

Travail de recherche

Conférence-concert

2^e cycle (Master)

Année universitaire 2025-2026

**Inspiration, citation ou hommage : la relation
entre musique contemporaine et tradition
japonaise dans *Sange* de Malika Kishino**

Théo GUIMBARD

Discipline principale : Percussion

Professeur.e de la discipline principale : Minh-Tâm Nguyen

Nom du/de la professeur.e référent.e : Ziad Kreidy

Nom de l'accompagnante méthodologique : Emilie Girard-Charest

Date de la soutenance :

Remerciements

Je remercie tout d'abord Ziad Kreidy et Emilie Girard-Charest, pour leur accompagnement précieux au cours de ce travail, leurs précieux conseils, et les découvertes que j'ai fait à leurs côtés.

Je remercie Minh-Tâm Nguyen de m'avoir fait découvrir la pièce au cœur de ce sujet, de m'avoir donné l'occasion de la jouer à ses côtés, et de m'avoir toujours soutenu dans tous mes projets.

Je remercie tous mes professeur-es durant mon séjour au Japon, Shigeru Iwanami, Kyonsoon Ro, Kashira ; les associations Nippon Gagaku Kai et Oedo Sukeroku Taiko, et tous-tes mes camarades pratiquant la musique traditionnelle qui m'ont partagé avec tant de générosité leur culture et m'ont permis de vivre ces arts qui m'ont toujours fasciné à leurs côtés et de manière si authentique.

Je remercie le CNSMD Lyon et Tokyo Geijutsu Daigaku [Université des Arts de Tokyo] pour m'avoir permis, dans le cadre des échanges Erasmus+, de passer une de mes années d'étude à Tokyo.

Je remercie Margaux Dauby, d'abord pour son travail de recherche qui a été une grande source d'inspiration, et surtout pour son soutien indéfectible et son amitié précieuse qui m'ont porté à travers la réalisation de ce travail.

Et enfin, je remercie Malika Kishino, qui a accepté dès notre rencontre de partager toujours avec beaucoup de générosité de nombreux moments musicaux, dont la musique a été une source d'inspiration depuis que je la connais, et qui a suivi mes recherches et ma pratique de sa musique en m'apportant beaucoup humainement et musicalement.

Table des matières

Remerciements.....	2
Table des matières	3
Introduction	4
I. La musique dans le culte bouddhiste au Japon	5
II. Approche compositionnelle de <i>Sange</i> et Malika Kishino.....	15
Conclusion	22
Bibliographie.....	24
Annexe 1 : Traduction d'un entretien avec Malika Kishino	26
Annexe 2 : Analyse paradigmatique de <i>Sange</i>.....	41
Annexe 3 : Partition annotée de <i>Sange</i>	51
Table des illustrations	103
Abstract	104
Abstract en anglais	104

Introduction

Mon premier contact avec *Sange* de Malika Kishino, fut en 2022 lorsque nous préparions un concert de ladite pièce avec l'académie Ulysses, encadrée par les Percussions de Strasbourg. Dès le premier contact avec la pièce, j'ai été très intrigué, non seulement par les choix musicaux mais aussi et surtout par son propos sur un rituel bouddhiste japonais. Attiré depuis très longtemps par la culture traditionnelle du Japon, cette pièce a été pour moi une porte d'entrée vers tout un pan de ce monde que je découvrais alors. Malika Kishino elle-même nous ayant fait l'honneur de sa présence lors du premier concert au festival Manifeste à Paris, j'ai alors pu directement établir le contact et cela a été le point départ de nombreux échanges, portant notamment sur *Sange*. Présenter les questionnements que j'avais alors sous la forme d'un travail de recherche m'a donc paru comme le développement naturel de mon travail. Le rapport de Malika Kishino avec le matériau traditionnel, et son importance dans le processus compositionnel m'ont en particulier intéressé, et c'est par ce prisme que nous allons observer ici *Sange*. Nous nous poserons ainsi la question de sa fréquence, la forme qu'il prend, sa nature, et le rapport avec qu'entretient la compositrice, plutôt proche de la source ou adapté à son approche de la composition.

