

# Le *shōmyō* bouddhique, exercice de méditation<sup>1</sup>

Par Eta Harich-Schneider

(Vienne)

Le *shōmyō*<sup>[1]</sup> (plainchant) bouddhique, tel qu'il s'est préservé au Japon, présente de grandes difficultés à une définition claire. Les sectes bouddhiques japonaises sont nombreuses; une liturgie commune à toutes manque totalement; même la composition d'un calendrier général des grandes fêtes, comparable à celui de la chrétienté, n'est pas possible.

Quant au plainchant, la situation est la même. Chaque secte possède ses propres psalmodies liturgiques et son propre système musical. Selon l'origine et l'âge de ces sectes, on y trouve tous les systèmes, des systèmes les plus archaïques jusqu'aux plus modernes.

En effet, il n'y a que deux écoles de *shōmyō*, qui ont préservé la grande tradition indienne-chinoise datant de l'époque de l'introduction du bouddhisme au Japon; ce sont le *Tendai-shōmyō*<sup>[2]</sup> dont le centre d'études se trouve au Hiei-zan, le célèbre monastère de la secte Tendai<sup>2</sup>; et le *Shingon-shōmyō*<sup>[3]</sup> dont le centre d'études se trouve au Koya-san, le plus ancien monastère de la secte Shingon<sup>3</sup>.

C'est pour cette raison que j'ai choisi les exemples pour ma conférence d'aujourd'hui uniquement du *shōmyō* de la secte Tendai qui parmi les sectes bouddhiques japonaises tient un peu la même place que l'église catholique parmi les multiples dénominations chrétiennes.

Les exemples, que j'aurai l'honneur de Vous faire entendre, sont tous chantés par maître GENYŪ NAKAYAMA, directeur-en-chef de l'école du *shōmyō* au Hiei-zan; je suis reconnaissante au Dr. Gidō Kataoka, Kyōto, de m'avoir communiqué des informations précieuses sur la liturgie.

Le terme *shōmyō* est la traduction chinoise du sanskrit *sabda vidyā*, «doctrine de la voix», et sa signification primordiale était plutôt: méthode des accents et de la grammaire. Lorsque le bouddhisme entra en Chine, le terme pour le plainchant n'était pas du tout «*shōmyō*», mais «*bombai*»<sup>[4]</sup>, littéralement «sanskrit chanté». Ce terme fut aussi accepté par les japonais.

<sup>1</sup> V. ci-dessous, p. 231.

<sup>2</sup> Fondée en 784 après J. Ch. par le moine Saichō, nom posthume Dengyō Daishi.

<sup>3</sup> Fondée en 816 par le moine Kūkai, nom posthume Kōbō Daishi.

[1] 聲明

[2] 天台聲明

[3] 真言聲明

[4] 梵唄

Avant de passer à l'analyse détaillée, et pour Vous donner tout de suite une impression générale de cet art extraordinaire, j'aimerais Vous faire entendre la première strophe d'un *bombai* que s'est préservé au Japon.

Le texte est la traduction chinoise d'un passage du sôtra *Srimārā-simhanāda*, en japonais *Shōmangyō*<sup>[5]</sup>. La traduction fut faite par le moine GUNABHADRA, qui vécut de 390 à 464 après J.-Ch. Ce plainchant, le plus ancien de tous, est un *hikyoku*<sup>[6]</sup>, une mélodie ésotérique, c'est à dire qu'il n'est pas admissible qu'aux initiés. Il est chanté exclusivement dans le rite de l'initiation *shika no hōyō*<sup>[7]</sup>. Le texte de la première strophe est:

*Nyōrai*<sup>4</sup> *myō shoku*<sup>[8]</sup>

«Le Bouddha de la sagesse dans sa splendeur des mille couleurs».

Plus que des mots d'explication l'exemple Vous montrera la différence fondamentale de l'attitude mentale et de la fin ultime du plainchant chrétien et du plainchant bouddhique: celui-ci, le chrétien, s'adressant toujours à la communauté; celui-là, le bouddhique, étant un monologue, une méditation privée (même au milieu d'une foule) dont le but est la réalisation du *satori*<sup>[9]</sup>, du moment d'illumination<sup>5</sup>.

