle », *La musique et le monde*, dirigé par Françoise Gründ (Paris: Babel/ Maison des cultures du monde, 1995), p.106.

contre, dans la musique des peuples Tây et Nung, la seconde joue un rôle très important¹⁵. À côté des percussions particulières en bois (des pièces de 23 à 24 cm de longueur et de 7 à 8 cm de largeur), le luth à deux cordes (*tinh tâu*) et l'orgue à bouche (*khène*) sont considérés comme les instruments principaux de ces deux peuples. Pour la musique du peuple Mèo, la septième mineure est considérée comme un intervalle représentatif.

Pour ce qui est de la musique des peuples qui habitent les hauts plateaux du Tây-nguyên (centre du Viêt-nam), on souligne l'utilisation des gammes pentatoniques sans demi-ton où la quarte presque augmentée est considérée comme un intervalle représentatif¹⁶. Les instruments des peuples du Tây-nguyên sont très abondants et remarquables. À côté des instruments particuliers du Tây-nguyên, comme le *torung* (un xylophone composé de tuyaux en bambou), le *keuni* (une vièle à deux cordes en métal), on met l'accent sur les *côngs* (gong), une sorte de percussion en cuivre. Ces percussions produisent des groupes de trois sons selon le cycle des quintes (exemple 1.6). Les signes + de cet exemple indiquent les notes plus élevées que les sons naturels de la gamme tempérée.

Exemple 1.6. Groupes des sons des côngs

*do*₁, *rê*₁, *fa*₊₁
*sol*₁, *la*₁, *do*₊₂
*rê*₂, *mi*₂, *sol*₊₂

¹⁵ Notre entrevue avec Dàm Linh, réalisée le 12 juin 1997 à Hà-nôi.

¹⁶ Tô Vũ, «Tinh hình nghiên cứu về công chiêng và một vài nhân xét về công chiêng Việt nam», *Tạp chí nghiên cứu văn hoá nghệ thuật* 1, 35 (janvier 1994), p.33.

Chapitre II: Vie et oeuvre de Dàm Linh

Dàm Linh est né en 1932 dans une famille paysanne au Cao-bang (Nord du Viêt-nam). Dès son enfance, Dàm Linh adore la musique. À partir de onze ans, il est capable de composer des chansons pour enfants. En 1947, il est membre d'une équipe dans *les Enfants de troupe du Nord-Ouest*¹⁷. Il étudie par lui-même plusieurs oeuvres de compositeurs vietnamiens et étrangers pour en trouver les techniques de composition. Il joue la guitare et l'accordéon. À cette époque, ces instruments sont considérés comme les premiers instruments européens à devenir très populaires au Viêt-nam. Il commence alors à composer quelques choeurs à deux voix, tels les deux oeuvres pour enfants *Nho bac Hô* et *Bé Liên Lac*¹⁸ ou les deux oeuvres pour voix d'hommes *Bài ca chính thuc của truong Q.K. Viêt-bac* et *Song tổng phan công*. Dans ces oeuvres, Dàm Linh utilise fréquemment le canon, une technique de composition qu'il a étudiée dans certaines oeuvres de J.S. Bach. Pourtant, comme ces pièces sont destinées seulement aux choeurs amateurs, leurs structures formelles et harmoniques sont encore simples.

Dans les années 1950, Dàm Linh est responsable du groupe des arts de l'ensemble de chanteurs et de danseurs de la circonscription militaire du Nord-Ouest. Son groupe organise plusieurs séances de présentation dans les régions du Nord du Viêt-nam. Grâce à ces voyages, Dàm Linh recueille plusieurs chansons folkloriques des peuples qui habitent dans les régions du Nord. Il étudie la façon de jouer quelques instruments musicaux traditionnels de ces peuples. Il analyse plusieurs de leurs mélodies traditionnelles pour trouver les caractéristiques particulières de chaque peuple. Il étudie également la langue propre de certains peuples. Quelques-unes de ses

¹⁷ Il s'agit d'une organisation de l'Armée, destinée aux adolescents. Son objet est de former les compositeurs, les poètes et les peintres amateurs pour servir l'Armée.

¹⁸ On trouvera la liste des oeuvres de Dàm Linh avec la traduction française des titres dans la bibliographie.

chansons sont écrites en thaï¹⁹. Il compose également plusieurs chansons militaires, telles que *Diệt gon*, *Quân voi dân như cá voi nuoc* et *Tiên ra thao trường*. Le gouvernement de cette période exige la composition des oeuvres qui servent la vie musicale de la société en général. C'est la raison pour laquelle Dàm Linh compose fréquemment des chansons.

Dans les années 1960, Dàm Linh est envoyé au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou pour étudier la composition. Ses études sont divisées en deux périodes: de 1960 à 1964 et de 1967 à 1969. Durant ces deux périodes, Dàm Linh acquiert la formation systématique du compositeur professionnel. Selon lui, le cours d'orchestration joue un rôle très important pour les compositeurs. Pendant cette période d'études au Conservatoire Tchaïkovski, Dàm Linh réalise plusieurs exercices d'orchestration selon les différentes écoles²⁰. Il obtiendra toujours de bonnes notes aux examens de ce cours. Parmi les compositeurs très connus, Dàm Linh adore Bartók, Khatchaturian et Stravinsky. Chez les deux premiers compositeurs, il souligne l'utilisation des caractéristiques de la musique folklorique. Par contre, il s'intéresse au langage harmonique de Stravinsky. Son oeuvre *Sonate en sol mineur* pour violon et piano, remporte une bonne note à l'examen final du Conservatoire Tchaïkovski, où l'examinateur est Khatchaturian. Entre ces deux périodes, Dàm Linh travaille au Laos comme spécialiste de la musique. Il donne des cours de composition pour l'Ensemble de chanteurs et de danseurs du Laos. Il dirige plusieurs spectacles de cet ensemble. Avec l'aide de Dàm Linh, certains programmes de cet ensemble sont présentés dans l'est de l'Europe, en Russie, en Bulgarie, en République Tchèque et en Allemagne. Il compose certaines oeuvres pour cirque basées sur la musique traditionnelle du Laos. Ces oeuvres sont encore utilisées au Laos aujourd'hui.

À partir des années 60, grâce à la formation reçue au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, Dàm Linh devient un compositeur professionnel. À côté des oeuvres pour musique de chambre et pour musique symphonique, il écrit de la musique de film, de la musique de scène et de la musique de ballet. Pour ce qui est de la musique de film, il en compose pour différents types, tels les films de fiction, les films documentaires sur les arts et les dessins animés. Parmi ses

¹⁹ Peuple qui habite au nord-ouest du Viêt-nam.

²⁰ Notre entrevue avec Dàm Linh réalisée le 12 juin 1997 à Hà-nôi.

compositions pour film, certaines oeuvres ont remporté des prix destinés à la musique des festivals du film nationaux et internationaux, par exemple: des prix internationaux pour la musique aux festivals du film des pays socialistes pour le film de fiction *Duong vè què me* et le film documentaire sur les arts *Trần dia mat duong*; les prix nationaux pour la musique aux festivals du film du Viêt-nam pour les films documentaires sur les arts *Tiếng nô sau chiên tranh* et *Nguyễn Ai Quốc dên voi Lê nin*, et pour les dessins animés *Lâu dài hạnh phúc*, *Lac long quân* và *Áu co* et *Mu vit con*.

La plupart de ses oeuvres pour le cinéma sont destinées à l'orchestre symphonique ou aux groupes d'instruments musicaux européens. Pourtant, dans ces oeuvres, on retrouve fréquemment le rapprochement des caractéristiques de la musique traditionnelle vietnamienne et des techniques de composition occidentales. On remarque que deux pièces emploient des instruments musicaux traditionnels vietnamiens. Dans le film *Dao dua*, Dàm Linh utilise un violon, un violoncelle, un *dàn nguyệt*, un *sao tre* et les percussions du Viêt-nam. Dans le film *Lac Long Quân và Áu Co*, il compose pour le *klonput* (un aérophone en bambou provenant du Tây-nguyên) et pour percussions vietnamiennes. Malgré l'utilisation des instruments traditionnels, Dàm Linh compose dans un langage musical moderne. Il utilise fréquemment les altérations, les modulations soudaines avec des relations de tonalités très lointaines. Les oeuvres pour film de Dàm Linh apparaissent des années 60 aux années 80. Selon lui, depuis les années 90, les films du Viêt-nam manquent de qualité artistique. Les réalisateurs veulent gagner plus d'argent rapidement. Un film peut être lancé après deux mois de réalisation. Dans cette situation, les réalisateurs demandent également aux compositeurs de composer dans un temps limité. Les oeuvres doivent utiliser un nombre d'instruments très limité. C'est la raison pour laquelle on utilise les claviers électroniques pour imiter les timbres des autres instruments. Alors, la qualité artistique diminue considérablement par rapport aux années précédentes. Dàm Linh n'accepte pas cette condition et refuse de composer de la musique légère. C'est pourquoi depuis le début des années 90, il ne compose plus de musique pour le cinéma.

Pour la musique de ballet, la situation est semblable à celle de la musique de film. Des années 60 aux années 80, Dàm Linh compose 15 oeuvres pour ballet. Dans ces oeuvres, Dàm

Linh met en valeur les caractéristiques des chansons folkloriques de Kinh et des peuples du Nord, entre autres les oeuvres *Cây đèn biên* (1970), *Vi Việt-nam* (1970), *Tiên sa* (1977), *Câu chuyện giu nước* (1979) et *Lua hàng treo lịch sử cách mạng*, basées sur la musique traditionnelle de Kinh. Pour sa part, l'oeuvre *Giu lua* (1972) est basée sur la musique traditionnelle de Xa, alors que l'oeuvre *Trông cây* (1972) est basée sur la musique traditionnelle de Hà nhi. Enfin l'oeuvre *Mùa xuân* (1974) se base sur la musique traditionnelle de Tây²¹. Certaines de ses oeuvres pour ballet ont remporté la médaille d'or au Festival des arts du Việt-nam, telles que *Chang duong biên giới* (1965, primée en 1970), *Rung thương noi nhỏ* (1966, primée en 1970) et *Lua hàng treo lịch sử cách mạng* (1980, primée en 1985).

Quant à la musique de scène, on trouve fréquemment une alternance entre les techniques de composition occidentales et les caractéristiques de certains genres de musique du théâtre traditionnel de Kinh, par exemple dans les pièces *Suoi dât hoa* (1977), *Ngô Quyên* (1978), *My Châu, Trong Thủy* (1979), *Trần Hưng Đạo* (1995), *Ly Chiêu Hoang* et *Trần Cao Vân* (1996), basées sur la musique du Tuồng, les oeuvres *Ly Thuong Kiêt* (1977) et *Âm mưu ai tình* (1978) qui exploitent la musique du Cai luong. L'orchestration des oeuvres pour la musique de scène est divisée en deux genres: l'une pour certains instruments européens et l'autre pour ensembles d'instruments traditionnels vietnamiens. Exceptionnellement dans *Nguyễn Trãi ở Đông quan*, Dàm Linh exige les trois genres d'instruments: les instruments classiques européens, un instrument électronique et les instruments traditionnels vietnamiens. L'orchestration comprend un violon, un alto, un cor, un clavier électronique, un *Nguyệt* et les percussions vietnamiennes. Certaines de ces oeuvres ont remporté des prix nationaux, telles les musiques de scène *Nguyễn Trãi ở Đông Quan* (primée en 1980), *Ly Chiêu Hoàng* et *Trần Cao Vân* (primée en 1996).

Pour ce qui est de la musique de chambre et de la musique symphonique, Dàm Linh a composé 17 oeuvres. Au cours des années 60, il compose trois oeuvres dans trois domaines différents: le Trio pour violon, violoncelle et piano en 1963, la Symphonie *Tâm cam* en 1964 et l'Oratorio *Nguyễn Văn Trôi* en 1966. Pendant les années 70, le langage musical et le style de Dàm Linh se confirment. Certaines de ses oeuvres marquent des sommets dans sa vie de

²¹ Le Xa, le Hà nhi et le Tay sont des ethnies.

compositeur, telles que la Rapsodie *Bài ca chim ung* pour violon et piano ou pour violon et orchestre (1970) et le Poème symphonique *Nhung nguoi di san* (1972). Dans ces deux oeuvres, Dàm Linh se base sur des éléments de la musique traditionnelle de deux régions différentes. La Rapsodie *Bài ca chim ung* exploite la musique traditionnelle des peuples du Tây-nguyên (haut plateau du Centre-Viêt-nam). Par contre, le poème symphonique *Nhung nguoi di san* est basé sur la musique traditionnelle des peuples qui habitent les montagnes du nord du Viêt-nam. Dans les années 80, Dàm Linh ne compose plus de musique de chambre et de musique symphonique à cause de la situation économique du Viêt-nam. Mais, dans les années 90, il revient à ces genres musicaux. On constate que la plupart de ses oeuvres qui ont remporté le premier prix aux festivals de musique du Viêt-nam sont écrites dans les années 70 et 90, telles que le *Truong ca VN 70* pour chœur mixte (prix en 1970), le Poème symphonique *Nhung canh bay*, datant de 1970 (prix en 1970), la Suite symphonique *Vo chông A Phu*, datant de 1991 (prix en 1993), la Ballade symphonique *Dôi cân vè bát diêt*, datant de 1991 (le prix en 1994 de l'Armée), la Suite symphonique *Diên biên*, datant de 1991 (prix en 1994), l'Ensemble pour violon et orchestre *Thang long*, datant de 1992 (prix en 1995) et la *Symphonie sans titre*, datant de 1996 (prix en 1996). À côté des oeuvres pour instruments européens, Dàm Linh compose également certaines oeuvres pour instruments traditionnels, tels que l'Ensemble d'instruments traditionnels *Vu hoi Dam Lay*, datant de 1992; une oeuvre pour monocorde et ensemble d'instruments traditionnels, datant de 1992; une oeuvre pour percussions et deux instruments traditionnels (kèn bop), datant de 1992 et la Suite de *Tuông Trân Hung Dao* pour ensemble d'instruments traditionnels, datant de 1992.

À partir de 1969, Dàm Linh est membre de l'Organisation des compositeurs vietnamiens. Il est également professeur de composition au Conservatoire de Hà-nôi. Dans la formation qu'il donne, il demande aux étudiants de créer leurs langages musicaux propres. Mais ces langages musicaux sont toujours basés sur les caractéristiques de la musique traditionnelle vietnamienne. Certains de ses étudiants deviennent des compositeurs assez connus au Viêt-nam, comme Vinh Cat, Nguyễn Cuong et Nhật Lai.

Chapitre III: Éléments du langage musical de Dàm Linh

Il est vraiment difficile de donner une vue générale de toutes les oeuvres de Dàm Linh, à cause de l'absence de plusieurs partitions et enregistrements de musique destinée au film, à la scène et au ballet. C'est la raison pour laquelle nous visons principalement à décrire son langage musical dans les oeuvres de musique de chambre ou destinées à l'orchestre symphonique. Dans ces oeuvres, Dàm Linh crée un langage musical propre, marqué par les rapports des caractéristiques de la musique traditionnelle du Viêt-nam avec les techniques de composition occidentales.

1. *Forme*

Pour ce qui est de la forme musicale, on peut diviser les oeuvres de Dàm Linh en deux groupes. L'un comprend seulement deux oeuvres composées selon les principes de la musique classique: la Sonate *en sol* mineur pour piano et violon (1962) et l'oratorio *Nguyễn Văn Trôi* (1966). La naissance de ces deux oeuvres coïncide avec la période où Dàm Linh étudie en Russie. Dans l'autre groupe, il utilise fréquemment les formes libres, telles la rapsodie, la suite et la ballade. On doit souligner que, dans les oeuvres de Dàm Linh, la forme de la suite peut comprendre des sections qui sont basées sur un ouvrage littéraire ou sur les événements historiques du Viêt-nam. Elle peut comprendre des sections très courtes. Par exemple, la Suite de tuông²² *Trần Hưng Đạo* est basée sur un personnage historique du XIII^e siècle²³. Chaque section porte un titre tiré d'un événement relié à la victoire de *Bach-Dang*. Certaines sections contiennent seulement 13 mesures: n° 12 *Người anh hùng dân tộc* (le héros du pays); ou 16 mesures: n° 4 *Trần Hưng Đạo về chiêu* (Trần Hưng Đạo retourne au palais).

²² Genre musical du théâtre traditionnel du Viêt-nam.

²³ Trần Hưng Đạo régna sur le Viêt-nam au XIII^e siècle. Il conduisit l'armée du Viêt-nam à la victoire contre la Chine à *Bach-Dang* en 1288.