Nous présenterons d'abord les aspects de la musique traditionnelle japonaise qui caractérisent ce travail de recherche, puis nous analyserons plus en détail *Sange* et verrons comment ils y trouvent un écho.

I. La musique dans le culte bouddhiste au Japon

Sange est basée sur un moment spécifique du culte bouddhiste, appelé également « Sange ». Le nom *Sange* (散華), signifie de manière littérale « épandage de pétales »¹. Il décrit les actions effectuées au cours du culte : les prêtres tournent autour de l'espace de cérémonie, et tout en récitant - il s'agit plus d'un chant que d'une récitation ; plusieurs mots sont utilisés en japonais pour décrire la lecture des sutra², les plus courants étant 唱える « tonaeru », qui correspond à la fois aux mots « réciter » et « entonner » et 読経 « dokkyô », désignant littéralement la lecture des sutras. Nous parlerons plus tard du 声明 « shômyô », qui est le chant spécifique au culte bouddhiste au Japon - le sutra qui correspond au *Sange*, répandent des pétales à travers l'espace de prière. Ces pétales sont des offrandes aux diverses représentations du Bouddha présentes dans le hall de prière, dans le but d'honorer la mémoire des personnes défuntées. A l'origine, il s'agit de pétales de lotus, mais elles sont souvent remplacées de nos jours par des feuilles de papier les imitant. L'action de les répandre permet de purifier l'air et d'accompagner l'élévation des âmes, selon la croyance bouddhiste.

Avant d'aborder cette pièce il est nécessaire de définir plusieurs éléments de musique traditionnelle : le *shômyô*, et de manière plus générale, la musique associée aux cultes bouddhistes.

Les cérémonies bouddhistes au Japon font appel à de nombreux instruments à percussion. Parmi les plus fréquents on trouve : les 凧 « Rin » (bols chantants japonais) ; le 妙鉢 « myô-hachi », (combinaison d'un genre de cymbales frappées et d'un gong posé à plat, toujours joués simultanément par deux personnes) ; les 木証 « mokushô » et 木魚 « mokugyo » (deux types de blocs de bois produisant respectivement un son très aigu, et un son plutôt rond) ; le ふせがね « fusegane », petite cloche posée à plat frappée avec un marteau).

¹ Epandage : Action de répandre des semences, un engrais, un produit phytosanitaire, sur un sol ou sur une culture. (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales)

² En Inde, chacun des écrits en sanscrit qui contiennent un enseignement et dont l'expression condensée est destinée à faciliter la mémorisation ; recueil contenant de tels écrits. (Dictionnaire de l'Académie Française)

S'y ajoutent des instruments qui ne sont pas spécifiques au culte bouddhiste comme les gongs, tams et grelots. Dans *Sange*, ils sont utilisés comme un motif caractéristique de la structure cyclique de l'œuvre. L'utilisation des gongs notamment est assez frappante. Dans les temples bouddhistes, on trouve fréquemment les gongs *waniguchi*, qui sont disposés à l'aplomb des autels de prière, les visiteurs du temple les faisant sonner à l'aide d'une longue corde à laquelle est attachée un maillet. Le but de leur présence est d'invoquer la présence d'un dieu (ou en l'occurrence d'une divinité dans un sanctuaire shinto), afin de lui adresser sa prière. C'est un exemple d'utilisation des gongs spécifique au Japon, et d'ailleurs l'un des rares endroits où les gongs sont présents dans la tradition japonaise. Dans *Sange*, les gongs sont utilisés systématiquement pour déployer une longue phrase mélodique de notes s'empilant les unes sur les autres, formant une harmonie qui est souvent répétée (car les gongs ont des notes fixes et ce sont les mêmes qui sont joués à travers la pièce). Ce motif, semblable à un battement de cloche en un sens, est caractéristique de la structure cyclique de cette pièce, que nous analyserons plus en détail par la suite.

Tous les instruments que nous avons vus plus haut sont également présents dans la pièce de Malika Kishino, et la manière dont ils sont utilisés reflète à la fois d'une volonté de reproduire leur usage traditionnel dans les cultes du bouddhisme, et à la fois une volonté compositionnelle de traiter le matériau sonore.