Passons à l'analyse formelle.

La classification du plainchant bouddhique en trois types: *bonsan*<sup>[10]</sup>, *kansan*<sup>[11]</sup>, et *wasan*<sup>[12]</sup>, n'a qu'une signification purement linguistique. *bonsan* est sanskrit, *kansan* signifie un texte chinois, *wasan* le vernaculaire japonais. Ce n'est qu'au treizième siècle, aux temps des grandes réformes bouddhiques, que le terme *shōmyō*, «voix radieuse», fut accepté généralement. De ce temps datent également les classifications des formes musicales et les premières tentatives à la construction d'un système théorique. La terminologie de la musique de cour d'origine chinoise fut adoptée, les six modes, les modèles de groupement rythmique de cette musique profane arbitrairement forcés sur les anciennes mélodies du culte. L'oeuvre principal de cette époque de remaniements, de réformes et de nouvelles créations est le *Shōmyō Yōjinhū*<sup>[13]</sup> du moine TANCHI, 1233. Tanchi<sup>[14]</sup> a essayé d'établir une classification selon les modes et une autre selon les rythmes.

#### A) Classification

selon les modes: *ryokyoku*<sup>[15]</sup>  
*ritsukyoku*<sup>[16]</sup>  
*chūkyoku*<sup>[17]</sup>  
*gakkyoku*<sup>[18]</sup>

<sup>4</sup> *Nyōrai*, en sanskrit *Tathāgata*, est le Bouddha de la sagesse, le premier entre les dix manifestations du Bouddha.

<sup>5</sup> Exemple chanté par le maître GENYŪ NAKAYAMA, treize minutes.

[5] 勝鬘經  
 [6] 祕曲  
 [7] 四箇法要(用)  
 [8] 如来妙色  
 [9] 悟

[10] 梵讚  
 [11] 漢讚  
 [12] 和讚  
 [13] 聲明用心集  
 [14] 湛智

[15] 呂曲  
 [16] 律曲  
 [17] 中曲  
 [18] 合曲

Cette classification, malheureusement, n'est ni trop claire, ni trop logique. Dans la musique de cour, *gagaku*<sup>[19]</sup>, les termes *ryo* et *ritsu* signifient l'usage ou de la tierce majeure ou de la quarte dans la gamme pentatonique; très probablement ils ont eu la même signification dans le plainchant de l'époque de Tanchi; mais il est différent quant au plainchant pratiqué aujourd'hui. Dans la terminologie en usage actuel *ryo* veut simplement dire: bémoliser; et *ritsu* veut dire: diéser. *chūkyoku* est un mélange des deux gammes. Quant au terme *gakkyoku*, on n'a qu'à regarder les caractères chinois pour réaliser la signification: *gakkyoku* signifie «chanter en groupe» — toute la communauté des fidèles se joignant au chant des prêtres —; ce terme n'a donc rien à faire aux modes mélodiques.

On voit plus clair en ce qui regarde la classification des rythmes.

B) Classification  
selon les rythmes:

1) *jokyoku*<sup>[20]</sup>

Ce terme signifie un rythme pas mesuré mais réglé quand même selon la longueur des syllabes. On s'en sert dans la récitation des sôtras propres et dans la récitation du *shakujō*<sup>6</sup> [21]. Il y a quatre subdivisions de *jokyoku*:

a) *inzei*<sup>[23]</sup>

avec des valeurs de notes très longues. On s'en sert pour la récitation du sôtra d'Amida.

b) *tanzei*<sup>[24]</sup>

avec des valeurs de notes courtes, comme saccadées. Ce rythme apparaît également dans la récitation du sôtra d'Amida.

c) *chōin*<sup>[25]</sup>

de longues notes dont on se sert dans la récitation du *shakujō*.

d) *kirigoe*<sup>[26]</sup>

des notes très courtes, comme entrecoupées qui apparaissent également dans la récitation du *shakujō*.