2. Gammes

Dans le langage musical de Dàm Linh, on trouve des fragments basés sur les gammes pentatoniques, les gammes occidentales ou le mélange de ces deux genres. Mais les gammes pentatoniques jouent un rôle très important. Il existe trois méthodes d'utilisation des gammes pentatoniques. Selon la première méthode, Dàm Linh utilise les gammes pentatoniques pures. Cette méthode se trouve dans certains fragments mélodiques. Par exemple, aux mesures 5-9 de la Suite symphonique *Diên biễn*, les deux voix du chœur sont basées sur la gamme pentatonique *do, ré, mi, sol, la*, transposée sur *la* au soprano et sur *ré* à l'alto.

Exemple 3.1. Suite symphonique *Diên biễn*, mes.5-9, gamme pentatonique pure apparaissant dans les deux voix du chœur.

The image shows a musical score for two voices, Soprano (S) and Alto (A), in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Soprano part begins with a hum and then sings the lyrics "xôn xao rung núi mùa xuân dang toi". The Alto part sings "Xôn xao rung núi mùa xuân toi mùa xuân dang toi". The melody is based on a pure pentatonic scale.

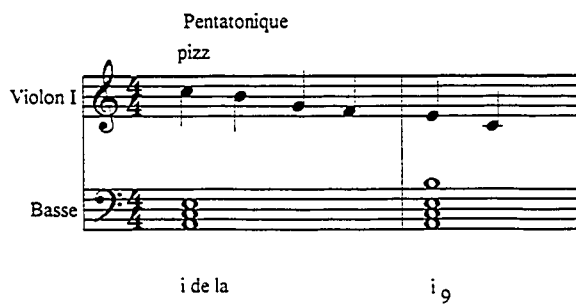
Selon la deuxième méthode, la gamme pentatonique est considérée comme la gamme principale et les notes de la gamme occidentale apparaissent comme des broderies ou des notes de passage.

Exemple 3.2. Ballade symphonique *Đôi cần về bãi diêm*, partie du violon I, mes. 110-122, note de passage appartenant à la gamme occidentale.
 (Le signe * indique la note de passage)



La troisième méthode se trouve dans les oeuvres pour orchestre où Dâm Linh compose une partie basée sur la gamme pentatonique, tandis que les autres parties forment une fonction harmonique selon le principe de la gamme occidentale.

Exemple 3.3. Ensemble *Thang long*, n° 9, mes. 1 et 2, mélodie de la gamme pentatonique et fonction harmonique occidentale.



3. Intervalles représentatifs

Nous savons que, dans la musique traditionnelle vietnamienne, la quarte joue un rôle très important. Dans plusieurs oeuvres, Dàm Linh met l'accent sur l'exploitation de cet intervalle. On peut le trouver dans la mélodie et également dans la structure harmonique. Dans la mélodie, la quarte apparaît au sein de l'arpège de la gamme occidentale, créant une légère métamorphose du caractère de la sonorité de cette gamme. Par exemple, à la première mesure du thème principal du premier mouvement de la Sonate en *sol* mineur pour violon et piano (mesure 10), l'apparition de la note *do* avec une valeur plus longue que celle de la note *ré* modifie la couleur de cette gamme. Le *Do* forme une quarte ajoutée à l'accord de septième de tonique aux deux premiers temps et la onzième du deuxième renversement de tonique aux deux derniers temps.

Exemple 3.4. Sonate en *sol* mineur pour violon et piano, thème principal du premier mouvement, mes. 10. rôle de la quarte.

$i \begin{matrix} 9 \\ 7 \\ 4 \end{matrix}$ de sol

Dans certaines oeuvres de Dăm Linh, l'harmonie se forme également à partir de la superposition d'intervalles. À côté de la quarte, on rencontre la seconde, un intervalle représentatif dans la musique des ethnies du nord du Viêt-nam (voir chapitre I). La structure harmonique peut se trouver à la première mesure de l'introduction de la Ballade symphonique *Sài gòn thành phố Hồ Chí Minh*. À cet endroit, Dăm Linh superpose des quartes et des secondes.

Exemple 3.5. Ballade symphonique *Sài gòn thành phố Hồ Chí Minh*, mes. 1, superposition de secondes et de quartes.

The image shows a musical score for brass instruments in 4/4 time. The instruments listed are Cl (Clarinete), Bn (Basson), Cor I, II (Corni I e II), Cor III, IV (Corni III e IV), Trp (Trompa), Trb (Tromba), Tb (Tubano), Vel (Violone), and Cb (Corno basso). The score illustrates the superposition of seconds and fourths. The Cl and Cor I, II parts play a melodic line with a slur over the first two notes. The Bn, Cor III, IV, and Tb parts play a harmonic line with a slur over the first two notes. The Trp and Trb parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Vel and Cb parts play a harmonic line with a slur over the first two notes.

4. Langage harmonique

Dans son langage harmonique, Dâm Linh utilise les accords de septième, de neuvième, de onzième et aussi de treizième (voir le chapitre IV). Parfois, il alterne les superpositions d'intervalles avec les accords. Dans certaines oeuvres, le langage harmonique est basé seulement sur la superposition d'intervalles, comme la Suite *Vo chông A Phu*. On rencontre fréquemment des modulations très hardies où les relations de tonalité sont vraiment lointaines. Les modulations de Dâm Linh sont basées sur la méthode des accords communs. Par exemple, la section largo de la Ballade symphonique *Sài gòn thành phố Hồ Chí Minh* comprend seulement 44 mesures (mes. 123-165). La tonalité initiale de la section est *mi* majeur. Aux cinq dernières mesures de cette section, la tonalité va de *la* bémol mineur, à *la* bémol majeur et se termine en *si* bémol majeur.

Exemple 3.6. Ballade symphonique *Sài gòn thành phố Hồ Chí Minh*, mes. 160-165, modulations par accords communs (réduction harmonique).

123 160 165

I III₉ = i₉ IV₉ VI₂^{5b} IV_{7b}⁹ III₇⁴ = II₇⁴ I

Mi la bémol La bémol Si bémol Si bémol

5. Instrumentation

Pour ce qui est de l'instrumentation, on peut diviser les oeuvres de Dàm Linh en deux parties. L'une contient les oeuvres pour orchestre symphonique classique occidental. On peut le trouver dans les oeuvres *Hành Khúc lễ tang* (1969), *Nhung người di san* (1972), *Vo chông A phu* (1990), *Sài gòn thành phố Hồ Chí Minh* (1995) etc. L'autre partie contient les oeuvres où Dàm Linh ajoute quelques autres instruments ou mélange les instruments occidentaux avec ceux du Viêt-nam. Par exemple, dans la suite symphonique *Diên bien* (1994), à côté de l'orchestre symphonique classique, il emploie également la guitare électronique, le clavier électronique et le chœur. Dans la Suite de danses *Sông nuoc Thu Bốn* (1878), il utilise en même temps la flûte occidentale et la flûte traversière vietnamienne (le *sao tre*), la clarinette, l'accordéon, le monocorde (le *dàn bầu*), la cithare à seize cordes (le *dàn tranh*), les guitares électroniques, les violons et les violoncelles. L'ajout des autres instruments s'explique par deux raisons. Premièrement, Dàm Linh vise à créer de nouvelles couleurs. Deuxièmement, dans certains cas, il compose l'oeuvre sur commande d'une ville ou d'une organisation. Dans ce cas, il doit se baser sur la composition de l'orchestre de cette ville ou de cette organisation.

6. Orchestration

Quant à l'orchestration, Dàm Linh met l'accent sur les timbres pour créer de riches couleurs. Dans ses oeuvres, on trouve les couleurs musicales de plusieurs peuples du Viêt-nam. Par exemple, les couleurs des ethnies du nord du Viêt-nam se trouvent dans la Suite symphonique *Vo chông A Phu* et dans le Poème symphonique *Nhung người di san*. Les couleurs de Kinh apparaissent dans l'Ensemble *Thang long* pour violon et orchestre et dans la Ballade symphonique *Sài gòn thành phố Hồ Chí Minh*. Celles du Tây-nguyên se rencontrent dans la Rapsodie *Bài ca chim ung* et dans le *Quê hương tôi*. Dans l'exploitation des techniques instrumentales, Dàm Linh utilise fréquemment les techniques très simples, en raison des capacités limitées des musiciens vietnamiens. Pourtant plusieurs de ses oeuvres ont remporté des prix nationaux et internationaux grâce à leur qualité artistique très élevée. Dans certaines oeuvres, Dàm Linh exploite les autres capacités des instruments pour créer de nouvelles couleurs. Par

exemple, dans l'oeuvre *Hàn thù tù dâu toi*, toutes les cordes produisent des rythmes en frappant la hausse de l'archet sur la table d'harmonie pendant les sept premières mesures; dans l'oeuvre *Giu lua*, l'accordéoniste crée des sons de hauteur non déterminée en frappant sur le clavier.

Le rapprochement des caractéristiques de la musique traditionnelle vietnamienne et des techniques de composition occidentales dans l'orchestration se trouve dans la Suite de tuông *Trần Hưng Đạo*. C'est une oeuvre destinée aux instruments traditionnels vietnamiens où Dàm Linh crée un nouveau langage musical, basé sur les caractéristiques de la musique de tuông. La composition de l'orchestre comprend trois hautbois (le *kèn bâu*), quatre vièles à deux cordes (le *dàn nhị*), la cithare à seize cordes (le *dàn tranh*), le luth à quatre cordes (le *dàn tu*), le monocorde (le *dàn bầu*) et le tambour militaire (le *trống chiền*). Dans cette oeuvre, Dàm Linh utilise fréquemment les altérations surtout dans la partie du monocorde. Certaines sections sont basées sur la superposition de différentes gammes (exemple 3.7). Les vièles à deux cordes jouent des glissandos de hauteur non déterminée.

Exemple 3.7. Suite de tuông *Trần Hưng Đạo*, n° 2, mes. 15-19, superposition des gammes.

The image shows a musical score for three Kèn instruments, labeled Kèn 1, Kèn 2, and Kèn 3. The score is written in 2/4 time and consists of three staves. Kèn 1 plays a continuous sequence of notes, while Kèn 2 and Kèn 3 play more complex, syncopated patterns. The notation includes various note values and rests, illustrating the superposition of different scales as described in the text.

Dans cet exemple, le *kèn* 1 crée une quarte augmentée et le *kèn* 3, une quinte diminuée. Les mélodies de ces *kèns* peuvent appartenir à trois *diêus* différents: le *kèn* 1: *ré, fa, sol, la, si*; le *kèn* 2: *do, ré, fa, sol, si* bémol et le *kèn* 3: *do, ré, fa, sol, la* bémol. L'utilisation de trois *diêus* en même temps et les altérations ne se trouvent jamais dans la musique traditionnelle vietnamienne.

7. Influences

Dans le langage musical de Dàm Linh, on trouve également des influences de Debussy, de Katchaturian, et surtout de Stravinsky. L'influence de Debussy se trouve aux premières mesures de la Suite symphonique *Vo chông A phu*, marquée par le motif du triton, joué par les flûtes, les hautbois et les clarinettes. On peut considérer ce motif comme une variante de celui qu'on trouve dans les deux premières esquisses de *La Mer* (mes. 8-10 du chiffre 13, joué par le violoncelle, le cor et la flûte dans *De l'aube à midi sur la mer*; mes. 5-8 du chiffre 22 et le chiffre 23, divisé aux plusieurs instruments, comme la flûte, le hautbois, les cordes et la harpe dans *Jeux de vagues*).

Exemple 3.8.

a. Debussy, *La Mer*, mes. 8-10 du chiffre 13, joué par le violoncelle, le cor et la flûte dans *De l'aube à midi sur la mer*, mes. 5-8 du chiffre 22 de *Jeux de vagues. La Mer* (Paris: Durant & C^{ie}, 1938), pp. 15 et 44.

Mes. 8-10 du chiffre 13 de la première esquisse

Musical score for flute and Cor A. (Horn A). The score is in 6/8 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The flute part (top staff) has rests in measures 8 and 9, followed by a melodic line in measure 10. The Cor A. part (bottom staff) plays a sustained chord in measure 8, then a melodic line in measure 9, and a final note in measure 10.

Mes. 5 du chiffre 22 de la deuxième esquisse

Musical score for flute. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The flute part consists of a continuous eighth-note melodic line across three measures, with each measure containing a slur over the notes.

b. Dâm Linh, Suite symphonique *Vô chông A phũ*, motif du triton de l'introduction.

Musical score for flute. The score is in 2/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The flute part consists of a single melodic motif of six notes: G4, A4, B-flat4, C5, D5, E5.

Dans le n° 2 de l'Ensemble *Thang long* pour violon et orchestre, Dàm Linh compose un motif obstiné, basé sur une succession de secondes, joué par les cordes. Cette manière peut se comparer au second motif dans *De l'aube à midi sur la mer* (aux quatre dernières mesures du chiffre 2 et au chiffre 3). Dans l'introduction du premier mouvement de la Sonate en *sol* mineur pour violon et piano ou aux quatre premières mesures de la partie *A* de la Rapsodie *Bài ca chim ung*, Dàm Linh utilise un langage harmonique bitonal qui est semblable à celui de la partie de piano dans *Le Faune*, tiré des *Fêtes galantes II* de Debussy (voir chapitre IV).

On peut sentir une influence de Katchaturian dans la Rapsodie *Bài ca chim ung* pour violon et piano. Mais on ne peut pas la cerner d'une façon exacte. Dans ses oeuvres, Katchaturian met l'accent sur l'exploitation des couleurs de la musique arménienne. Par contre, dans les oeuvres de Dàm Linh, on trouve fréquemment les couleurs musicales vietnamiennes. Pour créer ces couleurs, tout en exploitant les caractéristiques de la musique traditionnelle, Dàm Linh met l'accent également sur l'instrumentation et l'utilisation des instruments. Par exemple, dans le Poème symphonique *Nhung nguoi di san*, Dàm Linh utilise l'orchestre symphonique classique occidental. Il exploite les timbres du cor et de la clarinette pour créer la couleur de la musique du nord du Viêt-nam.

L'influence de Stravinsky se trouve dans le langage harmonique, surtout celui du *Sacre du printemps*. Dans la Rapsodie *Bài ca chim ung* pour violon et piano et l'Ensemble *Thang long* pour violon et orchestre, Dàm Linh utilise fréquemment une succession d'accords de septième, de neuvième, de onzième et de treizième (voir le chapitre IV). Parfois, on trouve des motifs musicaux inspirés de Stravinsky dans les oeuvres de Dàm Linh. Par exemple, le motif rythmique initial au début des numéros 11 et 12 de l'Ensemble *Thang long* est semblable à celui de «Les augures printaniers. Danses des adolescentes» dans *Le Sacre du printemps* (chiffre 13, mes. 1-8). Le motif du chiffre 1 de la *Marche du soldat* dans *l'Histoire du soldat*, joué par le cor et le trombone, devient un leitmotiv dans le *Lâu dài hanh phuc* pour piano et violon.

8. Conclusion

En général, le rapprochement des caractéristiques de la musique traditionnelle vietnamienne avec les techniques de compositions occidentales dans le langage musical de Dàm Linh est basé sur trois méthodes. Selon la première méthode, Dàm Linh compose les mélodies basées sur la gamme pentatonique, tandis qu'il emploie les fonctions harmoniques selon les techniques occidentales. Selon la deuxième méthode, dans ses oeuvres destinées aux instruments occidentaux, Dàm Linh met l'accent sur l'exploitation des couleurs de la musique traditionnelle vietnamienne. À l'opposé, il utilise les techniques de composition occidentale dans des oeuvres consacrées aux instruments traditionnels. La troisième méthode est la concordance des deux premières. Dàm Linh fait alterner des fragments de la gamme occidentale avec ceux de la gamme pentatonique dans la mélodie, il ajoute les intervalles représentatifs de la musique traditionnelle vietnamienne dans la structure harmonique occidentale et il utilise en même temps les instruments occidentaux et vietnamiens.

Chapitre IV: Analyses

1. Rapsodie *Bài ca chim ung* (version pour piano et violon, 1970)

La rapsodie est une composition musicale pour instruments habituellement basée sur un poème ou sur une mélodie folklorique. Sa structure formelle est libre. Dans la Rapsodie *Bài ca chim ung*, Dàm Linh exploite les éléments musicaux propres à certaines minorités ethniques qui habitent au Tây-nguyên (centre du Viêt-nam). L'oeuvre comprend quatre parties principales selon le schéma représenté au tableau 1. Pour simplifier ce tableau, nous utilisons les lettres majuscules pour représenter les tonalités majeures et les lettres minuscules pour représenter les tonalités mineures.