Le *shōmyō* désigne le chant utilisé par les prêtres bouddhistes lors de la récitation des sutras. Il s'agit d'un chant collectif, chanté soit à l'unisson, soit en canon. Le terme *shōmyō* dérive du terme sanskrit *śabda-vidyā* (littéralement « voix claire »), qui désigne l'une des disciplines que devaient maîtriser les prêtres brahmaniques de l'Inde antique. Le bouddhisme, apparu environ au V^{ème} avant notre ère en Inde, a manifestement repris les pratiques brahmaniques pré-existantes. Cette pratique a ensuite été introduite en Chine, au III^{ème} siècle de notre ère - bien que le bouddhisme y soit arrivé plusieurs siècles avant sa musique liturgique. Elle fut de nouveau introduite au Japon depuis la Chine via la péninsule coréenne au cours du VI^{ème} siècle.

Durant le VI^{ème} siècle et jusqu'à la période Heian (794 – 1185), la culture impériale japonaise s'est en effet construite avec les apports venus du continent, notamment de la Chine (de la dynastie Tang) et des royaumes coréens (de l'époque dite des 3 Royaumes

de Corée). Les empereurs japonais d'alors envoyèrent de nombreuses missions diplomatiques et culturelles en Chine et en Corée, afin de s'instruire sur les pratiques religieuses, culturelles, scientifiques, littéraires, artistiques et poétiques. De nombreux éléments constitutifs de la société japonaise ont été introduits à cette période. Dans la pratique musicale, deux principaux genres de musique furent introduits (en effet, ils n'ont pas été « inventés » au Japon), le *shōmyō*, ainsi que le *gagaku*, la musique de cour impériale japonaise³. Cependant, dès la fin des missions culturelles en Chine en 894 suite à l'effondrement de la dynastie Tang, la pratique musicale et notamment celle du *shōmyō* a connu une évolution propre au Japon. Ainsi, le *shōmyō* japonais est chanté dans trois langues différentes : le sanskrit, le chinois et le japonais ; cette particularité unique étant due à son histoire singulière. Il ne reste que peu de traces écrites de la pratique du *shōmyō* durant la période de Nara (710 – 784) et les périodes antérieures. On sait cependant que vers le VIIIème siècle, la forme du culte bouddhiste était déjà fixée, et correspondait, à peu de choses près, à sa forme actuelle. Ainsi, des documents relatant la cérémonie d'inauguration du Grand Bouddha du Tōdai-Ji de Nara (752), mentionnent les différentes performances musicales qui y furent données, notamment des pièces de *gagaku* ainsi que plusieurs chants de *shōmyō*. Des chants correspondant au *Sange* étaient donc déjà pratiqués pendant cette période.

Il existe une grande variété de types de chants et de types de cérémonies, selon leurs fonctions, leurs langues, la structure des cultes, le calendrier des célébrations, les régions, les temples et les branches du bouddhisme. Aussi nous n'allons pas rentrer dans le détail de ces ramifications car cela serait trop complexe et quelque peu superflu dans le cadre de l'étude sur ce sujet ; on peut toutefois affirmer que le chant *Sange* occupe une place essentielle dans la plupart des cultes : il est présent dans tous les types de cérémonies, qu'elles comportent 1, 2 ou 4 types de chants (*ikka-hōyō*, *nika-hōyō* et *shika-hōyō*) ; il s'agit d'un texte d'offrande chanté en chinois. Bien que des différences existent selon les branches du culte, la plupart des chants *shōmyō* sont en chinois. Les textes en japonais sont réservés des chants doctrinaux (servant à expliquer ou commenter les sutras, ou

³ Le *gagaku* (littéralement musique élégante) est un type de musique traditionnelle historiquement associé à la cour impériale. Il est constitué principalement de musique instrumentale et dansée, dont les parties principales sont des instruments à vent, accompagnés de cordes et percussions. Elle est caractérisée par une extrême lenteur et des concerts ritualisés.

mettre en scène des discussions théologiques entre un disciple et un maître, entre autres), tandis que les textes en sanskrit concernent les parties ésotériques du culte.