<sup>6</sup> Le *shakujō* est un passage pris du sôtra *Hachijū-kegon-kyō*<sup>[22]</sup> qui est devenu un type de chant liturgique indépendant, dont on se sert, selon la nécessité, pour des rites divers.

[19] 雅樂  
[20] 序曲  
[21] 錫杖

[22] 八十華嚴經  
[23] 引聲  
[24] 短聲

[25] 長音  
[26] 切音

II) *teikyoku* [27]

Ce terme signifie des mesures propres, dans notre sens du mot: musique mesurée. Il y en a quatre subdivisions:

a) *honkyoku* [28]

une mesure de  $\frac{6}{4}$ , subdivisée en  $\frac{2}{4} + \frac{2}{4} + \frac{2}{4}$

b) *shibu-zen* [29]

une mesure de  $\frac{4}{4}$

c) *chū-on* [30]

une mesure de  $\frac{3}{4}$

d) *kirigoe* [31]

une mesure de  $\frac{2}{4}$

De plus, on distingue deux types de *teikyoku*

1. *ichibyōshi* [32]

ce qui veut dire musique mesurée simple, dans laquelle le metrum ne change pas;

2. *nibyōshi* [33]

ce qui signifie des mesures mixtes, par exemple  $\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$

Deux composés de rythme libre et de musique mesurée sont classifiés comme des types indépendants; ce sont le *gukyoku* [36], une combinaison de *jokyoku* et *teikyoku*; puis le *hakyoku* [37], un *jokyoku* qui par moments peut avoir une sorte de tactus (employé par exemple dans le *shakujō*); finalement, on trouve dans presque tous les *teikyoku* un *nobe* [38], c'est à dire une prolongation, ou plutôt, une interpolation d'une, de deux ou de trois mesures.

<sup>7</sup> Ne pas à confondre avec le *kirigoe* du *jokyoku*!

<sup>8</sup> Vide le *tadabyōshi* [34]  $\frac{4}{4} \frac{2}{4}$  et le *yatarabyōshi* [35]  $\frac{3}{4} \frac{2}{4}$  de la musique de cour; E. HARICH-SCHNEIDER, *The Rhythmical Patterns in Gagaku and Bugaku*, Brill, Leiden 1954, p. 70 et 74.

[27] 定曲

[28] 本曲

[29] 四分全

[30] 中音

[31] 切音

[32] 一拍子

[33] 二拍子

[34] 只拍子

[35] 八多良拍子

[36] 俱曲

[37] 破曲

[38] 延

Selon Tanchi, le *shakujō* est un *kansan*, *ritsukyoku*, *hakyoku*, *kirigoe*. Le *bombai* «*Nyōrai myō shoku*», que nous venons d'entendre, serait classé comme *kansan*, *ryokyoku*, *jokyoku*, *inzei*. Nous avons bien réalisé le rythme libre, la longue valeur des notes. Cela aurait été plus difficile de reconnaître dans ses intervalles le type *ryokyoku*, à la tierce majeure, à cause des micro-intervalles fréquents et des ornements très ramassés.

Maître GENYŪ NAKAYAMA donne quatre exemples du rythme mesuré, le *honkyoku*  $\frac{6}{4}$ , le *chū-on-byōshi*  $\frac{3}{4}$ , le *shibu-zen-byōshi*  $\frac{4}{4}$  et le *kirigoe*  $\frac{2}{4}$ . Il chante le même texte sur tous les quatre exemples. Les mots sont:

*kibeī*<sup>9</sup> *shihō seitō kak(u)*<sup>[39]</sup>

Ce texte est pris du *Kuhōben*<sup>[40]</sup>, une grande cérémonie basée sur un passage du sūtra «du grand soleil», *Dai-nichi-kyō*<sup>[41]</sup>. La cérémonie appartient au rite *Mandara-ku*<sup>[42]</sup> ou *Kanjo*<sup>[43]</sup>. Le *Kuhōben* consiste en neuf parties:

<i>Sarai-hōben</i> <sup>[44]</sup> , humble salutation	<i>Hatsugan-hōben</i> <sup>[48]</sup> , vœux solennels
<i>Shutsuzai-hōben</i> <sup>[45]</sup> , pénitence	<i>Zuiki-hōben</i> <sup>[49]</sup> , joie spirituelle
<i>Kie-hōben</i> <sup>[46]</sup> , abandon à la grâce du Bouddha	<i>Kanjō-hōben</i> <sup>[50]</sup> , invitation
<i>Seshin-hōben</i> <sup>[47]</sup> , sacrifice de soi-même	<i>Bujō-hōben</i> <sup>[51]</sup> , prière
	<i>Ekō-hōben</i> <sup>[52]</sup> , demandes de grâce

Selon son texte, le *Kuhōben* est un *kansan*, selon le mode un *ryokyoku*, selon le rythme un *teikyoku*.

L'exemple transcrit consiste dans la première phrase de la première section du *Kuhōben*, «humble salutation».

Honkyoku  = 46



<sup>9</sup> Maître GENYŪ chante clairement «*kibeī*». La prononciation courante de ce terme, qui se trouve dans les dictionnaires bouddhiques, est *kimyō*; la signification du texte, dont le maître ne chante que les paroles initiales, est:

«Faisons l'acte de contrition et saluons humblement le retour de la Sainte Loi dans nos coeurs.»

<sup>10</sup> Traduit par JUBHAKARA (de 637 à 735).

[39] 歸命十方正等覺

[40] 九方便

[41] 大日經

[42] 曼荼羅供

[43] 灌頂

[44] 作禮方便

[45] 出罪方便

[46] 歸依方便

[47] 施身方便

[48] 發願方便

[49] 隨喜方便

[50] 勸請方便

[51] 奉請方便

[52] 廻向方便

Chūon-byōshi ♩ = 56

Handwritten musical notation for Chūon-byōshi. It consists of two staves in G major (one sharp). The melody is written in a treble clef. The lyrics are: *Ki - i kai - i shi - hō - u* on the first staff, and *sai - i tō - u ka - i k(u)* on the second staff. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests.

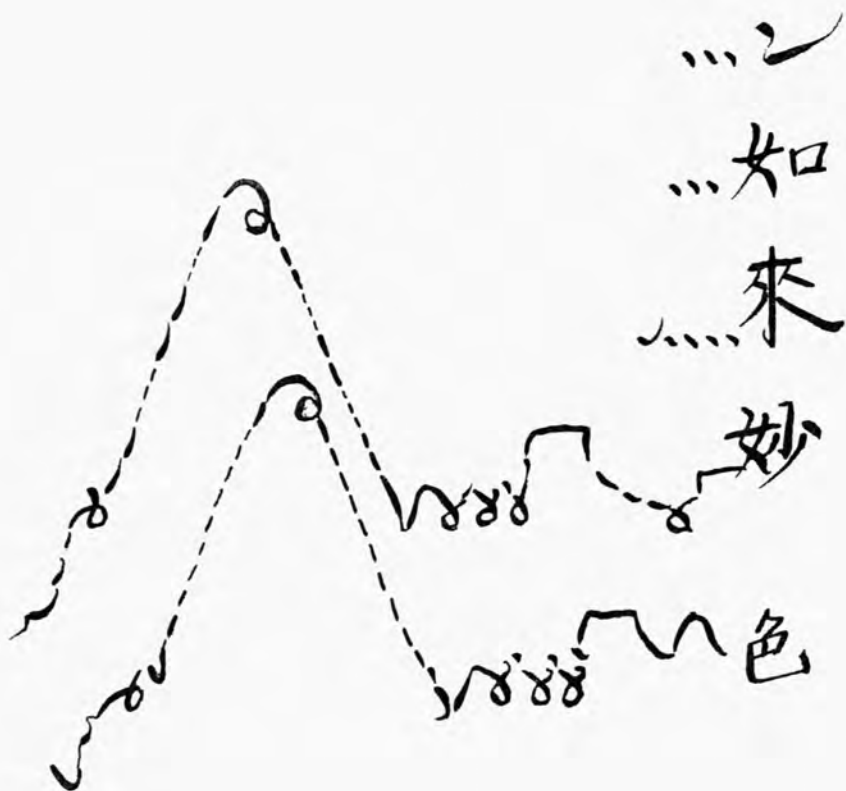
Shibuzen-byōshi ♩ = 52—54

Handwritten musical notation for Shibuzen-byōshi. It consists of two staves in G major. The melody is written in a treble clef. The lyrics are: *Ki - i kai - i shi - i hō - u* on the first staff, and *sai - i tō - u ka - i k(u)* on the second staff. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests.