Tableau 1 : Structure formelle de *Bài ca chim ung*

Mesure	Partie	Tempo	Métrique	Tonalité initiale	Modulation	Tonalité finale
1-14	Introduction	Adagio	C	La	do [#]	Fa
15-48	A	Allegro	2/2	Fa/Do	Sol, Ré	sol [#]
49-70	B	Moderato	C	Pentatonique Sol, Ré		Sol
71-111	C	Adagio	2/4	Ré	mi, Mi	Do
112-145	D	Allegro molto	C	Ré	Mi, Mi [♯] , Si, sol, La	Ré
146-155	Coda	Più mosso	5/4, 2/2			Mi

L'introduction est de caractère dramatique, marqué par l'opposition du registre aigu de la partie de violon avec le registre grave du piano et surtout par la structure mélodique du violon. Aux cinq premières mesures, cette structure mélodique est basée sur deux mouvements en direction contraire: le premier mouvement, descendant (mes. 1-3), glisse sur quatre octaves du registre aigu au registre grave dans une dynamique *ff*; le deuxième mouvement, ascendant (mes. 3-5), traverse trois octaves. Dans l'introduction, Dàm Linh utilise un langage musical très compliqué, comme on peut remarquer dans la structure harmonique (voir l'exemple 4.1) et le plan des modulations (voir le tableau 1).

Pour ce qui est de la structure harmonique, l'introduction se divise en deux structures. La première structure se trouve aux sept premières mesures (Exemple 4.1) où le violon et la main gauche du piano forment la fonction harmonique I_6 de *La* majeur (mes. 1-3) allant à iii_6 (*i* de *do* dièse mineur, mes. 5-7), tandis que la main droite du piano est construite par la superposition des intervalles *fa, si, do, fa*. Dans cette superposition d'intervalles, la note *fa* joue un rôle très important. On peut la considérer comme un signe pour annoncer la nouvelle tonalité qui va apparaître à la fin de l'introduction (*Fa* majeur). Aux sept premières mesures de l'introduction, il existe deux façons pour déterminer la tonalité. Dans le premier cas, si on se base sur la note de *sol* naturel d'anacrouse, la tonalité initiale peut être considérée comme *ré* mineur (V_6 de *ré* mineur). Par contre, dans le deuxième cas, on compte la mélodie du violon aux trois premières mesures. La tonalité initiale est *La* majeur avec le sixième degré toujours abaissé d'un demi-ton (*fa* bécarré). Dans ce cas, on peut considérer le *sol* naturel comme une broderie. En effet, aux trois premières mesures, Dàm Linh crée une ambiguïté majeure/mineure (*la* mineur aux deux derniers temps de la mesure 3). Aux mesures 5 et 6, on peut voir cet accord comme iii de *La* majeur ou i de *do* dièse mineur.

Exemple 4.1. Mes.1-7, fonctions harmoniques selon différentes conceptions.

ff

8^{va}

6

6

ff

8^{va}

V₆ de ré
I₆ de La

I₆ de La
i₆ de la

ff

8^{va}

6

6

ff

8^{va}

iii de V
ou iii de La
ou i de do dièse

La deuxième structure se trouve à partir de la mesure 8 où Dàm Linh utilise des accords de septième, neuvième et onzième. À partir de la mesure 10, la nouvelle tonalité est présentée toujours sous forme du quatrième renversement de l'accord de onzième de *Fa* majeur. En fait, l'introduction semble évoquer deux tonalités en même temps. Le violon et la main gauche du piano forment la fonction harmonique I_6 de *La* majeur ou V_6 de *ré* mineur (mes.1-3) et i de *do* dièse mineur ou iii de *La* majeur (mes. 5-10). La main droite du piano crée la fonction harmonique I^{\sharp}_4 de *fa* lydien (mes. 1-10). La nouvelle tonalité apparaît seulement dans la dernière mesure de l'introduction. On souligne qu'aucun accord parfait de tonique en *fa* n'apparaît dans cette introduction.

Relativement au plan tonal, il existe deux possibilités. Si on considère la tonalité initiale de l'introduction comme *ré* mineur, puis *La* majeur pour se terminer en *Fa* majeur, on trouve que les relations de la tonalité (entre *ré* mineur et *La* majeur; *ré* mineur et *Fa* majeur) sont très proches. Mais la relation de tonalité entre *La* majeur et *Fa* majeur est très lointaine. Par contre, si on considère la tonalité initiale comme *la* majeur/mineur, puis *do* dièse mineur pour se terminer en *Fa* majeur, la relation entre *la* mineur et *Fa* majeur est très proche, tandis que celle entre *La* majeur et *Fa* majeur est très lointaine. Ainsi, dans les deux possibilités, on trouve toujours des relations lointaines. Cependant, la tonalité finale de *fa* est déjà annoncée au début de l'introduction sous forme de superposition d'intervalles.

Dans cette introduction, l'apparition des nouvelles tonalités se présente de deux façons différentes. Dans la première, Dàm Linh fait moduler la mélodie du violon de *La* majeur à *do* dièse mineur (cinq premières mesures) alors que la main gauche du piano joue une note pédale de *ré* bémol/*do* dièse. Cette façon de faire peut s'expliquer de deux manières. L'utilisation des notes communes pour moduler est semblable à ce qu'on peut trouver dans la musique occidentale. Mais l'utilisation de la mélodie pour moduler est semblable à la méthode pratiquée dans la musique traditionnelle vietnamienne.

À partir de la mesure 8, Dâm Linh fait appel à une deuxième méthode: il fait alterner la superposition d'intervalles *fa, si, do, fa* avec l'accord de *do* dièse mineur formé par le violon et par la main droite du piano (mes. 8 et 9) tandis que la main gauche du piano continue à affirmer *do* dièse mineur. Au dernier temps de la mesure finale d'introduction, la nouvelle tonalité est affirmée sous forme de l'octave de *fa* (exemple 4.2).

Exemple 4.2. Mes. 8-10 et 14, deuxième méthode de modulation.

Mes.8

L₇ de do dièse = # V

I₆^{5#}
4

mes.10

mes.14

I₆
5
4
2

6
V₄
3
de Fa

I

Dans cette introduction, à côté des techniques de composition occidentale, Dàm Linh met l'accent sur l'exploitation de certains éléments de la musique traditionnelle vietnamienne. On retrouve la gamme pentatonique *la, do², ré, mi, sol²* dans la mélodie du violon, aux trois premières mesures. On perçoit également le timbre d'une percussion très populaire du Tây-nguyên: le *cóng* (le gong), imité par la superposition des intervalles, par le rythme syncopé et par l'exploitation des registres extrêmes du piano.

La partie *A* commence par une pédale de *fa*. Le tempo *allegro* et la métrique *2/2* de cette partie contrastent avec ceux de l'introduction. Aux 13 premières mesures (mes. 15-27), Dàm Linh se base sur les structures mélodiques de la chanson folklorique du Tây-nguyên, sur la gamme pentatonique *sol, si, do, mi, fa* et sur le rythme syncopé de la musique traditionnelle de Kinh pour créer dans la mélodie du violon une couleur de musique imaginaire rappelant le Tây-nguyên.

Exemple 4.3. Mes. 17-23, musique folklorique imaginaire du Tây-nguyên (mélodie du violon).



Ainsi, dès les premières mesures de cette partie, Dàm Linh crée l'opposition des deux langages musicaux: le langage musical traditionnel vietnamien, destiné au violon et les accords de septième de tonique très modernes de la musique occidentale dans l'accompagnement de piano.

Exemple 4.4. Mes. 17 et 18, opposition des deux langages musicaux.

Fa I₇

Do IV₇

V^{7#}

I₇

Dans cet exemple, si on considère que la mélodie du violon est basée sur *Do* majeur, Dàm Linh produit un effet de bitonalité (l'harmonie est *Fa* majeur). Cette manière de faire évoque deux vues différentes. On peut considérer l'utilisation de la bitonalité de Dàm Linh comme une influence de Debussy dans *Le Faune*, tiré des *Fêtes galantes II*, où la tonalité de la main gauche du piano est en *sol* tandis que la main droite est en *ré* mineur. On peut également voir cette méthode de Dàm Linh comme l'application des caractéristiques de la musique traditionnelle vietnamienne, appartenant au genre de *hò* (voir chapitre I).

Pour ce qui est du plan tonal, Dàm Linh utilise deux méthodes de modulation très différentes. Dans la première moitié de cette partie (mes. 15-37), l'apparition des nouvelles tonalités se réalise suivant le cercle des quintes très classique (*Fa-Do-Sol*). Par contre, dans la dernière moitié de cette partie (mes. 38-48), Dàm Linh utilise une méthode de modulation très hardie. Pour moduler de *sol* majeur à *sol* dièse mineur, il compose un fragment intermédiaire bitonal de quatre mesures (mes.38-41). À la mesure 38, la nouvelle tonalité de *sol* dièse mineur apparaît à la main droite du piano sous forme du deuxième renversement de la tonique, alors que la basse du piano joue la pédale de dominante de *Ré* majeur. La mélodie du violon et la basse du piano affirment *Ré* majeur à la mesure suivante (39). Dans ce fragment, la tonalité de *Ré* majeur devient un lien ambivalent. Elle assure la relation de tonalité selon le cycle des quintes entre les deux moitiés et en même temps, elle ouvre une nouvelle relation de tonalité par quinte augmentée. Le schéma de la modulation de cette partie est présenté au tableau 2.

Tableau 2: Schéma tonal de la première section (mes. 15-48)

Mes.	15-18	18 ^{1/2} -20	22	23-37	38	39	42
Tonalités	<i>Fa/Do</i>	<i>Do</i>	<i>Sol</i>		<i>sol dièse</i>	<i>Ré</i>	<i>sol dièse</i>
Fonction harmonique de la main droite du piano					I ₆₄	I ₆₄	
Fonction harmonique du violon et de la basse du piano						I ₆₄	
Fonction harmonique générale	I ₇	V ₇ [#] = I ₇	VI ₇ = II ₇ - VII ₆₅	I ₆			i

En ce qui concerne le rythme, dans cette partie, on retrouve l'opposition fréquente de deux figures: le rythme syncopé dans la mélodie du violon, parfois à la main droite du piano, et les batteries en croches à la main gauche du piano qui joue un rôle d'ostinato dans cette partie.

La partie B retourne à la métrique de l'introduction (C). Le thème principal de cette partie contient deux phrases de quatre mesures chacune, destinées au violon. Dans ce thème, la concordance de la musique traditionnelle du Viêt-nam avec la musique occidentale se trouve dans les gammes, la structure harmonique et la technique de développement du thème.

Quant à l'utilisation des gammes, on doit souligner l'évolution de la mélodie du violon de cette partie. Elle est formée de deux gammes pentatoniques et de la gamme de Sol majeur. Aux deux premières mesures de cette partie (mes. 49 et 50), la mélodie du violon est basée sur la gamme pentatonique (1) *sol, si, do, ré, fa#*. Dans la mesure suivante (mes. 51), Dàm Linh utilise la gamme pentatonique (2) *ré, fa#, sol, la, do*. À la mesure 52, il mélange les deux gammes pentatoniques (1 et 2). La mélodie du violon est en Sol majeur aux mesures 55 et 56.

Exemple 4.5. Mes. 49-56, utilisation des gammes dans l'évolution mélodique du violon.

The image displays four staves of musical notation for violin, measures 49-56. The notation is in treble clef and 4/4 time. The first staff is labeled "Pentatonique 1" and shows a melodic line with a slur over the first five notes. The second staff is labeled "Pentatonique 2" and "1+2", showing a melodic line with a slur over the first five notes and a "1+2" marking above the sixth and seventh notes. The third staff is labeled "1" and "2", showing a melodic line with a slur over the first five notes and a "1" marking above the sixth note, and a "2" marking above the seventh and eighth notes. The fourth staff is labeled "Sol majeur" and shows a melodic line with a slur over the first five notes.

Nous savons que certaines chansons folkloriques vietnamiennes sont basées sur deux gammes pentatoniques, soit en deux parties, soit sous forme de métabole (voir p.11). Dans ces chansons, chaque gamme pentatonique correspond à une partie ou à une phrase, tandis que, dans l'oeuvre de Dàm Linh, une phrase du violon fait alterner les deux gammes pentatoniques à intervalle de quinte:

1: *sol, si, do, ré, fa#*

2: *ré, fa#, sol, la, do*

Dans ce sens, nous pouvons considérer cette alternance comme une invention de Dàm Linh basée sur une des caractéristiques de la musique traditionnelle vietnamienne. Dans ce thème, à côté de ces caractéristiques, Dàm Linh utilise également les techniques de composition occidentale, marquées par la structure formelle du thème: les deux phrases sont carrées (l'antécédent de quatre mesures et le conséquent de quatre mesures), ce qui ne se trouve pas dans la musique traditionnelle vietnamienne (voir le chapitre I).

Relativement à la structure harmonique, cette partie peut se voir de deux façons différentes. Aux quatre premières mesures de cette partie (mes. 49-52), on peut diviser la structure harmonique: d'une part, il y a alternance d'accords (la mélodie du violon et la main droite du piano sont en *sol* majeur/mineur), de l'autre superposition d'intervalles (la basse du piano joue une pédale de seconde majeure *do# et ré#*). Le second ostinato à la basse évoque une des caractéristiques de la musique ethnique: dans certaines chansons folkloriques, on trouve toujours un instrument qui joue deux notes tenues en seconde ou en septième²⁴.

²⁴ Notre entrevue avec Dàm Linh, réalisée le 12 juin 1997 à Hà-nôi.

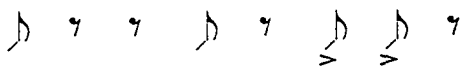
Exemple 4.6. Mes 49, deux structures harmoniques


Mes. 49

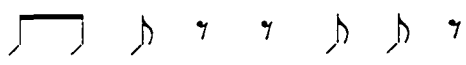
I/i de sol sur pédale de seconde


Pour développer le thème, Dàm Linh utilise en même temps les techniques occidentales et celles de la musique traditionnelle vietnamienne. L'imitation exacte du thème au piano est semblable aux oeuvres contrapuntiques rigoureuses occidentales, alors que la variation du rythme syncopé de la main gauche du piano est semblable à la musique traditionnelle vietnamienne. On peut considérer la première mesure de cette partie comme un groupe rythmique initial. À partir de ce groupe, on retrouve quatre autres groupes rythmiques basés sur le même principe rythmique: le rythme syncopé apparaît seulement aux deuxième ou troisième temps. À noter que les premiers et quatrièmes temps sont toujours marqués et jamais syncopés, ce qui définit bien la mesure.

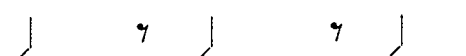
Exemple 4.7. Cinq groupes rythmiques.

1. Mes. 49 

2. Mes. 53 

3. Mes. 61 

4. Mes. 65 

5. Mes. 69 

La partie C reprend le tempo de l'introduction (Adagio), à 2/4. Aux onze premières mesures de cette partie (mes. 71-83), la mélodie du violon fait alterner la gamme pentatonique ré, fa#, sol, la, do# avec la gamme de Ré majeur sur pédale de ré à la basse du piano. De la mesure 71 à la mesure 83, Dàm Linh fait évoluer son langage musical. Aux cinq premières mesures (mes. 71-75), on entend seulement la mélodie basée sur la gamme pentatonique et sur un ostinato. Cela est exactement conforme à la musique traditionnelle. Aux sept mesures suivantes (mes. 76-83), la mélodie du violon est en Ré majeur et, en même temps, Dàm Linh ajoute la fonction harmonique dans l'accompagnement de piano selon les techniques de composition occidentales. Dans cette partie, Dàm Linh utilise également un groupe rythmique ostinato au registre grave du piano (exemple 4.8), groupe qui suggère le timbre du gong du Tày-nguyên. La concordance des fragments basés sur la gamme pentatonique de la mélodie du violon et du groupe rythmique ostinato de la basse du piano forme un remarquable folklore imaginaire inspiré du Tày-nguyên.

Exemple 4.8. Partie C, mes.71-75 et mes. 76-78, folklore imaginaire du Tây-nguyên

Musical score for measures 71-75. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a melodic line. The grand staff contains a bass line with a rhythmic motif labeled "Motif rythmique". A fermata is placed over the first measure of the bass line.

Mes. 76

Musical score for measures 76-78. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a melodic line. The grand staff contains a bass line with a rhythmic motif. A fermata is placed over the first measure of the bass line.

I de Ré

V sur pédale de I

I

Pour ce qui est de la structure harmonique, cette partie se divise en deux sections. La première section (mes. 76-93) utilise l'accord de Ré majeur, tandis que la deuxième section (mes. 94-111) fait alterner une superposition d'intervalles avec quelques rares accords. Tous les premiers temps de la basse sont formés par une structure d'intervalles: *ré#, la#, ré#*.

Exemple 4.9. Deuxième section, mes. 100-101.