Dans son ouvrage *Musiques traditionnelles du Japon, Des origines au XVIème siècle* (Cité de la Musique/Actes Sud), Akira Tamba prend pour exemple la cérémonie dite de *Taizōkai-Mandala-Ku*, de la branche Tendai. La cérémonie est par ailleurs trouvable sur YouTube, dans une vidéo publiée par la chaîne officielle du Temple Enryaku-Ji du Mont Hiei à Kyoto, temple principal de la branche Tendai du bouddhisme⁴.

Dans cette cérémonie, *Sange* est le seul chant polyphonique de l'ensemble. Le chant qui le précède est le *Ungabai*, entonné en solo, et demandant la révélation du chemin vers l'illumination. En réalité, le chant *Sange* vient se superposer à celui-ci, le reste des prêtres entamant alors la déambulation autour du Hall de prière et l'épandage de fleurs, pendant que le prêtre chantant le *Ungabai* poursuit sa récitation. Il se crée alors une sorte de polyphonie hétérogène, effet particulièrement saisissant après la monodie du *shōmyō* qui domine le reste de la cérémonie, et il s'agit d'un moment assez impactant. Dans sa note d'intention, Kishino indique (dans la version en japonais uniquement) que ce moment constitue pour elle un climax sensoriel.

Dans *Sange*, les sonorités du *shōmyō* sont représentées à travers plusieurs modes de jeux très spécifiques sur les instruments : on peut notamment citer l'utilisation des baguettes superball (une balle rebondissante en caoutchouc qui, frottée sur une membrane ou un idiophone métallique produit un son continu dans les résonances harmoniques de la surface en question) utilisées sur les timbales, la grosse caisse, les tam tam, les cymbales (posées sur les timbales pour l'effet « caisse de résonance modulable » avec l'utilisation de la pédale), les gongs et la plaque tonnerre. Les sons produits à l'aide de ces instruments annulent l'essence même des attaques typiques des percussions, et produit un effet très vocal (attaque et entretien), d'autant plus que les sons en question sont modulables dans leur hauteur pour les timbales, cymbales et plaques tonnerre, ainsi que les tambours à friction qui bien que pas joués à l'aide de superball, produisent le même genre de sons, et que les superball elles-mêmes dans leur manipulation permettent, avec une grande finesse d'exécution, de faire entendre toute une série de partiels harmoniques qui produisent une

⁴ La vidéo est trouvable au lien suivant : <https://youtu.be/WANguXhJSwk?si=HIkNcEvO6tfKZn53> (minutage 31 :22)

mélodie à proprement parler. Ainsi, Malika Kishino écrit directement sur la partition, et ce à plusieurs reprises, « produce an expressive melody line that is similar to the chant of Buddhist monks » (Kishino, 2016, p.5). Il apparaît ainsi nécessaire pour l'interprète d'avoir une connaissance des sonorités des mélodies de *shōmyō*, avec leur fonctionnement par cellules prosodiques et effets d'ornementation.

Akira Tamba nous indique, dans son ouvrage *Musiques Traditionnelles du Japon*, des origines au XVI^{ème} siècle, que la technique vocale est caractérisée par un ensemble de traits communs : vibratos irréguliers et très amples, fluctuation des sons, gravité des timbres et attaque glissante par en dessous. (Tamba, 1995, p.18)

On peut d'ailleurs constater ce caractère fluctuant des hauteurs en analysant la manière dont le *shōmyō* est noté sur partition. Prenons pour exemple la notation du chant *Shichi-bongo*, il est particulièrement intéressant de constater les inflexions de la ligne mélodique en comparant la partition ci-dessous, et une vidéo publiée par le temple Tōkoku-Ji de la ville de Toride, qui est un enregistrement avec partition défilante du même chant, à ceci près que la partition est annotée avec des représentations graphiques des ornements induites par l'annotation traditionnelle⁵.