Kirigoe-byōshi ♩ = 54

Handwritten musical notation for Kirigoe-byōshi. It consists of a single staff in G major. The melody is written in a treble clef. The lyrics are: *Ki - kai shi - hō - u sai - tō ka - k(u)*. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests.

La structure mélodique du *shōmyō* est peut-être le problème le plus intéressant pour nos explorations. Tandis que la classification selon les modes reste obscure, celle selon les rythmes problématique à cause du grand nombre d'exceptions, la forme mélodique est beaucoup plus compréhensible, surtout parce qu'elle est basée sur les mêmes principes dans tous les genres du plainchant. Elle n'est rien d'autre qu'un agglomérat de motifs minuscules, on pourrait dire de mélismes ou agréments stéréotypés, qui sont arrangés dans les chants divers comme des mosaïques. La notation même met en évidence ce principe de forme mélodique:



Parmi les nombreux mélismes, les deux plus importants sont le *sugu* et le *sori*:



*sugu*

— ce qui veut dire «la ligne droite sans fluctuations» — commence quand même toujours un peu au-dessous du ton vrai, et à la fin se courbe légèrement, presque imperceptiblement, en haut. Ce mélisme est réservé à la tonique et à la quinte.



*sori*

— c'est, au contraire, la ligne serpentine. Le *sori* ascend et descend.



Selon son intensité il ne se lève que d'un demi-ton ou même encore de moins:

a) *asai*

Ou il peut s'élever jusqu'à une tierce majeure, quelquefois même à la quarte augmentée:

b) *ikui*

— ce qui veut dire profond, mais signifie en fait élevé.

Un *sori* un peu plus élaboré est le

c) *han-sori-iro*

qui s'élève très vite, retombe et finit par trois «accents» descendant de la note supérieure.

*kana-age*

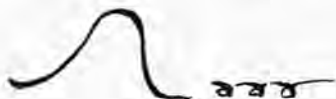
interrompt la ligne brusquement, puis recommence sur un ton plus haut. Dans notre transcription cela se fait sur la tierce, le *ryo-kaku*.

*hon-ori*

est une chute brusque, après laquelle la voix s'éteint comme étouffée.

*yuri*

un agrément écrit un peu similaire à la notation de notre trémolo (ou tremblement). C'est toujours un pincé continu et exécuté très lentement. Il ne se fait que sur la tonique et la quinte.





est un pincé (mordent) continu diésé.

Il y a encore un grand nombre de ces méliques, dont je ne cite que les plus importants: *haya-age* et *haya-sage*, s'élevant et tombant d'une manière abrupte; *atarai* qui s'élève par micro-intervalles en faisant un crescendo; *maguri* et *maguri-iro*, des ornements très rapides et délibérément indistinctes; enfin le *kiri*, littéralement «rupture», une interruption brusque d'une même ligne.

J'espère que ces quelques explications sommaires faciliteront quand même l'analyse de la transcription qui va suivre.

Un mot bref concernant la position de cet exemple dans le cadre liturgique.

Le *Gashi dōjō*<sup>[53]</sup> fait part du *Sorai-kada*<sup>[54]</sup>, «hymne usable pour toutes les cérémonies», un genre de plainchant datant de l'époque des réformes, c'est à dire des douzième et treizième siècles. L'origine et l'auteur sont inconnus. C'est un *kansan* (texte chinois), un *gakkyoku* (c'est à dire que la communauté des fidèles se joint à la psalmodie des prêtres), et un *jokyoku* (dont le rythme, comme le montrera la transcription, est très libre). *Gashi dōjō* est, pour ainsi dire, un genre de introitus fixe employé au commencement de toutes les cérémonies d'importance. Il en existent deux formes, une forme simple (tonus simplex) et une forme solennelle (tonus solemnis). C'est la dernière de ces deux formes qui est transcrite.