The image shows a musical score for two measures, 100 and 101. It consists of three staves: a violin staff (top), a piano right hand staff (middle), and a piano left hand staff (bottom). The time signature is 2/4. The violin part features a melodic line with a slur over two notes in measure 100 and another slur over two notes in measure 101. The piano right hand part plays chords in measure 100 and chords with eighth notes in measure 101. The piano left hand part plays chords in measure 100 and chords with eighth notes in measure 101.

Quant au plan tonal, la première section est toujours en Ré majeur, alors que la deuxième section module de façon très hardie. Elle commence en *mi* mineur, puis en *Mi* majeur par la mélodie du violon et la main droite du piano, et se termine en *Do* majeur également par la mélodie du violon et la main droite du piano. La modulation de cette partie se fait donc d'abord à

intervalle de seconde ascendante, puis de tierce majeure descendante. Ainsi, entre la tonalité du début et celle de la fin de cette partie, on retrouve l'intervalle de seconde descendante. Le plan tonal de cette partie se présente selon le schéma du tableau 3.

Tableau 3: Plan tonal de la troisième partie (mes. 71-111)

Mes.	71	94	100	111
Tonalités	<i>Ré</i>	<i>mi</i>	<i>Mi</i>	<i>Do</i>

Entre les parties *C* et *D*, Dàm Linh compose un pont de quatre mesures sur l'accord de septième de *ré* majeur, destiné au piano. Ce pont joue deux rôles: annoncer la tonalité initiale de la partie *D* et intensifier le mouvement peu à peu de lent à rapide.

La partie *D* est à 2/2 dans un tempo rapide marqué *allegro molto*. Aux six premières mesures, Dàm Linh change la façon de présenter la mélodie. Celle-ci est destinée au piano, alors que le violon joue le rôle d'accompagnement sous forme de superposition d'intervalles. Il apparaît que la mélodie du piano dans les trois premières mesures devient un motif très important pour le développement de la première moitié de la partie *D*.

Exemple 4.10. Mes. 117 et 118, motif mélodique du piano



Quant à la structure harmonique, Dâm Linh utilise fréquemment les accords de septième et de neuvième, parfois avec des altérations. Par exemple, aux trois premières mesures de cette partie, il écrit un accord de neuvième de tonique de *La* majeur où la note *ré* dièse (*mi* bémol) du violon doit être considérée comme la quinte diminuée de cet accord. À la mesure 124, l'accord de septième de tonique de *si* majeur porte en même temps les quintes diminuée et augmentée. À la mesure 125, l'accord de neuvième de tonique de *Sol* majeur apparaît sous forme du premier renversement avec quinte et septième augmentées. On peut considérer cet accord comme créant une ambivalence majeure/ mineure dans la tonalité de *sol* (*la* dièse = *si* bémol).

Exemple 4.1.11. Trois accords dans les mesures 116, 124 et 125.

Mes. 116 à 123 Mes. 124 Mes. 125

$I \overset{9}{5b}$ de La V de V = $I \overset{7}{5\#5b}$ de Si = $I \overset{9\#}{5\#}$ de Sol

Relativement au plan tonal, cette partie commence en *ré* majeur et se termine également dans cette tonalité. Mais, à l'intérieur de cette partie, on retrouve des tonalités qui possèdent une relation très lointaine par rapport à la tonalité initiale. Les modulations à la quinte se trouvent au début et à la fin de cette partie. Le tableau 4 présente les modulations.

Tableau 4: Plan tonal de la quatrième partie

Mes.	116	119	122	124	125	137	143
Fonction harmonique	V ⁹ _{7#5b}	I ₆₅	I ⁴	I ^{5a, 5b}	I ₆ ^{5a} /I ₆ ^{5a} ou I ^{9a} _{5a}	I ₇	I ₁₃
Tonalités	<i>Ré</i> IV de <i>Mi</i>	<i>Mi</i> (<i>Fa</i> bémol) bII de <i>Mi</i> bémol	<i>Mi</i> bémol (<i>Ré</i> dièse) III de <i>Si</i>	<i>Si</i> VI de <i>Ré</i>	<i>Sol/sol</i> IV de <i>Ré</i>	<i>La</i> V de <i>Ré</i>	<i>Ré</i> I

Pour ce qui est du rythme, la basse du piano de cette partie est basée sur deux figures rythmiques, l'un en noires, l'autre en croches. On peut considérer la figure en croches comme un rappel du rythme principal de la partie *A*. Dans la dernière moitié de cette partie (mes. 132-145), parfois, on retrouve la reprise du motif rythmique syncopé de la partie *B*.

La coda commence par la variation d'un motif mélodique de la partie *B* à 5/4, jouée à l'octave par le violon et par la main droite du piano, alors que la basse est formée par la superposition des intervalles de quinte juste et de quinte diminuée ou quarte augmentée. De la mesure 146 au début de la mesure 147, Dàm Linh superpose les deux gammes *sol* majeur et *sol* dièse mineur, ce qui crée une sonorité harmonique très particulière.

Exemple 4.12. Mesures 147 et 148, superposition des gammes

Mes. 147

I $\overset{6}{\underset{4}{\text{de Sol}}}$ / $\overset{16}{\underset{4}{\text{de sol dièse}}}$ I de sol/ $\overset{9}{\underset{7b}{\text{de sol dièse}}}$

V de sol dièse/ I de Sol

À partir de la mesure 149, on retrouve un nouveau développement très dramatique, marqué par des glissandos d'accords, joués par le violon. La basse du piano forme un mouvement chromatique de *fa* dièse à *fa* bécarré pour amener *Mi* majeur dans les deux dernières mesures de cette oeuvre. Ainsi, la structure harmonique de la coda est formée principalement par une superposition de tonalités et d'intervalles. L'accord parfait majeur apparaît seulement une fois, au premier temps de la dernière mesure de cette oeuvre. Au troisième temps de cette mesure, la note *do* s'ajoute à l'accord de tonique de *Mi* majeur.

Exemple 4.1.13. Mes.155, structure d'accords

The musical score for Example 4.1.13, Mes.155, is presented in three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, the middle staff is a piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is a bass line in bass clef. The key signature consists of two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a high note, followed by a descending melodic line. The piano accompaniment features a series of chords, with the first chord labeled 'I' and the second chord labeled 'I +4'. The bass line provides a steady accompaniment with a mix of chords and single notes.

En général, le langage musical de la Rhapsodie *Bài ca chim ung* est basé sur la concordance parfaite des caractéristiques de la musique traditionnelle vietnamienne avec celles de la musique occidentale. Quant aux caractéristiques de la musique traditionnelle vietnamienne, Dàm Linh met l'accent sur l'exploitation des structures mélodiques très représentatives de la chanson folklorique du Tây-nguyên, sur les gammes pentatoniques et sur la variation des groupes rythmiques syncopés et sur la superposition de deux gammes du Kinh. On doit souligner que dans l'utilisation des gammes pentatoniques, Dàm Linh se base sur le principe de la musique traditionnelle pour créer une nouvelle utilisation dans la partie B. Dans plusieurs fragments de cette oeuvre, Dàm Linh fait alterner la gamme pentatonique avec les gammes occidentales. Cette

concordance crée un nouveau langage musical très remarquable. Dans la Rapsodie *Bài ca chim ung*, on constate une évolution du langage musical. Par exemple, dans la partie *B*, la mélodie commence sur la gamme pentatonique et se termine sur la gamme occidentale; la partie *C* commence seulement par la mélodie et la voix ostinato, et se termine par l'ajout de la fonction harmonique.

Relativement au rythme, Dàm Linh utilise fréquemment le rythme syncopé. Dans les parties *B* et *C*, ce rythme devient un motif ostinato de la basse. La variation des groupes rythmiques de la partie *B* est considérée comme une méthode de développement représentative de la musique traditionnelle vietnamienne.

Pour ce qui est de la structure harmonique, Dàm Linh utilise fréquemment les accords de septième, neuvième, onzième et parfois treizième. La superposition des quintes diminuée et augmentée se trouve également dans cette oeuvre. Dans quelques parties, il enchaîne les accords avec des superpositions d'intervalles. Parfois, il utilise la superposition des tonalités, comme dans la partie *A* et dans la coda. L'harmonie appartient entièrement aux techniques de composition occidentales. Dans la Rapsodie *Bài ca chim ung*, ces techniques jouent un rôle très important. Pourtant, Dàm Linh met l'accent fréquemment sur l'exploitation de la musique traditionnelle pour créer un nouveau langage harmonique.

Quant aux techniques de modulation, il applique plusieurs principes différents. Celle-ci peut se réaliser par le cycle des quintes, par ton relatif ou à intervalle de seconde. Mais parfois, on retrouve des modulations très soudaines qui ne se font pas selon un ordre fixe.

2. Ensemble Thang long pour violon et orchestre (octobre 1994)

Thang long est le nom ancien de la capitale Hà-nôi qui veut dire «la volée du dragon». Dans la conception des Vietnamiens, l'expression «Thang-Long» évoque encore deux sens: un lieu où convergent les raffinements de la culture vietnamienne et un lieu où les hommes sont plus élégants. Dans l'oeuvre pour violon et orchestre *Thang Long*, Dâm Linh met l'accent sur d'autres aspects de ce nom: l'aspect historique et les nouveaux caractères des thanglongniens. Pour lui, le passage de Thang Long à Hà-nôi est relié au développement historique du pays. C'est la raison pour laquelle cette oeuvre est jouée de façon ininterrompue. L'oeuvre contient une introduction et quatre mouvements. Son orchestre comprend deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, quatre cors, deux trompettes, trois trombones, un tuba, les cordes et les percussions (le triangle, les timbales, le tam-tam, le tambour militaire, la casse claire).

L'introduction comprend trois numéros dans un tempo lent, marqués par un style rubato. Le numéro 1 est considéré comme représentant les premiers éléments qui ont créé le Thang long. Il est divisé en trois sections. La première section présente onze notes jouées par les cordes. Ces notes appartiennent à une série de douze sons proposée par le compositeur:

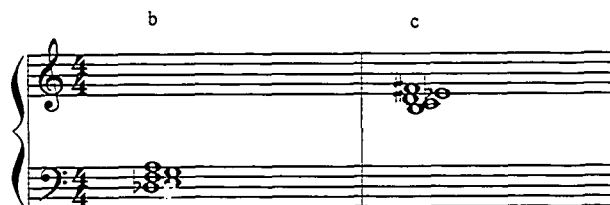
Exemple 1.14a. Série de douze sons



Les cordes sont divisées en trois groupes de quatre pupitres chacun: le premier groupe est consacré aux violons I; le deuxième groupe, aux violons II; le troisième groupe, aux trois altos et

aux violoncelles. Les dix premières notes de la série sont présentées successivement par chaque pupitre du deuxième groupe, puis du premier groupe et enfin du troisième groupe des altos 1 et 2. L'alto 3 et le violoncelle jouent la dernière note de la série. À la deuxième section, après une superposition de sons jouée par le troisième groupe, on entend la onzième note de la série qui apparaît au basson et la douzième note, au l'hautbois. La superposition de sons de cette section crée une symétrie d'intervalles avec celle de la troisième section, jouée par le premier groupe.

Exemple 4.14b. N° 1, deux sections b et c, symétrie d'intervalles.



Dans cet exemple, l'opposition des timbres et des registres des deux superpositions de sons dans les deux sections crée une symétrie d'intervalles: 3, 1, 2, 2 dans la deuxième section et 2, 2, 1, 3 dans la troisième section. Cette technique montre l'influence de la symétrie d'intervalles de la gamme pentatonique qu'on retrouve autant dans la musique traditionnelle vietnamienne (voir chapitre I) que chez Stravinsky dans *Le Sacre du printemps* (« Cercles mystérieux des Adolescentes», chiffre 91 de la partition). Le numéro 1 se termine par un motif de septième mineure, joué par les deux premiers groupes. Ce motif est tiré de la série et va jouer un rôle très important dans le développement de cette oeuvre. Dans le numéro 1, à côté de la présentation de la série, Dâm Linh utilise une succession d'intensités représentée au tableau 5.

Tableau 5: Succession d'intensités du numéro 1

Section <i>a</i>	<i>p</i>
Onzième note appartenant à la section <i>b</i>	<i>f</i>
Superposition de sons de la section <i>b</i>	<i>ff</i>
Superposition de sons de la section <i>c</i>	<i>mf</i>
Motif de septième mineure de la section <i>c</i>	<i>f</i>

Le numéro 2 est divisé en trois structures. La première structure contient cinq accords dans le style choral, joués par les cuivres. Le violon solo répète la note fondamentale de l'accord en rythme syncopé. Il s'agit de cinq accords parfaits majeurs basés sur les fondamentales suivantes: *do*, *mi* bémol, *si*, *la* bémol et *mi*. Mais, dans cette succession d'accords, on retrouve fréquemment des notes communes. L'utilisation des notes communes devient un style harmonique de cette oeuvre. La deuxième structure est jouée par le violon solo sur un fond de secondes jouées par les deux violons du premier groupe. La troisième structure est divisée en neuf sections, jouées par les bois ou les cuivres. Chaque section commence normalement par les trois premières notes de la série sous forme rétrograde²⁵: a: basson: RI₄; b: clarinette: RI₁₁; c: hautbois: RI₂; d: flûte: RI₇; e: hautbois: RI₆; g: clarinette: RI₉; h: hautbois: RI₈ et basson: RI₈; i: flûte: RI₃, hautbois: RI₁ et basson: RI₅; k: trombone: RI₁. En dehors de l'utilisation des trois premières notes de la série, la relation entre ces sections se réalise également par les deux intervalles initiaux de la série: la quinte, la tierce mineure et ses renversements. Cette relation s'applique également aux cordes. Le numéro 3 est un pont joué par le violon solo pour aboutir au premier mouvement.

Le premier mouvement (n^{os} 4-10) est en tempo lent (Andantino) et correspond au développement historique du pays. Dans ce mouvement, deux conceptions du temps sont marquées aux numéros 4 et 5, d'une part, et au numéro 6, d'autre part. Les numéros 4 et 5 correspondent à la période ancienne et le numéro 6 correspond à la période moderne. Aux numéros 4 et 5, la conception de la période ancienne est représentée par deux éléments: la

²⁵ Dâm Linh utilise les lettres selon l'ordre alphabétique vietnamien.

structure mélodique et l'instrumentation. En ce qui concerne la structure mélodique, aux deux premières mesures des deux numéros, la mélodie est construite sur deux intervalles de quarte: *si-mi* et *fa* dièse-*si*, joués par le violon solo (numéro 4); *la-ré* et *mi-la*, joués par les cors (numéro 5). Nous savons que certaines chansons folkloriques vietnamiennes exigent seulement deux ou trois notes, où la quarte joue le rôle principal. Selon les ethnomusicologues Tu Ngoc²⁶ et Lu Nhat Vu²⁷, ces chansons appartiennent aux chansons folkloriques les plus anciennes du Viêt-nam. Pour ce qui est de l'instrumentation, l'utilisation du cor et de l'alto jouant une note tenue au numéro 4 suggère la sonorité d'un instrument ancien vietnamien, le «Tù vâ», fait d'une corne de bovidé ou d'un coquillage. Au numéro 6, la période moderne est traduite par l'utilisation de la musique sérielle, technique née au XX^e siècle (par les dix premières notes de la série transposées à la seconde majeure, O₂, jouées par le violon solo).

Dans ce mouvement, la mélodie est construite de plusieurs façons. Aux numéros 4, 5, 7 et 10, Dàm Linh utilise les modes majeur et mineur de deux manières différentes: dans une concordance entre la musique occidentale et la musique traditionnelle vietnamienne (n^{os} 4, 5 et 7) et à la manière de la musique occidentale pure (n^o 10). Au numéro 6, il utilise la musique sérielle. Aux numéros 8 et 9, Dàm Linh emploie un même motif mélodique pentatonique transposé dans différents tons: le numéro 8 est en *do* dièse joué par le violon solo et la flûte, le numéro 9 est en *la* joué par les violons I.

Aux numéros 4, 5 et 7, le premier motif mélodique est construit avec les intervalles suivants: la quarte, la seconde majeure et la quarte (5, 2, 5). Dans cette structure, la quarte est considérée comme un intervalle représentatif de la musique traditionnelle vietnamienne. La mise en valeur de la quarte au sein de la structure d'arpège de la gamme majeure ou mineure crée une nouvelle couleur modale. Par exemple, au numéro 4, la mélodie du violon solo est en *mi* mineur. Dans les deux premières mesures, la structure d'arpège de la gamme de *mi* mineur produite par les deux intervalles de quarte modifie légèrement le caractère de la gamme mineure.

²⁶ Tu Ngoc, *Dan ca nguoi viet* (Hà Nội: Musique, 1994), p. 218.

²⁷ Lu Nhat Vu. *Van de thang am diêu thuc trong dan ca nguoi Viêt o Nam bó* (Hà Chi Minh: Institut des arts, 1993), p. 195.