Figure 1 : Notation traditionnelle du chant de *shōmyō* "Shichi-Bongo"

⁵ Vidéo trouvable au lien suivant : <https://youtu.be/FEQprZx2c68?si=-OghnZkRnRgp9Tgh>

De plus, à plusieurs reprises, des brosses et des ongles sont également utilisés en frottement sur les instruments à peaux (par exemple mes. 182), avec l'indication « like breath » [comme une respiration], ou encore des instruments graves sont étouffés et joués avec des baguettes très lourdes et douces pour produire un son sourd, décrit comme « like heart beats » [comme un battement du cœur] (mes. 29). Ces sons sont à mon avis à lier à deux éléments : aux chants mentionnés précédemment, ainsi qu'à l'aspect émotionnel et mémoriel de la pièce, comme nous le verrons par la suite. L'ensemble de ces sons crée une atmosphère en fin de compte très humaine ; ils amènent un aspect organique très sensible à cette pièce qui appelle directement aux sensations du spectateur et, comme indiqué dans la note d'intention, participent à transmettre des émotions fortes et des souvenirs forts, comme ceux que peut transmettre la cérémonie du *Sange*. De plus, la musique traditionnelle japonaise, contrairement à la musique occidentale, utilise le bruit dit « parasite » comme partie intégrante de la musique. Ainsi le son du souffle pour les instruments à vent, les respirations des chanteurs, les grattements, pincements, frottements et autres sont des parties intégrantes du son. On pourrait peut-être argumenter que certains des sons employés dans *Sange* servent précisément à cela : les sons de souffle avec les brosses, comme nous l'avons vu, mais également certains effets sont utilisés pour obtenir des sons en plus du son des instruments eux-mêmes, comme la pièce collée au dos du gong Bali⁶ qui produit des cliquetis en résonant par sympathie, les manches des baguettes volontairement laissés traîner sur les cercles des instruments pour produire un son rebondissant, les résonances souvent laissées sans être étouffées à la fin des parties, les sons d'impact de peaux en « rimshot », c'est-à-dire en faisant sonner à la fois le cercle et la peau, etc. Tous ces effets sont bien sûr très courants dans la musique contemporaine, mais ils prennent à mon sens une dimension particulière dans le cas de *Sange*, mais aussi de manière plus générale dans la musique japonaise car, ce qui a été nouveau dans la musique occidentale à partir du XX^e siècle (concernant la musique bruitiste et l'utilisation de tels modes de jeux), était pratiquée depuis des siècles déjà dans la musique traditionnelle du Japon.

⁶ Dans la partie de Percussions cinq de *Sange*, les Percussions de Strasbourg utilisent habituellement un gong Bali pour le Ré grave. Un gong Bali est un gong utilisé dans le gamelan balinaise, un instrument grave qui marque la structure rythmique de la pièce.

Je pense que la musique contemporaine a ainsi eu une résonance particulière pour de nombreux compositeurs et de nombreuses compositrices au Japon qui ont pu s'identifier très viscéralement à ces procédés.

Akira Tamba détaille ainsi cette attitude qui est à l'opposé de la tradition occidentale : Les bruits ou les sons évolutifs, qu'exploitent les techniques vocales et instrumentales, sont issus de recherches destinées à intensifier les réactions psychophysiologiques des sujets. Et, dans la mesure où ce sont les matériaux eux-mêmes qui fonctionnent comme stimuli expressifs et atteignent la sensibilité des auditeurs, la part d'expression personnelle, de calcul ou de composition intellectuelle diminue. Cette recherche esthétique de type « sensoriel » se situe aux antipodes des conceptions occidentales. (Tamba, 1995, p.18-19)

Au-delà de l'utilisation de lignes mélodiques caractéristiques, Malika Kishino utilise aussi et surtout très largement les percussions caractéristiques du culte bouddhiste, et ce parfois en citation directe de la manière dont elles sont jouées dans les temples. L'exemple le plus saisissant est l'utilisation des *myô-hachi* : elles apparaissent plusieurs fois à des moments clés au cours de *Sange*, où à chaque fois elles interrompent le discours des autres instrumentistes pour être entendues seules. En réalité, dans le culte bouddhiste, les *myô-hachi* marquent le début et la fin d'un chant, et ponctuent également les différentes strophes de celui-ci. Notons bien cet élément issu du culte traditionnel, car il nous servira à repérer l'importance de ce motif, qu'on peut d'ores et déjà considérer comme un motif caractéristique de la pièce. Les *myô-hachi* sont toujours joués de la manière suivante : un ou plusieurs coups frappés sont suivis d'une séquence d'une certaine durée de son frottés des cymbales entre elles. Ci-dessous, une comparaison entre une transcription par Akira Tamba des séquences de *myô-hachi* du culte Tendai, et un exemple de l'utilisation du même instrument dans *Sange* :