Le texte est:

*gashi dōjō nyō taishu*

*Zumen sessoku kimyō rai*<sup>[55]</sup>

Le sens des paroles est à peu près:

«Nous nous inclinons avec humilité,  
dans cette salle de prières,  
devant les Bouddha et les Bodhisattva  
qui vont apparaître.»

---

<sup>53</sup> Introduit au Japon par le moine En'in (794—864), nom posthume Jikaku Daisni, que était élève et successeur du célèbre Saichō (Dengyō Daishi), le fondateur du Tendai au Japon. En 838 En'in accompagnait l'ambassade de Fujiwara Tsunetsugu en Chine, où il restait pour neuf ans, se dévouant à des études profondes du bouddhisme chinois.

---

[53] 我此道場

[54] 總禮伽陀

[55] 我此道場如帝珠

頭面攝足歸命禮

 = 40

Gashi dōjō



Handwritten musical score for "Gashi dōjō". The score consists of seven staves of music. The first staff has lyrics "Ga - she - e" and "do - - a - -". The second staff has "u - -". The third staff has "mi - o". The fourth staff has "Tei -". The fifth staff has "ai". The sixth staff has "shu.". The music is written in a style that combines Western notation (notes, stems, beams) with traditional Japanese notation (kuzushiji characters and symbols). There are various annotations above and below the notes, including arrows and small characters like "早" (haya) and "本下" (honjō). The score ends with a double bar line on the sixth staff.

(Durée jusqu'ici 6 min. 15 sec.)



Cette communication du Professeur Eta HARICH-SCHNEIDER eut lieu le mardi 27 mars 1962 dans le cadre du cours d'ethnomusicologie de Dr. Claudie MARCEL-DUBOIS à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, Sorbonne, VI<sup>e</sup> Section: Sciences économiques et sociales.

Après sa communication un échange de vues s'institua sur ce thème-ci. M. TRAN VAN KHÉ donna des éclaircissements sur la récitation bouddhique au Viet Nam; (Prof. HARICH-SCHNEIDER fit remarquer l'opposition du tempo dans les récitations au Japon et au Viet Nam); le Professeur Charles HAGUENAUER dit quelques mots sur l'étendue du problème qu'on pourrait élargir, selon lui, au Nō traditionnel; le Père GÉLINEAU demanda des précisions sur l'existence éventuelle d'un accompagnement instrumental du *shōmyō*; (Prof. HARICH-SCHNEIDER explique la présence de grandes cymbales jouées selon une technique spéciale dans la musique funéraire et précise que ce type de cymbales est strictement réservé à la musique funéraire; elle remarque aussi qu'un accompagnement instrumental du *shōmyō* est assez rare et, en tout cas, limité à des instruments de percussion); enfin Dr. MARCEL-DUBOIS attire l'attention des étudiants sur certains points résultant de la communication et en relation avec les sujets traités au cours de l'année dans son cours. C'est ainsi qu'elle fait remarquer la rareté des enregistrements sur bandes magnétiques présentés par le Prof. HARICH-SCHNEIDER, l'intérêt de la technique vocale utilisée dans le *shōmyō* et qui consiste notamment dans un remarquable traitement instrumental de la voix, la progression du chant par micro-intervalles, les arrachés des fins de période, les montées ou les descentes qui systématiquement concluent les grandes périodes, l'ambitus étroit (tierce ou quarte maximum) de chaque période, la présence d'ornements très ramassés, tous phénomènes dont on ne doit pas manquer de démontrer l'analogie avec ceux de musiques d'autres liturgies, des rituels chrétiens, par exemple, et même avec des pièces de musiques magico-religieuses d'ethnics très diverses comme celles qui ont été étudiées précédemment au cours. Dr. MARCEL-DUBOIS remarque à ce propos les corrélations discernables dans l'ensemble des musiques ethniques et relève également les données sur l'évolution de la notation neumatique du *shōmyō*, fait ethnographique intéressant.