Exemple 4.15. N° 4, mes.1-2, quarte au sein de la structure d'arpège de la gamme mineure.

Quarte

Arpège

Cette structure (5, 2, 5) est reprise aux numéros 5 et 7 dans différentes tonalités. Au numéro 5, cette structure mélodique est destinée au cor, puis au basson en *Sol* majeur. Au numéro 7, elle est reprise par le violon solo en *si* mineur. Dans ce numéro (mes. 4- 6), on retrouve le motif de septième de la série initiale sous forme symétrique des intervalles en valeur absolue: 1, 1, 6, 2, 5, 2, 6, 1, 1.

Exemple 4.16. N° 7, mes. 4-6, forme symétrique des intervalles en valeur absolue.

Quant à la tonalité, les numéros du premier mouvement sont écrits dans différentes tonalités: n° 4 en *mi* mineur, n° 5 en *Sol* majeur, n° 6 en *ré* mineur, n° 7 en *mi* mineur, n° 8 en *la* majeur/mineur, n° 9 en *la* mineur, n° 10 en *sol* mineur. Dans ce plan tonal, la relation tonale du numéro 4 et du numéro 9 par rapport au numéro 10 est très lointaine. L'utilisation simultanée des deux modes au numéro 8 se réalise selon les mouvements linéaires: la gamme de *La* majeur est jouée par les flûtes, le violon solo et les violons I, alors que la gamme de *la* mineur est jouée par les violons II.

Exemple 4.17. N° 8, mes.1-2, utilisation simultanée des deux modes.

The musical score consists of three staves. The top staff, labeled 'Vn solo', is in treble clef and 4/4 time. It begins with a slur over two measures, containing notes G#4, A4, B4, and C5. The second measure continues with D5, E5, and F#5. The third measure has G5, and the fourth measure has A5. The middle staff, labeled 'Vn II', is also in treble clef and 4/4 time, playing a continuous eighth-note accompaniment starting on G4. The bottom staff, labeled 'Vc & cb', is in bass clef and 4/4 time, playing sustained notes: G2 in the first measure and F#2 in the second measure.

Pour ce qui est de l'enchaînement des accords entre les numéros, les notes communes se trouvent dans les numéros 4-9. Par contre, ce principe ne s'applique pas dans l'enchaînement des accords entre les numéros 9 et 10.

En ce qui concerne la fonction harmonique et à la disposition des accords, deux cas se présentent: l'utilisation des degrés faibles et l'utilisation des degrés principaux sous différentes

positions d'accord. Le premier cas apparaît au numéro 4, où la pédale harmonique glisse de *ré* à *si* bémol \simeq *mi* mineur, jouée par un cor, un alto et les violoncelles. Les autres numéros appartiennent au deuxième cas. Aux numéros 5 et 7, l'harmonie est construite sur un accord du deuxième renversement de *Sol* majeur et de *mi* mineur. Aux numéros 6, 8 et 9, les accords se trouvent en position fondamentale. Le premier renversement apparaît au numéro 10.

Dans certains numéros, Dàm Linh utilise l'opposition de deux langages musicaux. Par exemple, au numéro 6, la mélodie du violon solo est écrite sous forme de série tandis que l'harmonie est en *ré* mineur. Au numéro 8, la mélodie expose la gamme pentatonique voisine de *La* majeur, jouée par le violon solo et la flûte alors que l'orchestre est en *la* mineur. Cette technique est appliquée au numéro 9.

Pour ce qui est de la métrique, on retrouve l'ambivalence entre le binaire et le ternaire au numéro 9, marquée par le rythme syncopé destiné aux violoncelles et aux contrebasses. Quant à l'instrumentation, ce mouvement exploite le timbre de certains instruments, mais en limitant le nombre de pupitres. Par exemple, pour ce qui est des cuivres, Dàm Linh utilise seulement un cor à la fois. On n'entend pas la percussion. Relativement aux nuances, ce mouvement se limite à trois niveaux : *p*, *mp* et *mf*.

Le deuxième mouvement (n^{os} 11-16) contraste avec le premier par le tempo, la dynamique et l'instrumentation. Il est en tempo rapide (*Allegro*) dans une dynamique *ff* des cordes et *f* du violon solo, des bois, des cuivres et des percussions. Ce mouvement représente la période de la guerre entre le Viêt-nam et la France.

Aux numéros 11 et 12, les marches de l'ennemi sont illustrées par le tutti d'orchestre, divisé en deux rythmes: l'un est une suite de croches, jouées par les hautbois, les bassons, les cors et les cordes; l'autre est un rythme syncopé, joué par les trompettes, le trombone basse et la timbale. Ce motif rythmique est semblable à celui de «Les augures printaniers. Danses des adolescentes» dans *Le Sacre du printemps* (chiffre 13, mes. 1-8) de Stravinsky. Cependant, on constate que Stravinsky présente ce motif rythmique sur un accord de onzième tandis que, dans l'oeuvre de Dàm Linh, ce motif rythmique est basé sur l'ambivalence majeure/mineure de *ré* avec

la quinte augmentée dont l'utilisation apparaît également au numéro 12. Ce numéro commence en *Fa* majeur sous forme du deuxième renversement d'accord de tonique. À partir de la mesure 7 de ce numéro, on retrouve l'opposition des deux langages musicaux: la mélodie du violon solo, de la flûte et du basson utilise la série transposée à la quinte, tandis que l'harmonie est en *la* mineur. Cette façon de faire apparaît également aux quatre premières mesures du numéro 13, entre la mélodie du basson (la permutation de RI_6) et l'harmonie des cordes en *Fa* majeur. Aux six premières mesures du numéro 13, les deux phrases du violon solo sont construites sous forme de symétrie d'intervalles.

Exemple 4.18. N° 13, mes. 1-7, symétrie d'intervalles dans la mélodie du violon solo

Phrase 1 (mes. 1-5): 1, 2, 6, 5, 5, 6, 2, 1



Phrase 2 (mes. 6-7): 1, 6, 4, 4, 6, 1



Au numéro 14, Dâm Linh utilise également l'opposition des deux langages musicaux. On retrouve les trois premières notes de la série jouées par les bassons et le premier cor ($O_{10}; O_6; O_2; O_7$) alors que l'harmonie des cordes est en *Fa* majeur. Par contre, au numéro 15, le compositeur mélange le langage musical traditionnel du Viêt-nam avec celui de la musique occidentale, en superposant des fragments pentatoniques et des passages chromatiques modulants dans la

structure mélodique du violon. Dans ce numéro, on retrouve le motif des quartes du numéro 4 du premier mouvement sous forme de pizzicatos des violons et des altos.

À la mesure 6 de ce numéro, on retrouve les trois premières notes de la série initiale jouées par le deuxième basson. Le numéro 16 illustre les marches de l'ennemi par l'orchestre en *fa* majeur avec la quinte augmentée. Ce motif suggère la période de la guerre entre les Viêtamiens et les Américains²⁸. Dans les quatre dernières mesures de ce numéro, la mélodie du violon solo forme une succession symétrique d'intervalles (en valeur absolue) mais avec une permutation: 6, 1, 6, 4, 3, 6, 4, 1, 6.

Exemple 4.19. N° 16, mes. 11- 14, symétrie d'intervalles avec une permutation.



Dans le deuxième mouvement, la succession des tonalités présente des relations de parenté très proche: n° 11: *ré* majeur/mineur; n° 12-14: *Fa* majeur; n° 15: *mi* mineur et n° 16: *La* majeur. Ces tonalités ne valent que pour les premières mesures des numéros parce qu'à l'intérieur de chaque numéro, on retrouve des passages modulants très audacieux. Par exemple, aux mesures 4 et 5 du numéro 15, Dàm Linh module de *mi* mineur à *Mi* bémol majeur par une succession de mouvements linéaires.

²⁸ En 1954, les Viêtamiens ont été victorieux dans la guerre contre les Français. Selon les Accords de Genève, le Viêt-nam est divisé en deux zones provisoires (Nord et Sud). Elles vont se réunir deux ans plus tard. Mais l'intervention des Américains au Sud amène une nouvelle guerre au Viêt-nam.

Exemple 4.20. N° 15, mes. 3-5, modulation par une succession de mouvements linéaires.

Mes.3

VI=VI^{3#}

I de Mi bémol

Vn solo

Pizz

Vn I

Mi bémol majeur

Harmonie

i^4 de mi

$VI/III^{3b} = VI/III^{3\#}$

I_3 de Mi bémol

$VI_4^{7b} = VI_4^{3\#}$

Dans cet exemple, aux deux premiers temps de la mesure 4, la mélodie du violon arpège l'accord de *Do* majeur = VI de *mi* mineur tandis que les violons I jouent la gamme de *Mi* bémol majeur. Dans ce sens, on peut considérer l'accord de cette mesure comme la superposition des deux accords: VI de *mi* mineur/ iii de *Mi* bémol majeur, plus que VI₄^{7b} de *mi* mineur = VI₄^{3#} de *Mi* bémol majeur.

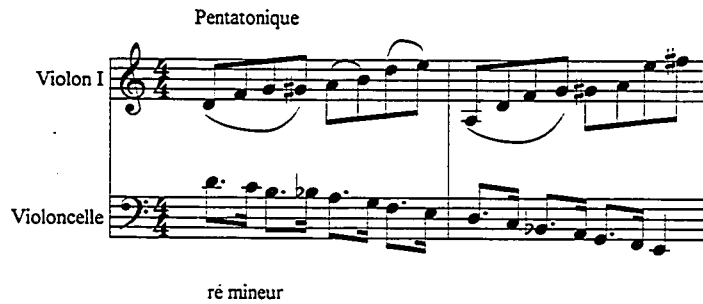
Relativement à la structure d'accord, ce mouvement utilise plusieurs accords de neuvième et onzième sur tonique ou des accords de tonique avec quinte augmentée ou quarte ajoutée.

Parfois la succession harmonique se réalise seulement par la superposition des quarts justes, diminuées et augmentées (mes. 6 du n° 11: *fa* dièse, *sol*, *do* dièse, *fa*, *fa* dièse).

Le troisième mouvement est en *ré* mineur dans un tempo lent (*Lento*). Il contient seulement deux numéros (17 et 18). Ce mouvement correspond à la période élégiaque de l'histoire nationale, période dominée par la séparation du pays et par les morts causées par la guerre. Ce caractère est marqué par les motifs de septième mineure ou de seconde descendante aux bois et les phrasés descendants de la mélodie du violon solo. L'évocation de la musique traditionnelle est marquée par la quarte: *la-ré*. À partir de la mesure 13 du numéro 17, on retrouve la superposition de la métrique binaire (violon solo) et ternaire (l'orchestre). Au numéro 18, Dàm Linh fait alterner le langage musical occidental avec celui de la musique traditionnelle vietnamienne. Aux deux premières mesures, les mouvements contraires des violons I et des violoncelles opposent les deux langages: la gamme pentatonique du *Vong cô*, un genre caractérisé par le lamento joué par les violons I, et la gamme de *ré* mineur jouée par les violoncelles. À la mesure 4, la partie du violon solo est formée d'un fragment de la série sous forme de renversement (RI_1) et du motif de quarte.

Exemple 4.21. N° 18, mes. 1-2 et 4, alternance des deux langages musicaux.

Pentatonique



Violon I

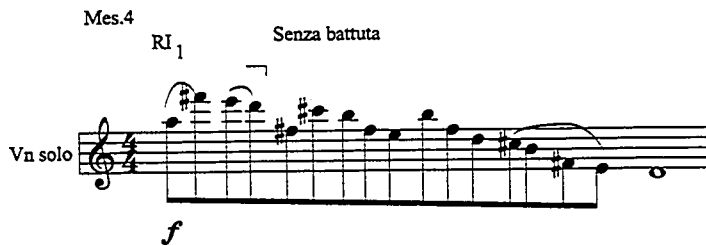
Violoncelle

ré mineur

Mes.4

RI₁

Senza battuta



Vn solo

f

Ce mouvement se termine par la reprise par les bois de la troisième structure du numéro 2 (avec les trois premières notes de la série sous forme de renversement, RI₃; RI₂ et RI₃).

Le quatrième mouvement commence en *sol* mineur dans un tempo assez rapide (*Allegro molto*). Il contient trois numéros (19, 20 et 21). Ce mouvement correspond aux événements historiques de 1975: les Vietnamiens attaquent les Américains dont ils vont triompher. Dans les dernières mesures de cette oeuvre, l'ouverture d'une page nouvelle de l'histoire vietnamienne est marquée par la modulation soudaine qui amène la terminaison de l'oeuvre dans une nouvelle tonalité très lointaine par rapport aux tonalités utilisées dans la pièce.

L'attaque est représentée par la mélodie à l'unisson du violon solo et des violons I sur les accords des cuivres, des cordes et le rythme des percussions dans une nuance forte. Aux neuf premières mesures du numéro 19, la structure de la mélodie est basée principalement sur le motif de septième mineure tiré de la série. Dans ce numéro, Dàm Linh mélange la métrique 3/4 de la musique occidentale, avec le rythme syncopé de la musique traditionnelle vietnamienne.

Aux numéros 20, la série apparaît sous différentes formes. La partie du violon solo mélange la série (mes. 4-6: O_5 ; mes. 10-11: O_7) avec des fragments chromatiques libres. Au numéro 21, des fragments de la série alternant avec la série complète passent d'un instrument à l'autre: mes. 1-2: le violon solo, O_5 ; mes. 3: le cor joue les trois premières notes de la série sous forme RI_1 ; mes. 3-5, les violons I jouent les trois notes sous forme de permutation de O_4 ; mes. 7: le cor joue les trois premières notes de la série sous forme RI_5 ; mes. 7-11: le violon solo, I_1 ; mes. 14-15: la flûte, O_7 ; mes. 16-17: le violon solo: O_5 ; mes. 18-19, la flûte joue la série initiale. Dans l'exemple 4.22, les notes jouées par le cor sont transposées sur *do*.

Exemple 4.22. N° 21, fragments de la série alternant avec la série complète.

a. Violon solo

Musical notation for Violon solo. The first staff, labeled 'Mes. 1-2', shows a melodic line in 3/4 time with a treble clef and a key signature of one flat. It features a sequence of notes with a trill-like figure and is marked with O_5 and a '3' indicating a triplet. The second staff, labeled 'Mes. 7-11', continues the melodic line with a similar rhythmic pattern, marked with I_1 .

b. Autres instruments

Musical notation for other instruments. The first staff is for the Cor (Horn), labeled 'Cor, mes. 3, RI₁', and shows a sequence of notes with a trill-like figure, marked with 'Vn I, mes. 3-5, O₄ permutation'. The second staff is for the Flute, labeled 'Fl, mes. 7, RI₅' and 'Fl, mes. 14-15, O₇', and shows a sequence of notes with a trill-like figure. The third staff is for the Flute, labeled 'Fl, mes. 18-19, O₆', and shows a sequence of notes with a trill-like figure.

Dans ce mouvement, le sommet de la complexité de la structure harmonique se trouve à la mesure 5 du numéro 19 où les violoncelles, les contrebasses et les deux trombones graves jouent un accord de *sol* mineur; les altos, les violons I, II et le violon solo forment un accord parfait de *la* majeur au deuxième renversement et les cuivres mélangent ces deux accords.

Exemple 4.23. N° 19, mes.5, simplification harmonique

The musical score for Example 4.23 consists of three staves. The top staff is labeled 'Cuivres' and contains a complex chord with notes G, B, D, F, A, and C. The middle staff is labeled 'Vn solo, Vn I & II, Al' and contains a chord with notes G, B, D, F, and A. The bottom staff is labeled 'Basse' and contains a chord with notes G, B, and D. The time signature is 4/4.

Ce mouvement commence en *sol* mineur (n° 19, mes. 1-22) où le deuxième degré est toujours abaissé d'un demi-ton (mode phrygien), il module en *ré* mineur (n° 19, mes. 22-28; n° 20, n° 21, mes. 1-18) par le v^e degré (*sol* mineur) et il se termine dans le même ton (trois dernières mesures du numéro 21). La modulation de *ré* mineur à *fa* dièse mineur peut se voir de deux manières différentes (voir exemple 4.24). À la mesure 19 et au début de la mesure 20, la tonalité est *Ré* majeur ou *fa* dièse mineur (#iii de *Ré* majeur). À la fin de mesure 20, la tonalité est *Do* dièse majeur (VII de *Ré* majeur ou vi de *fa* dièse mineur). La fin de l'oeuvre dans une nouvelle tonalité très lointaine par rapport aux tonalités utilisées suggère un interprétation historique: la victoire du Viêt-nam dans la guerre contre les Américains est un point qui ferme une période de guerres et qui inaugure en même temps un nouveau développement du Viêt-nam que l'indépendance rend possible.