Jo
Nyo Hachi

Nyo Hachi I'ko (secte Tendai)

Jo dan

Chû dan

Ged dan

28

Perc.1 Timp. gettato on the hook T-t. pos.3

Perc.2 Sleigh Bells

Perc.3 Coil (f) gettato on the hook

Perc.4 Coil (f) Tom 1,2 gettato on the hook skin of Tom.1

Perc.5 Sleigh Bells Tom 1,2 gettato on the both hook Cym on Timp.

Perc.6 Tom 1,2 gettato on the both hook B.D.

217(-9) $\text{♩} = 156 (\text{♩} = 78)$ $\text{S} = 52$

Perc.1 Gong Lv

Perc.2 Gong Lv

Perc.3 Gh. Cymbals *espressivo* Lv

Perc.4 Gong Lv T-t. Pos.1

Perc.5 Gong Rin.

Perc.6 coil.(h) Lv

Figure 2 : Comparaison de partitions : à gauche, la transcription en notation sur portée par Akira Tamba des figures de myô-hachi du culte Tendai ; à droite, un extrait de la partition de Sange de Malika Kishino

La similarité de la notation, des rythmes et de l'utilisation est frappante, l'utilisation de cet instrument avec une attaque courte suivie d'un frottement d'une cymbale sur l'autre est manifeste, et d'ailleurs on retrouve un délitement du rythme à travers la pièce similaire à la différence entre les éléments *jôdan* (littéralement, niveau du haut, utilisé pour écrire le début d'une pièce) *chûdan* (de même, niveau du milieu, milieu de la pièce) et *gedan* (de même, niveau du bas, fin de la pièce).

Un dernier élément caractéristique de la musique japonaise, c'est son rapport au silence. Il existe ce concept du « *ma* », mot japonais signifiant « intervalle », « durée », ou « distance », qui décrit l'importance d'un espace entre deux éléments. Ce mot définit ainsi des variations subjectives du vide, qui est un élément actif au même titre que les éléments

pleins. Le concept est lié à l'ensemble de l'esthétique japonaise, et peut être décliné dans diverses formes artistiques, en l'occurrence en musique.

Je voudrais ici citer Ziad Kreidy, dans un ouvrage dédié à Tôru Takemitsu :

Concept plus mystique qu'empirique, en même temps phénomène, *ma* prend précisément toute sa valeur dans l'évolution de l'œuvre musicale. Il fait référence à l'espace entre chaque événement ainsi qu'au déroulement expressif de chacun de ces événements. Il indique aussi le silence qui voit la phrase musicale naître, s'éteindre et disparaître dans un passé encore présent pour devenir la prochaine phrase. Le *ma* est esthétiquement exprimé par le contenu musical, c'est-à-dire ressenti par l'instrumentiste et transmis à l'auditeur. [...]

Ma est ainsi le terme concrétisant un espace-temps spécifiquement japonais, dans lequel ces deux notions deviennent fondamentalement inséparables et ne peuvent être considérées que dans leur interaction. Cette interprétation du temps et de l'espace modèle l'esthétique dans tout art japonais. [...] *Ma* n'est pas un repos, un arrêt ou une chute de tension, il crée la tension de l'espace-temps vivant et constitue l'élan spontané de l'émergence, de la propension et de l'amoindrissement du son.

(Kreidy, 2015, p. 59-60)

On retrouve dans cette définition du *ma*, des idées qui sont également mentionnées par Kishino lors de l'entretien en annexe, par exemple la manière dont les phrases musicales apparaissent à partir du silence, s'évaluent et s'éteignent en retournant dans le silence. Un peu plus loin dans le même livre, lorsque Ziad Kreidy rapproche le concept du *ma* avec l'écriture de Tôru Takemitsu, on retrouve également un autre point commun avec la musique de Malika Kishino :

« Est associé au *ma* la fluidité entre le son et le silence, caractère perpétuel qui façonne la musique de Takemitsu. Le processus musical, entre son et silence, devient mouvement continu. Le silence, sorte de vide, est ainsi plein, chargé de sens » (Kreidy, 2015, p.60)

C'est exactement ce que nous décrit la compositrice, à travers son image d'une grande courbe de l'énergie de la musique, qui est un mouvement continu, toujours en progression et tendu dans une direction.