Exemple 4.24. N° 21, mes.18-23, simplification harmonique

Mes.18

ré i

note ajoutée

Ré $\#iii_2 = III_2$ I $bIII = III^6_{3\#}$

fa dièse $i = vi^{3b}$ i_2 $vi = II^{5b}_{1b}$

Do dièse II^{5b}_{1b} $III^6_{3\#}$ I = V

Fa dièse V III^{3#} I

En général, l'oeuvre exploite un nouveau langage musical, marqué par l'utilisation simultanée de la gamme pentatonique, des modes majeur et mineur et de la série. La concordance entre la musique traditionnelle vietnamienne et la musique occidentale apparaît de plusieurs manières. Elle peut être représentée par la relation de la gamme pentatonique avec la série ou la

gamme majeure/mineure formant la structure mélodique. Elle peut naître de l'ambivalence de la métrique ternaire et binaire, ou de l'utilisation de la métrique 3/4 avec le rythme syncopé. Cette concordance peut se réaliser par la combinaison des deux langages musicaux entre la mélodie du violon solo et l'harmonie de l'orchestre.

Quant à sa forme, l'oeuvre comprend quatre mouvements agencés de manière très libre. La proportion entre les mouvements est toujours variable. Le lien entre les mouvements est créé par le retour des motifs et par le rôle principal de la gamme de *ré* mineur. Au début du premier mouvement, la tonalité est *mi* mineur, mais on retrouve une évocation de la tonalité principale dans la pédale de *ré* jouée par l'orchestre. Les deux mouvements suivants sont en *ré* mineur ou mineur/majeur. Le dernier mouvement commence en *sol* mineur, mais il retourne également à la gamme de *ré* mineur.

Relativement à la structure mélodique, à côté de la concordance entre les caractéristiques de la musique traditionnelle vietnamienne avec la musique occidentale, Dàm Linh forme des fragments mélodiques construits à partir d'intervalles symétriques.

Pour ce qui est de l'instrumentation, le compositeur met l'accent sur l'utilisation des instruments pour illustrer le développement de l'histoire de son pays. Au début de l'oeuvre, le nombre des pupitres utilisés est très limité, avec absence de tutti. Cette disposition désigne la période antique où le monde matériel était très simple. Mais, à la fin d'oeuvre, l'augmentation massive des pupitres avec le tutti dans une nuance fortissimo évoque le changement ascendant de la vie, de la politique et de l'économie après de la guerre avec les États-Unis. La partie du violon solo joue un rôle de pont dans cette histoire.

Quant à l'harmonie, Dàm Linh met l'accent sur l'utilisation des accords de neuvième, onzième, treizième ou de l'accord de tonique avec quinte augmentée. Cette manière de faire est semblable à celle de Stravinsky dans le *Sacre du printemps*. Les enchaînements d'accords sont réalisés par le principe des notes communes. Les modulations à l'intérieur de certains numéros deviennent très audacieuses. Il faut souligner que les techniques sérielles jouent un rôle secondaire et n'affectent jamais la structure d'ensemble de l'oeuvre.

3. Suite de tuông *Trần Hưng Đạo* pour ensemble d'instruments traditionnels vietnamiens (1996).

La suite de tuông *Trần Hưng Đạo* de Dàm Linh est considérée comme marquant la création d'un nouveau langage musical pour les instruments traditionnels vietnamiens. Dans un premier temps, Dàm Linh compose la musique de scène *Trần Hưng Đạo* sur une commande du Théâtre de tuông national (1995). La même année, la pièce gagne le prix destiné à la musique au Festival du théâtre traditionnel national. Après cet événement, Dàm Linh décide de composer une suite de tuông indépendante destinée à un ensemble d'instruments traditionnels, basée sur certaines sections de la musique de scène *Trần Hưng Đạo*. Il garde le titre intact pour souligner la parenté des deux oeuvres.

L'instrumentation comprend une flûte en bambou (le *sao tre*), trois hautbois (le *kèn bâu*), quatre vièles à deux cordes (le *dàn nhi*), un vièle basse (le *dàn hô*), une cithare à seize cordes (le *dàn tranh*), un luth à quatre cordes (le *dàn tu*), un luth à deux cordes (le *dàn nguyệt*), un monocorde (le *dàn bầu*), un tambour militaire (le *trống chiên*), un gong (le *công*) et une cymbale²⁹. La composition de cet ensemble d'instruments est vraiment différente par rapport à celle du tuông. Selon Trần Văn Khê³⁰, l'orchestre de tuông comprend un *kèn*, un *nhi*, un *sao tre*, un *dàn tam* (luth à trois cordes) et les instruments à percussion: *trống chiên*, un *trống com* (tambour dit «de riz»), gongs, cymbales, claquettes, corne de buffle évidée (*mo sùng trâu*).

²⁹ Dans la langue vietnamienne, le nom est toujours invariable. C'est la raison pour laquelle dans cette analyse, nous n'ajoutons pas le «s» dans le cas du nom pluriel comme en français.

³⁰ Trần Văn Khê, *Việt-nam* (Paris: Buchet/Chastel, 1967), p. 182.

Tableau 6: Comparaison de l'instrumentation entre l'orchestre de la Suite de tuông *Trân Hưng Đạo* et l'orchestre de tuông traditionnel.

Instrument	Orchestre de la Suite de tuông	Orchestre de tuông traditionnel
<i>Kèn bầu</i>	+	+
<i>Sao tre</i>	+	+
<i>Nhi</i>	+	+
<i>Tranh</i>	+	
<i>Tam</i>		+
<i>Tu</i>	+	
<i>Nguyệt</i>	+	
<i>Bầu</i>	+	
<i>Trông chiên</i>	+	+
<i>Trông com</i>		+
Gong	+	+
Cymbales	+	+
Claquettes		+
<i>Mơ sung trâu</i>		+

Dans la Suite de tuông de *Trân Hưng Đạo*, la composition de l'orchestre change également à chaque numéro. Parfois, un instrument devient soliste, ce qui ne se trouve pas dans la musique traditionnelle.

Tableau 7: Noms des instruments participant à chaque numéro

N°	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Nom												
<i>Sao</i>			+		+		+		+		+	
<i>Nhi</i>	+	+	+	+	+	+	+	Solo	+	+	+	+
<i>Kèn</i>	+	+		+			+		+		+	+
<i>Bầu</i>	Solo			+		+		Solo		+		+
<i>Tu</i>	+	+	+	+	+		+	+	+		+	+
<i>Nguyệt</i>	+	+	+	+	+	+	+	Solo	+	+	+	+
<i>Tranh</i>	+		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Percussions	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+

Dans cette oeuvre, Dàm Linh n'utilise aucune mélodie intégrale du *tuông*. Il se base seulement sur les caractéristiques de ce genre musical. L'oeuvre comprend 12 numéros et le thème du numéro 1 est repris au numéro 12. Le numéro 1 se divise en trois sections: une introduction de la percussion (section 1), un ensemble des *kèn* et des *dàn nhi* (section 2) et un solo du *dàn bầu* (section 3). Les caractéristiques de la musique du *tuông* apparaissent dans l'utilisation des appoggiatures, de la gamme pentatonique du *diêu Bac* (*do, ré, fa, sol, la*) dans la deuxième section et de l'intervalle de septième dans la première moitié de la section 3. Dans la deuxième section, à côté de l'exploitation de la couleur du *tuông*, Dàm Linh fait alterner la superposition d'intervalles et la fonction harmonique. On peut considérer l'utilisation de l'harmonie verticale comme une invention de Dàm Linh parce qu'auparavant, cet élément n'apparaissait pas dans les oeuvres pour ensemble d'instruments traditionnels (voir chapitre I).

Exemple 4.25. N° 1, introduction, harmonie verticale

ii₆ de do ii₄/₃ ii₆ V₅/₄

Dans la partie solo du *dàn bầu*, à côté des couleurs du *tông*, Dàm Linh fait une métabole de la gamme du *diêu Bac* (*do, ré, fa, sol, la*) à la gamme du *diêu Nam* (*sol, si bémol ou naturel, do, ré, fa*) selon la méthode traditionnelle. En bref, au numéro 1, Dàm Linh se base principalement sur le langage musical traditionnel. Il ajoute seulement l'élément harmonique de la musique occidentale dans la deuxième section.

Au numéro 2, on rencontre une forme binaire miniature: introduction libre, a (mes. 1-7, tempo moderato), pont aux percussions (mes.8-10, tempo allegro), b (mes. 11-20), coda libre (mes. 21). Dans cette structure, l'utilisation du pont aux percussions est semblable à l'usage traditionnel (voir chapitre 1). Par contre, la forme binaire appartient à la technique de composition occidentale. L'introduction libre contient trois motifs. Le premier motif comprend un accord augmenté et la superposition d'intervalles (les quarts augmentée et juste) réservés aux trois *dàn nhi*. De cette superposition d'intervalles, les trois *dàn nhi* font un glissando pour arriver à une hauteur non déterminée. En effet, on ne peut pas déterminer la tonalité de ce motif. Le deuxième motif, destiné aux percussions, est considéré comme un passage pour arriver au troisième motif, consacré aux trois *kèn*. Ce motif est construit avec la superposition d'intervalles formés de la gamme de *do* mineur avec le sixième degré altéré. En effet, la structure formelle de l'introduction peut être considérée comme une réduction de la forme principale de ce numéro: a, pont, b. Dans la section a (mes. 1-7), Dàm Linh utilise une superposition de gammes présentées sous forme de mouvements mélodiques (tableau 8).

Tableau 8: Superposition de gammes en mouvements mélodiques

Instruments	Gammes	Mesures
<i>Dàn tu, dàn nguyệt et dàn nhi 2</i>	<i>do, ré, fa, sol, la</i>	1-7
<i>Kèn</i>	<i>do, ré, mi, sol, la</i>	1-4
<i>Kèn</i>	<i>do, ré, fa, sol, la (la bémol)</i>	5-7
<i>Dàn nhi 1</i>	<i>do, ré, mi, fa, sol, la (la bémol), si</i>	1-7
<i>Dàn hồ</i>	<i>do, ré, mi, fa, sol, la, si (si bémol).</i>	1-7

Dans la musique traditionnelle, on peut superposer deux gammes pentatoniques sur des lignes horizontales (voir chapitre I). Mais Dàm Linh emploie en même temps les gammes pentatoniques et la gamme occidentale. L'allongement de la note altérée (*la bémol*) de cette

section est entièrement inspiré des méthodes de composition occidentale. Dans la succession des lignes horizontales, parfois on rencontre une fonction harmonique occidentale, comme V_{11} de *do* (mes. 1 et 2), II_{11} de *do* (mes. 6) ou des superpositions d'intervalles (mes. 5 et 7).

Exemple 4.26. N° 2, mes. 1-7, fonction harmonique dans la superposition de gammes en mouvements mélodiques.

V_{3b}^4 V_3^4 II_7
 de Do

Ce principe d'écriture s'applique également à la section *b* où on rencontre l'accord de neuvième au début de la mesure 13. À la codetta, on perçoit encore une relation entre la musique occidentale et la musique traditionnelle dans la fonction harmonique V_7 de *do* mineur pour arriver à *I* de la gamme pentatonique *do, ré, fa, sol, si* sous forme de superposition d'intervalles.

Exemple 4.27. N° 2, codetta, accord et superposition d'intervalles.

The musical score consists of six staves, each with a different label on the left: Kèn 1, Kèn 2, Kèn 3, Nhi 1, Nhi 2, and Hô. The notation is written in a staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom staff (Hô) shows a chord structure with notes and stems, representing the V_7 of *do* minor.

v 6
5
de Do

La structure formelle du numéro 3 est semblable à celle du numéro 2: introduction (mes. 1 et 2), a (mes. 3-7), transition (mes. 9 et 10), b (11- 14), codetta (mes. 15-18). Dans ce numéro, la section *a* contraste avec la section *b* par le langage musical. La section *a* est basée sur la musique du *tuong*. Tous les instruments utilisent le *diêu Bac*: *do, ré, fa, sol, la*. L'écriture s'inspire complètement de la méthode traditionnelle: il s'agit d'une hétérophonie plus que d'une véritable polyphonie.

Exemple 4.28. N° 3, mes. 3-6, écriture hétérophonique

The image displays a musical score for seven instruments: Sao, Nhi 1, 2, Hô, Percussions, Tranh, Nguyệt, and Tu. The score is written in 4/4 time and covers measures 3 to 6. Each instrument part is on a separate staff, all using a treble clef. The notation is heterophonic, meaning each instrument plays a different melodic line that is a variation of the same underlying melody. The Sao part is the highest, followed by Nhi 1, 2, Hô, Percussions, Tranh, Nguyệt, and Tu at the bottom. The Percussions part uses a simplified notation with vertical strokes and beams. The other instruments use standard musical notation with notes, stems, and beams.

Dans la section *b*, Dàm Linh utilise un langage musical très moderne. Aux mesures 11 et 12, on rencontre les accords de septième de *si* et de *sol*, et l'accord de neuvième de *do*. Dans la partie des *nhi*, il introduit fréquemment des intervalles augmentés ou diminués et surtout, dans les mesures 13 et 14, il utilise le *glissando de hauteur non déterminée*. L'élément de la musique traditionnelle se trouve dans l'utilisation du rythme syncopé et du motif de septième. Avec cette opposition des deux langages musicaux dans les deux sections, Dàm Linh établit une nouvelle technique de composition pour ensemble d'instruments traditionnels.

Au numéro 4, Dàm Linh se base principalement sur le langage traditionnel de composition. Mais, aux dernières mesures de ce numéro, on rencontre une alternance de la superposition d'intervalles avec la fonction harmonique (mes. 14-15: $V_7 - I^{7b}$ de *do* majeur/mineur). Aux numéros 5, 6 et 7, Dàm Linh compose entièrement selon la méthode traditionnelle. Dans l'introduction du numéro 8, Dàm Linh fait une permutation d'un motif mélodique du numéro 6 (mes. 6 et 7, joué par les *dàn nhi* 2 et 3). Ce motif va être repris sous forme de variation au numéro 9.

Exemple 4.29. N° 6, mes. 6-7, motif mélodique et n° 8, mes. 1, sa permutation.

The image shows two musical staves. The first staff is labeled 'N° 6, mes. 6-7, joué par nhi 1 et 2' and contains a melodic line in 4/4 time with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff is labeled 'N° 8, mes. 1' and contains a chordal texture with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

On peut diviser le numéro 8 en deux sections selon les deux écritures différentes. Dans la première moitié de ce numéro, Dàm Linh utilise le langage traditionnel. Par contre, à la dernière

moitié. la mélodie du *dàn bầu* repose sur de grands intervalles et, parfois, des intervalles diminués, alors que les solos du *dàn nguyệt* et du *dàn nhi* utilisent des structures en arpèges. On doit souligner que dans la partie solo du *dàn bầu*, Dàm Linh utilise le signe (-) pour la note *si*. Ce signe est ajouté au solfège traditionnel pour indiquer que la hauteur du son doit être un peu abaissée par rapport la hauteur naturelle. Ainsi, en même temps, dans la mélodie du *dàn bầu*, on rencontre la justesse des hauteurs selon le solfège occidental et la hauteur imprécise selon la méthode traditionnelle.

Exemple 4.30. N° 8, mes. 17-27, mélodie solo du *bầu*

Quant à l'orchestration, Dàm Linh fait alterner les parties d'instruments solistes avec l'ensemble d'instruments, ce qui ne se rencontre pas dans les oeuvres d'ensemble d'instruments traditionnels. Dans le numéro 9, Dàm Linh écrit une variation du motif mélodique du numéro 8.

Cette technique est semblable à celle de la musique traditionnelle. Mais la transposition de ce motif à la mesure 7 et 8 de ce numéro s'inspire des techniques de composition occidentale.

Exemple 4.31. N° 8, mes. 1, motif mélodique et n° 9, mes. 4-5 et 7-8, sa variation.

Au numéro 10, Dàm Linh se base principalement sur le langage traditionnel. Mais parfois, on rencontre des fonctions harmoniques occidentales. Dans l'introduction libre, la partie du *dàn bâu* est basée sur la gamme pentatonique *ré, fa, sol, la, do*, tandis que la partie suivante destinée aux *dàn nhi* utilise cinq notes appartenant à la gamme de *ré mineur ré, mi, fa, sol, si bémol*, où la deuxième mesure de cette partie forme la fonction harmonique *i* de *ré mineur*.

Exemple 4.32. N° 10, introduction, partie du *dàn bâu* et des *dàn nhi*.