Tôru Takemitsu écrit d'ailleurs une phrase particulièrement intéressante au sujet de la relation entre son et silence si particulière de l'esthétique japonaise :

In the flow of Japanese music, for example, short fragmented connections of sounds are complete in themselves. Those different sound events are related by silences that aim at creating a harmony of events. Those pauses are left to the performer's discretion. In this way there is a dynamic change in the sounds as they are constantly reborn in new relationships. Here the role of the performer is not to produce sound but to listen to it, to strive constantly to discover sound in silence. Listening is as real as making sound ; the two are inseparable. (Takemitsu, 1995, p.84-85)

Voici une traduction personnelle de ce passage :

Dans le flux de la musique japonaise, par exemple, de petites connexions fragmentées de sons sont complètes en elle-mêmes. Ces différents événements sonores sont reliés par des silences qui visent à créer une harmonie des événements. Ces pauses sont laissées à la liberté des interprètes. Il y a ainsi un changement dynamique dans ces sons car ils renaissent constamment dans de nouvelles relations. Ici, le rôle de l'interprète n'est pas de produire le son mais de l'écouter, de toujours chercher à découvrir le son dans le silence. Ecouter est aussi réel que de produire le son : les deux sont inséparables. (Takemitsu, 1995, p.84-85)

Dans *Sange*, il y a une multiplicité des silences, parfois silences mesurés, parfois points d'orgue, parfois *senza tempo*, parfois quantité de secondes approximatives, avec de nombreux ralentis et accélérés. Cette importance du silence – qui, nous l'avons vu, est caractéristique de l'esthétique japonaise *ma* – donne un effet semblable à celui que nous décrit Takemitsu, le son et le silence ne sont pas des opposés, mais le son émerge du silence et est toujours induit dans celui-ci, les deux ne forment qu'une seule entité musicale, et cette idée est particulièrement proche de la manière dont Kishino voit la production d'un son. Nous le verrons ainsi plus tard dans cette étude, mais la manière dont un son naît du silence, résonne dans l'espace et disparaît en retournant au silence, est comparée par la compositrice à la fois à l'émanation d'un gaz et sa fragrance dans un espace, et à la vie humaine.

II. Approche compositionnelle de *Sange* et Malika Kishino

Dans le présent travail, je propose la méthode d'analyse paradigmatique pour mettre en évidence la construction de la pièce. Il existe plusieurs éléments caractéristiques qui structurent l'écriture de *Sange*, que nous allons à présent identifier. Dans l'entretien en annexe, Malika Kishino évoque une très forte parenté de l'œuvre avec *Hiérophonie V* de Yoshihisa Taira. En effet, il a été le professeur de composition de Malika Kishino à l'Ecole Normale de Musique de Paris, et la pièce a été écrite en hommage pour les dix ans de sa disparition. Lors de la commande, passée par le Ministère de la Culture et de la Communication et créée par les Percussions de Strasbourg, il a été spécifié que les sets instrumentaux devaient être similaires à ceux de *Hiérophonie V*. De fait, l'instrumentarium est assez proche entre les deux pièces, même s'il existe des variations et que son utilisation n'est pas la même. Deux éléments musicaux marquants de *Hiérophonie V* sont également cités dans *Sange* : le premier étant les impacts précédés d'un appel de voix, et le deuxième étant l'ostinato du tambour de bois qui occupe l'intégralité de la fin de *Hiérophonie V*. Ces deux éléments sont en réalité tous deux directement issus d'éléments constitutifs de la musique traditionnelle japonaise, bien qu'il ne s'agisse pas ici de la musique du culte bouddhiste, mais plutôt d'une musique apparentée à la période Edo⁵. Le premier vient des *kakegoe*, interjections de voix accompagnant la musique *hayashi*, lancées par les joueurs de percussion, qui permettent de caler la mise en place des différentes parties et accompagnent également les intentions musicales. Ces interjections brèves et puissantes de voix précèdent systématiquement un coup d'instrument de percussion - dans la musique traditionnelle il s'agit soit du *ko-tsuzumi*, du *o-tsuzumi* ou du *taiko*. Dans la pièce de Taira, cet élément est repris, mais il perd sa fonction de mise en place pour être uniquement un matériau compositionnel : ainsi l'élément cri + impact est constitutif de toute la première partie (et est réexposé à la fin) de *Hiérophonie V*. Dans l'entretien en annexe, Malika Kishino indique qu'elle utilise cet élément sans reprendre l'interjection de voix, mais qu'elle se concentre davantage sur l'énergie sonore déployée en un court instant, et remplace la voix par exemple par des frottements des manches de baguettes sur le tam-tam, ou alors par des crescendo très rapides.