Aux mesures 1-4, Dàm Linh superpose les deux genres de gammes: les parties du *dàn tranh* et du *dàn nguyệt* utilisent la gamme du *dàn bầu*, et la partie du *dàn hồ* continue à jouer la gamme des *dàn nhị*. Aux mesures 5-10, la mélodie du *dàn bầu* est basée entièrement sur la gamme de *ré* mineur tandis qu'à la mesure suivante (mes. 11), Dàm Linh utilise le signe «-» pour la note *si*, jouée par le *dàn hồ*. Aux trois dernières mesures (mes. 17-19) de ce numéro, on trouve la fonction harmonique de façon passagère: i_2 de *ré* mineur (mes. 17) et I_6^4 de *Ré* majeur (mes. 18). À la mesure 19, on peut voir la quinte harmonique de deux façons différentes. Elle peut être considérée comme appartenant à la tonalité de *ré* selon l'harmonie occidentale, mais elle peut aussi être la cadence qui se trouve habituellement dans les oeuvres pour ensemble d'instruments de la musique traditionnelle.

Exemple 4.33. N° 10, mes. 17-19,

The musical score consists of four staves labeled Sao, Hồ, Tranh, and Tu. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) between measures 17 and 18. A slur is placed over the first two notes of the Sao staff in measure 17. Below the staves, the harmonic analysis is given as i_2 I_6^4 and I de Ré.

Le numéro 11 est entièrement basé sur le langage musical traditionnel. Par contre, au numéro 12, Dàm Linh fait alterner les deux langages musicaux. Aux cinq premières mesures, on trouve la reprise de la mélodie du *dàn bầu* du numéro 1 où Dàm Linh ajoute un accompagnement harmoniquement fonctionnel. Les huit dernières mesures de ce numéro sont basées sur le langage musical traditionnel. Mais, aux deux premiers temps de la dernière mesure, on rencontre la fonction harmonique III - i₇ de ré mineur.

Exemple 4.34. N° 12, mes.1-4 et 12

Mes. 1-4

i de ré VII₅^{7b} / 4 i₆ / 5 i₄ / 3 i₆

Mes. 12

The musical score for measures 12 consists of six staves, each representing a different instrument. The instruments are labeled on the left: Kèn 1, 2; Kèn 3; Nhi 1, 2, 3; Tranh; Nguyệt; and Tu. Each staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The notes and rests are as follows:

- Kèn 1, 2:** A half note G4, followed by a quarter rest, then a half note A4.
- Kèn 3:** A whole note G4.
- Nhi 1, 2, 3:** A whole note G4.
- Tranh:** A quarter note G4, followed by a quarter note F4, then a quarter note E4, and finally a quarter note D4.
- Nguyệt:** A quarter note G4, followed by a quarter note F4, then a quarter note E4, and finally a quarter note D4.
- Tu:** A whole note G4.

Below the staves, the Roman numeral III and the chord symbol i_7 are indicated.

En bref, la suite de *Tuông Tràn Hưng Đạo* est considérée comme une oeuvre représentative des rapports que Dàm Linh établit entre le langage musical traditionnel et le langage occidental. Dans cette oeuvre, Dàm Linh crée un nouveau langage musical pour instruments traditionnels. Ces instruments peuvent emprunter des techniques très modernes de la

musique occidentale, comme le glissando de hauteur non déterminé. Ils peuvent interpréter des notes altérées ou des accords parfaits, diminués ou augmentés. En principe, cette pièce est basée principalement sur le langage musical traditionnel. Mais, avec l'ajout de certaines techniques de composition occidentale dans quelques sections, Dàm Linh ouvre un nouveau chemin pour le développement des compositions destinées aux ensembles d'instruments traditionnels.

Conclusion

En analysant trois pièces représentatives de Dàm Linh, nous avons toujours trouvé des rapports entre les techniques de composition occidentales et les caractéristiques de la musique traditionnelle vietnamienne dans son langage musical. En effet, Dàm Linh crée un style propre grâce à la méthode d'exploitation des caractéristiques de la musique traditionnelle. Il n'utilise jamais les chansons folkloriques intégralement. Dans ses oeuvres, les couleurs traditionnelles de chaque région ou de chaque peuple apparaissent fréquemment sous forme de folklore imaginaire. Pour la Rapsodie *Bai ca chim ung*, destinée au violon et au piano, Dàm Linh se base sur la musique folklorique du Tây-nguyên, à laquelle il emprunte en particulier la structure mélodique, l'intervalle représentatif et le gong dont il imite le timbre. Dans l'Ensemble pour violon et orchestre *Thang long*, Dàm Linh met l'accent sur l'utilisation des gammes pentatonales pour créer une musique imaginaire du Kinh. Enfin, dans sa Suite de tuông *Tran Hung Dao* destinée à l'Ensemble d'instruments traditionnels, on rencontre les couleurs de la musique du tuông, bien qu'on ne trouve aucun exemple exact de ce genre de musique dans ce répertoire.

Dans l'exploitation de la musique traditionnelle, Dàm Linh compose selon plusieurs méthodes différentes, comme la superposition des gammes pentatonales, la concordance de deux gammes pentatonales superposées et l'alternance de la gamme pentatonale avec la gamme occidentale. Ces méthodes ne se trouvent pas dans la musique traditionnelle. C'est la raison pour laquelle on peut considérer ces méthodes comme une création propre à Dàm Linh.

Lorsqu'il utilise les techniques de composition occidentales, Dàm Linh met l'accent sur l'harmonie, ce qui ne se trouve pas dans la musique traditionnelle. L'alternance des fonctions harmoniques occidentales avec la superposition d'intervalles représentatifs de la musique traditionnelle peut être considérée comme une bonne description des méthodes de Dàm Linh. Bien que, parfois, on rencontre l'influence de Stravinsky dans ses oeuvres, on doit affirmer que Dàm Linh crée un langage harmonique qui lui est personnel. Dans sa Suite de tuông *Tran Hung Dao*, grâce à l'utilisation des techniques instrumentales occidentales, Dàm Linh ouvre un nouveau chemin dans le développement du langage musical pour ensemble d'instruments

traditionnels. En s'inspirant des méthodes d'exploitation de la musique folklorique propres à Khachaturian et en empruntant des éléments de composition chez Debussy et Stravinsky, Dàm Linh crée un langage musical tout à fait personnel.

Dans le langage musical de Dàm Linh, la concordance entre la musique occidentale et la musique traditionnelle vietnamienne se manifeste fréquemment par l'utilisation des gammes occidentales et des gammes pentatoniques dans une même oeuvre. Dans quelques sections de l'Ensemble pour violon et orchestre *Thang Long*, l'ajout de la musique sérielle suggère une nouvelle méthode de composition.

À cause du manque de partitions, d'enregistrements et de documents concernant les compositeurs vietnamiens, nous ne pouvons comparer dans ce mémoire l'écriture de Dàm Linh qu'avec celle de deux compositeurs de sa génération, comme Nguyễn Trong Bang et Nguyễn Thi Nhung.

Nguyễn Trong Bang a composé une Danse pour violoncelle et piano (1969), un cycle mélodique sur le thème de l'amour (1976), une Ouverture *Chào mung* (1987), une Poème symphonique *Ngươi về đem tôi niềm vui* (1991) et quatre pièces pour musique de scène écrites dans les années 1970-1980. En général, le langage musical de Nguyễn Trong Bang est influencé par celui des compositeurs russes. Il n'exploite qu'un élément de la musique traditionnelle: la gamme pentatonique. Dans l'Ouverture *Chào mung*, Nguyễn Trong Bang ajoute le monocorde pour évoquer la couleur de la musique traditionnelle. Mais les caractéristiques des mélodies destinées au monocorde appartiennent entièrement à la musique occidentale.

Nguyễn Thi Nhung a composé une Danse pour piano (1969), trois bagatelles: *Vui chơi* et *Niềm vui của em* pour piano (1972) et *Chiêu quế hương* pour violon et piano (1982), un prélude *Dau thương và phân nó* pour piano (1973), deux Sonatas *Nhung cô gái phương nam* pour violon et piano (1975) et *Mùa xuân* pour piano (1980); deux Variations: *Quê me* pour piano datant de 1976 et *Bèo dạt mây trôi* pour basson et piano, un Trio *Khúc hát ngày mùa* pour dàn tranh (1978), une Ballade *Huyền Thoại me* pour violon, basson et piano (1986), une Suite symphonique *Khúc hát sớm mai* (1982) et deux Poèmes symphoniques: *Nu anh hùng miền nam* (1972) et *Khat*

vong (1992). Nous savons que Nguyễn Thị Nhung est une musicologue qui enseigne l'analyse au Conservatoire de Hà-nôi. C'est la raison pour laquelle, dans ses oeuvres, on rencontre les structures formelle et harmonique de la musique occidentale. Dans la plupart de ses oeuvres, la couleur de la musique traditionnelle vietnamienne se trouve dans les fragments de la gamme pentatonique ou dans le motif de quarte. Dans la Variation *Bèo dat mây trôi* pour basson et piano, le thème est une chanson folklorique très connue de la région Bac Ninh. Mais, dans les variations, Nguyễn Thị Nhung compose entièrement selon le langage musical occidental qui se rencontre également dans le Trio *Khúc hát ngày mùa* pour đàn tranh.

En bref, dans les oeuvres de Nguyễn Trọng Bằng et de Nguyễn Thị Nhung, on peut rencontrer la concordance des techniques de composition occidentales et des caractéristiques de la musique traditionnelle. Mais la manière d'exploiter la musique traditionnelle est différente de celle adoptée par Dàm Linh. Ces deux compositeurs mettent l'accent seulement sur l'exploitation des gammes pentatoniques dans la partie mélodique, tandis que l'harmonie est parfaitement semblable à celle de la musique occidentale. La plupart de leurs oeuvres sont destinées aux instruments occidentaux. On rencontre seulement la concordance des instruments occidentaux et d'un instrument traditionnel vietnamien dans une Overture *Chào mừng* de Nguyễn Trọng Bằng. Ainsi, la couleur de la musique traditionnelle vietnamienne dans leurs oeuvres n'est pas très exploitée en comparaison avec les oeuvres de Dàm Linh.

Sur la foi de cette comparaison et de prix remportés dans les festivals nationaux de musique, on peut considérer Dàm Linh comme un compositeur représentatif de ce qui se fait de mieux en musique instrumentale au Viêt-nam à l'heure actuelle. Ses méthodes de composition sont maintenant considérées comme une bonne solution pour la création d'un langage musical propre à la musique vietnamienne.

Bibliographie

a. Monographies

- Aimé, Agnel. *La musique à travers ses formes*. Paris: Larousse, 1978. 255p.
- Brisson, Élisabeth. *La musique*. Paris: Belin, 1993. 367 p.
- Boatwright, Howard. *Chromaticism: Theory and Practice*. New York: Walnut Grove Press, 1994. 228 p.
- Boulez, Pierre. *Relevés d'apprenti*. Paris: Seuil, 1966. 387 p.
- Boulez, Pierre. *Points de repère*. Tome I: *Imaginer*. Paris: Christian Bourgois. 1995. 578 p.
- Chailley, Jacques. *Traité d'histoire d'analyse musicale*. Paris: Alphonse Leduc, 1951. 130 p.
- Chailley, Jacques. *Traité historique d'analyse harmonique*. Paris: Alphonse Leduc, 1977. 156 p.
- Dommel-Diény, A. *L'analyse harmonique en exemple, de J.-S. Bach à Debussy*. Fascicule 6: *Mozart- Beethoven*. Paris: A. Dommel-Diény, 1972. 93 p.
- Dommel-Diény, A. *Abrégé d'harmonie tonale*. Paris: A. Dommel-Diény, 1974. 135 p.
- Duc Minh. *Buoc dau tim hieu dan ca Viet bac (Premier aperçu des chansons folkloriques de Viet-bac)*. Viêt-bac: Viêt-bac, 1975. 253 p.
- Dô, Xuân Tùng. «Phac hoa mot hinh thai am diêu dac trung trong dan ca Tây nguyên» (Brève description d'une forme représentative de la chanson folklorique de Tây-nguyên). *M* n° 9 (1996): pp. 35-36.
- Duckworth, William et Edward Brown. *Theoretical Foundations of Music*. Belmont, Cal.: Wadsworth, 1978. 355 p.
- Duong, Quang Thiên. *Su lieu lich su am nhac Viet-nam (Les éléments de l'histoire de la musique vietnamienne)*. Hà- nôï: Institut de musique et de danse, 1995. 218 p.
- Emmanuel, Maurice. *L'histoire de la langue musicale*. Tome II. Paris: Henri Laurens, 1981.
- Feray, Pierre-Richard. *Le Viet-nam (Que sais-je ? n° 398)*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984. 127 p.
- Green, Douglass M. *Form in Tonal Music*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965. 324 p.

- Hakim, Naji et Marie-Bernadette Dufourcet. *Guide pratique d'analyse musicale*. Paris: Combre, 1996. 218 p.
- Hodeir, André. *Les formes de la musique* (collection: Que sais-je, n° 478). Paris: Presses Universitaires de France, 1975. 124 p.
- Hông Thao. *Dân ca quan ho (Chanson folklorique de Quan ho)*. Hà-nôi: Musique, 1997. 368 p.
- Hông Thao. *Hmong Music in Vietnam*. Santa Ana: The Journal of Vietnamese Music, volume 4, n° 2, 1995. 113 p.
- La Thang. *Dân Ca Việt-nam (Chanson folklorique vietnamienne)*. Hà-nôi: Maison de la publication culturelle, 1976, 205 p.
- Lê, Toàn Hùng. *Dân ca Tây nguyên (Chanson folklorique du Tây-nguyên)*. Hà-nôi: Maison de la publication culturelle, 1978. 22 p.
- Loi Chung. "Đền voi âm nhạc Tây Nung Lang Son." (Un regard sur la musique de Tây et Nùng à Lang son). *RA* n° 4 (1993): pp. 33-39.
- Lu, Nhật Vu. "Vấn đề thang âm điệu thức trong dân ca người Việt ở Nam bộ" (Problème des gammes dans la chanson folklorique des Việt au Sud du Việt-nam). *Thang âm điệu thức trong âm nhạc truyền thống một số dân tộc miền nam Việt-nam (Gammes dans la musique traditionnelle de certaines ethnies au Sud du Việt-nam)*, 31-199. Hồ Chí Minh Ville: Institut de la culture et des arts de Hồ Chí Minh Ville, 1995.
- Mich Quang. *Âm nhạc và sân khấu kịch hát dân tộc (Musique et théâtre traditionnels)*. Hà-nôi: Théâtre, 1995. 352 p.
- Michel, Ulrich. *Guide illustré de la musique*. Paris: Fayard, 1988.
- Nguyễn, Thuy Loan. *Dân ca nhạc cổ của người Việt ở đồng bằng sông cuu long (Chanson et musique ancienne des Việt dans le delta du Mékong)*. Hà-nôi: Institut de la culture, 1984. 185 p.
- Nguyễn, Thuy Loan. *Luoc su âm nhạc Việt-nam (Monographie sur la musique vietnamienne)*. Hà-nôi: Musique et Conservatoire de Hà-nôi, 1993.
- Nguyễn, Thuy Loan. "Thu dân giải về một lý thuyết điệu thức của người Việt qua bài bản tài tu cai luong" (Essai explicatif de certaines théories des gammes des Việt par le biais des répertoires de Cai luong). *RA* n° 5 et 6 (1979): pp.50-62; 24-46.
- Nguyễn, Thuy Loan. "Việt-nam một tu diêm của thế giới ngũ cung phong phú" (Việt-nam, un riche carrefour des gammes pentatoniques du monde entier). *RM* n° 1 (1992): pp.6-35.

- Nguyễn, Thuy Loan. «Âm nhạc Tây-nguyên mấy suy tu và cam suc»(Quelques pensées et sentiments sur la musique du Tây-nguyên). *RA* n° 6 (1996): pp.39-42.
- Nguyễn, Thuy Loan. «Bản vẽ biên số và ban sac dân tộc trong âm nhạc Việt-nam»(Les variables et les caractéristiques de la musique vietnamienne). *RM* n° 1 (1995): pp.35-42.
- Nguyễn, Thi Nhung.»Tim hiều cấu trúc một đoạn trong dân ca người Việt»(Étude de la structure formelle d'une partie dans la chanson folklorique des Viêt). *RA* n° 5, (1982): pp. 33-39.
- Nguyễn, Viên. *Truyền thống âm nhạc Việt-nam (Tradition de la musique vietnamienne)*. Hà-nôi: Institut de musique et de danse, 1995. 321 p.
- Nguyễn, Viên. *Lịch sử âm nhạc dân gian cổ truyền (Histoire de la musique folklorique traditionnelle)*. Hà-nôi: Institut de recherche en musique, 1996. 286 p.
- Perle, George. *Serial Composition and Atonality*. Berkeley: University of California Press, 1991. 164p.
- Pham, Cao Dat. «Công chiêng ở Tây nguyên»(Le gong de Tây-nguyên). *Musique*, édité par Pham Duc Thanh, 297-299. Hà-nôi: Musique, 1996.
- Pham, Minh Khang. «Vai trò quang bốn trong âm nhạc» (Rôle de la quarte dans la musique). *RA* n° 2 (1987): pp.72-75.
- Pham, Lê Hòa. «Nhạc sĩ Dàm Linh với khí nhạc» (Dàm Linh et la musique instrumentale). *Musique*, édité par Pham Duc Thanh, 188-190. Hà-nôi: Musique, 1996.
- Pham, Phuc Minh. *Tim hiều dân ca Việt-nam (Étude sur la chanson folklorique vietnamienne)*. Hà-nôi: Musique, 1994. 328 p.
- Pople, Anthony. *Stryabin and Stravinsky, 1908-1914: Studies in Theory and Analysis*. New York & Londre: Garland Publishing, 1989. 322 p.
- Schoenberg, Arnold. *Traité d'harmonie*, traduit de l'allemand et présenté par Gérard Gubisch. Paris: JCLattès, 1993. 518 p.
- Thuy Vân. «Dàm Linh phục» (La polyvalence de Dàm Linh). *JSC* n° 3 (1996): pp. 3-6
- Tô, Ngọc Thanh. «Viết thêm về chiêng công» (Une autre contribution sur le gong). *RA* n° 1 (1994), pp.31-32.
- Tô Vu. *Suc sông của nền âm nhạc truyền thống Việt-nam (La vivacité de la musique traditionnelle vietnamienne)*. Hà-nôi: Musique, 1996. 363 p.

- Tô Vu. Tình hình nghiên cứu về công chiêng và nhận xét về công chiêng Việt-nam» (Bilan des recherches et quelques remarques sur le gong du Viêt-nam). *RA* n° 1 (1994): pp.30-31 et 35.
- Tô Vu, Chi Vu et Nguyễn, Thuy Loan. «Âm nhạc phương tây vào Việt-nam như thế nào ?» (Comment la musique occidentale s'est-elle introduite au Viêt-nam ?). *RA* n° 4 (1977): pp.69-90.
- Trình, Lai. «Khèn, nhạc cụ dân gian» (Khèn, un instrument de musique traditionnel). *Âm nhạc*, édité par Phạm Đức Thanh, 293-296. Hà-nôi: Musique, 1996.
- Trần, Văn Khê. «La musique vietnamienne à la fin du XXe siècle». *La musique et le monde*, dirigé par Françoise Gründ, 105-114. Paris: Babel/Maison des cultures du monde, 1995.
- Trần, Văn Khê. *Việt-nam*. Paris: Buchet/Chastel, 1967. 224 p.
- Trần, Văn Khê. «Vietnam». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, édité par Stanley Sadie, 744-752, vol 19. Londres: Macmillan, 1980.
- Trần, Quang Hải. «Improvisation et variations dans la musique vietnamienne». *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, édité par Bernard Lortat-Jacob, 203-207. Paris: SELAF, 1987.
- Tu Ngọc. *Dân ca người Việt (Chanson folklorique des Viêt)*. Hà-nôi: Musique, 1994. 300p.
- Tu Ngọc. «Bước đầu tìm hiểu nhịp điệu trong dân ca» (Premier aperçu sur le rythme dans la chanson folklorique). *RA* n° 10 (1976): pp. 12-27.
- Vu, Nhật Thăng. «Tìm hiểu thang âm của một số bài bản thuộc các điệu Xuân, Ai, Oán» (Étude sur les gammes dans les répertoires du điệu Xuân, Ai, Oán). *RA* n° 3 (1987): pp. 27-35.
- Xybov, Georzy. *Aram Khatchaturian*. Moscou: Musique, 1967.

b. Manuscrits de Dàm Linh
(conservés par Dàm Linh)

Titres	Traduction française
<i>Em o noi dàu</i> pour piano, 1961	<i>Où es-tu ?</i>
<i>Lên duong</i> pour piano, 1961.	<i>Allez !</i>
<i>Quê hương tôi</i> pour piano, 1961	<i>Mon pays</i>
<i>Sonate en sol mineur</i> pour violon et piano, 1962.	
<i>Thang long-Hà nôl, thu đô ta</i> pour voix d'alto solo et piano (poème de Chu Diên), 1966.	<i>Thang long-Hà nôl, notre capitale</i>
<i>Nguyễn Van Trôi</i> (oratorio), 1966	(Nom d'un héros vietnamien)
<i>Rừng thương nôi nhỏ</i> (musique de ballet), 1966.	<i>Souvenir de la forêt</i>
<i>Hành khúc lễ tang</i> pour orchestre, 1969.	<i>Marche funèbre</i>
<i>Bài ca chim ưng</i> (Rapsodie pour violon et piano), 1970.	<i>Le chant de l'aiglon</i>
<i>Chon giông</i> (musique de ballet), 1970.	<i>Le choix des graines</i>
<i>Gang thep ra quân</i> (chanson), 1970.	<i>L'acier</i>
<i>Giu lua</i> (musique de ballet), 1971.	<i>Gardez le riz</i>
<i>Hân thù tù dàu toi</i> (musique de scène), 1972.	<i>D'où vient le ressentiment ?</i>
<i>Nhung nguoi di san</i> (Poème symphonique), 1972.	<i>Les chasseresses</i>
<i>Ly Thuong Kiêt</i> (musique de scène), 1977.	(Nom d'un personnage historique)
<i>Tiên sa</i> (musique de ballet), 1978.	<i>La sirène</i>

<i>Sông nước Thu bồn</i> (Suite de danses), 1978	<i>La rivière Thu bồn</i>
<i>Tình mẹ</i> pour piano, 1980.	<i>L'amour de la mère</i>
<i>Vợ chồng A Phủ</i> (Suite symphonique), 1990	<i>Le couple A Phủ</i>
<i>Đội cán vệ bat diết</i> (Ballade pour orchestre), 1991	<i>Le groupe des gardes éternels</i>
<i>Diên Biên Phủ</i> (Suite symphonique), 1994	(Nom de village)
<i>Sài gòn, thành phố Hồ Chí Minh</i> (Ballade pour orchestre), 1995.	(Nom de ville)
<i>Thang Long</i> (Ensemble pour violon et orchestre), 1994	(Nom de ville)
<i>Trần Hưng Đạo</i> (Suite de tấu cho Ensemble d'instruments traditionnels vietnamiens), 1996.	(Nom d'un personnage historique)

c. Autres oeuvres de Dàm Linh

Titres	Traduction française
<i>Nhớ bác Hồ</i> (choeur à deux voix), 1947	<i>Le souvenir de l'oncle Hồ</i>
<i>Bé liên lạc</i> (choeur à deux voix), 1947	<i>Le petit facteur de lettres</i>
<i>Bài ca chính thức của trường Q.K Việt-bac</i> (voix d'homme), 1947	<i>Chant officiel de l'école du Việt-bac</i>
<i>Sông tòng phan công</i> (voix d'homme), 1947	<i>La vague d'assaut</i>
<i>Diệt gòn</i> (chanson militaire). 1950	<i>Tuez tous les ennemis</i>

<i>Quân voi dân như cá voi nước</i> (chanson militaire), 1950	<i>Relation entre les soldats et le peuple comme celle entre le poisson et l'eau</i>
<i>Tiên quân thao trường</i> (chanson militaire), 1950	<i>Allez au champ de l'Armée</i>
<i>Dương về quê mẹ</i> (musique de film), 1960	<i>Le chemin pour retourner à la campagne natale de la mère</i>
<i>Trần địa mạt dương</i> (musique de film), 1960	<i>Le champ de bataille sur la route</i>
<i>Tiếng nổ sau chiến tranh</i> (musique de film), 1960	<i>Le son de l'exploitation après la guerre</i>
<i>Nguyễn Ái Quốc đến với Lê nin</i> (musique de film), 1960	<i>Nguyễn Ái Quốc va chez Lénine</i>
<i>Lâu đài hạnh phúc</i> (musique de film), 1960	<i>Le Château heureux</i>
<i>Lạc long quân và Âu cơ</i> (musique de film), 1960	(Noms de personnages de contes vietnamiens)
<i>Mu vừ con</i> (musique de film), 1960	<i>Le chapeau du petit canard</i>
<i>Đào đua</i> (musique de film), 1960	<i>L'île du coco</i>
<i>Chàng dương biên giới</i> (musique de ballet), 1965	<i>Le chemin de la frontière?</i>
<i>Cây đèn biển</i> (musique de ballet), 1970	<i>La lampe de la mer</i>
<i>Việt-nam</i> (musique de ballet), 1970	<i>Pour le Viêt-nam</i>
<i>Trồng Cây</i> (musique de ballet), 1972	<i>La plantation des arbres</i>
<i>Mùa xuân</i> (musique de ballet), 1972	<i>Le printemps</i>
<i>Câu chuyện giu nước</i> (musique de ballet), 1979	<i>L'histoire de la défense du pays</i>
<i>Lửa hàng treo lịch sự cách mạng</i> (musique de ballet), 1980	<i>Le feu de l'évolution historique</i>
<i>Suối dạt hoa</i> (musique du théâtre), 1977	<i>Le ruisseau et la terre fleuris</i>
<i>Ám mưu ái tình</i> (musique du théâtre), 1978	<i>La tentative d'un amour</i>
<i>Ngô Quyền</i> (musique de scène), 1978	(Nom d'un personnage historique)

<i>My Châu, Trong Thuy</i> (musique de scène), 1979	<i>Nguyễn Trai habite à Đông quan</i>
<i>Nguyễn Trai ở Đông quan</i> (musique de scène), 1980	(Nom d'un personnage historique)
<i>Trần Hưng Đạo</i> (musique de scène), 1995	(Nom d'un personnage historique)
<i>Ly Chiêu Hoàng</i> (musique de scène), 1996	(Nom d'un personnage historique)
<i>Trần Cao Vân</i> (musique de scène), 1996	(Nom d'un personnage historique)

d. Manuscrits de Nguyễn Trọng Bang et Nguyễn Thị Nhung
(conservés par Nguyễn Trọng Bang et Nguyễn Thị Nhung)

1. Nguyễn Trọng Bang

Titres	Traduction française
Ouverture <i>Chào mừng</i> (1987)	<i>L'acclamation</i>
Poème symphonique <i>Người về đêm tôi ngay vui</i> (1991)	<i>Le jour de joie</i>

2. Nguyễn Thị Nhung

Titres	Traduction française
Sonatine <i>Mùa xuân</i> pour piano (1972)	<i>Le printemps</i>
Poème symphonique <i>Nu anh hùng miền nam</i> (1980)	<i>L'héroïne du sud</i>
Bagatelle <i>Chiều quê hương</i> pour violon et piano (1982)	<i>L'après midi du pays</i>

e. Enregistrements

(Tirés des archives de la Radio nationale vietnamienne)

1. Dàm Linh

Có gái Mèo (musique de ballet), Groupe des arts du Tây bắc, 1957.

Đôi cán vè bat diết (Ballade pour orchestre), Orchestre symphonique vietnamien, 1995.

Hành khúc lễ tang (pour orchestre), Orchestre symphonique de la Radio nationale vietnamienne, 1969.

Lâu dài hạnh phúc pour violon et piano (musique de film), Nguyễn Khắc Huê (violon) et Hoàng My (piano), 1976.

Nhưng người đi san (poème symphonique), Orchestre symphonique de la Radio nationale vietnamienne, 1980.

Rapsodie pour violon et piano *Bài ca chín ung*, Nguyễn Khắc Hoan (violon) et Nguyễn Tuyết Minh (piano), 1977.

Suite symphonique *Vo chông A Phu*, Orchestre symphonique de la Radio nationale vietnamienne, 1985.

Suite symphonique *Diên Biên Phu*, Orchestre symphonique et chœur de l'Armée vietnamienne, 1995.

Suite de Tuông *Trần Hưng Đạo* pour ensemble d'instruments traditionnels vietnamiens, Orchestre du Théâtre du Tuông, 1996.

Ensemble pour violon et orchestre *Thang long*, Ngô Thành (violon) et Orchestre symphonique vietnamien, 1995.

Tình mẹ pour piano, Hoàng My (piano), 1980.

2. Nguyễn Trọng Bang

Ouverture *Chào mừng*, Orchestre symphonique du Conservatoire de Hà-nôi, 1987

Poème symphonique *Người về đem tôi ngay vui* (1991), Orchestre symphonique de la Radio nationale vietnamienne, 1992.

3. Nguyễn Thi Nhung

Sonatine *Mùa xuân*, Tôn Nu Nguyệt Minh (piano), 1985.

Poème symphonique *Nu anh hùng miền nam*, Orchestre symphonique russe, 1980.

Bagatelle *Chiều quê hương*, Ngô Thành (violon) et Thu Hà (piano), 1994.

Variation *Quê me*, Thu Hà (piano), 1994.

Prélude *Dau thương và phan no*, Nguyễn Hữu Tuấn (piano), 1980.

Ballade *Huyền thoại me*, Ngô Thành (violon), Phuc Linh (basson) et Thu Hà (piano), 1994.

Bagatelle *Nhung cô gái phương nam*, Ngô Thành (violon) et Thu Hà (piano), 1994.

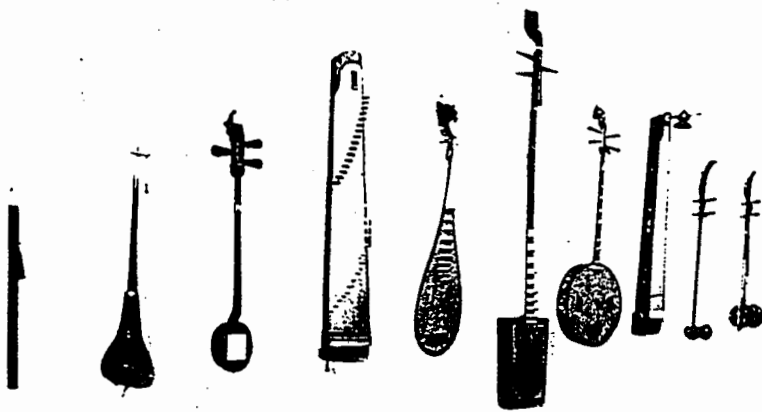
Appendice

Illustrations des instruments traditionnels du Viêt-nam

1. Instruments du peuple majoritaire Kinh



Chông (cloche en bronze). Photo: Nguyễn Hữu Ba
(Tirés de la partie d'illustration de l'ouvrage *Việt-nam*,
par Trần Văn Khê. Paris: Buchet Chastel. 1967)



De gauche à droite: *sao tre* (flûte traversière), *kèn bầu* (hautbois), *dàn tam* (luth à trois cordes), *dàn tranh* (cithare à seize cordes), *dàn ty bà* (luth à quatre cordes), *dàn day* (luth des chanteuses), *dàn nguyệt* (luth en forme de lune), *dàn bầu* (moncorde), *dàn nhị* (vièle à deux cordes), *dàn hồ* (grosse vièle à deux cordes). Photo: Nguyễn Huu Ba.
(Tirés de la partie d'illustration de l'ouvrage *Việt-nam*, par Trần Van Khê. Paris: Buchet/Chastel, 1967)

2. Instruments représentatifs des ethnies minoritaires

a. Instruments des Tày, Nung et Mèo



Tinh tâu (luth à deux cordes). Photo:Trần Qui Bao
(Tiré des Archives de l'Agence d'information vietnamienne)

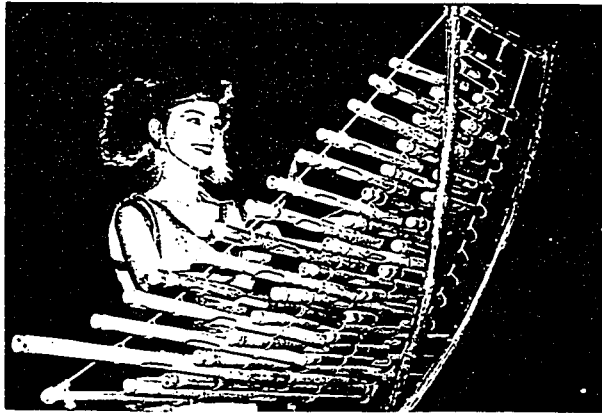


Khèn (orgue à bouche). Photo:Trần Qui Bao
(Tiré des Archives de l'Agence d'information vietnamienne)

b. Instruments du Tây-nguyên



Cồng (gongs). Photo:Trần Châu
(Tiré des Archives de l'Agence d'information vietnamienne)



Torung (xylophone composé de tuyaux en bambou).
Photo-Trần Qui Bao. (Tiré des Archives de l'Agence d'information vietnamienne)



Keuni (vièle à deux cordes). Photo Trần Qui Bao.
(Tiré des Archives de l'Agence d'information vietnamienne)