L'ostinato de tambour de bois est quant à lui inspiré par les *taiko* japonais présents dans la musique des *matsuri*, festivals traditionnels qui ont lieu tout au cours de l'année,

incluant de nombreuses processions et installation de stands avec diverses animations. Chaque *matsuri* dispose de sa propre tradition locale et a des différences musicales. La présence de *taiko* est toutefois une constante dans tout le Japon, et le rythme ternaire de première et troisième croche y est notamment très fréquent.

De par ma propre expérience, lorsque j'ai appris chez *Oedo Sukeroku Taiko*, nous avions des pièces entières construites sur ce rythme que nous travaillions pendant des heures. Au sein de cet ensemble, toutes les pièces sont composées par notre maître Seidô Kobayashi (bien qu'il nous fût interdit de l'appeler par son nom, nous devons l'appeler par le titre honorifique *kashira*, signifiant « fondateur ») ; qui a repris le taiko traditionnel joué notamment dans les *matsuri* ou dans les temples. Ainsi, il nous a expliqué que quantité des rythmes de ses pièces viennent de ce que lui-même jouait dans ces contextes. D'ailleurs, nous parlions plus haut des *kakegoe* : il en existe de spécifiques au contexte du *matsuri* traditionnel. En l'occurrence chez *Oedo Sukeroku Taiko*, nous en avons un qui était réservé à ce rythme en question, celui qu'on retrouve dans *Hiérophonie V*.

Dans *Sange*, ce rythme est repris et traité de diverses façons : il perd notamment sa forme d'ostinato, pour être traité de façon spatialisée entre les différents musiciens, et prend par ailleurs plusieurs formes différentes à travers des variations de subdivisions rythmiques - le rythme est tantôt binaire, tantôt ternaire, tantôt en divisions irrégulières (quintolet et septolet), conservant toujours la forme d'une note longue sur le temps et d'une levée sur la dernière subdivision.

Si l'on cite directement Malika Kishino dans sa note d'intention, qui elle-même cite Yoshihisa Taira, on lit ceci :

Yoshihisa TAIRA disait que tout chef d'œuvre, de par sa richesse était comme un polyèdre qui nous apparaissait toujours différemment en fonction de l'angle dans lequel nous le regardions et dont l'état évoluait, sans cesse et de manière progressive.

Avec peu de matières, choisies très soigneusement, il nous transporte dans un univers musical profond, riche et vivant, à travers la magie des sons de sa fascinante pièce, « Hiérophonie V » [sic], écrite pour les percussions de Strasbourg.

10 [sic] ans après la disparition de mon premier professeur de composition, « Sange » [sic] en est mon propre polyèdre, basé sur une définition de la forme de « Hiérophonie V » [sic], l'ajout de la dimension olfactive représentant la fragrance par l'émanation volatile des sons produits par les six musiciens, et une évolution des matières sonores.

(Kishino, 2016, note d'intention)

Il est intéressant de constater l'importance que prend le lien avec *Hiérophonie V* dans cette pièce. On retrouve ainsi des éléments communs entre cette note d'intention, et ce que nous dit Kishino lorsqu'elle parle de sa musique dans l'entretien. L'importance de l'évolution constante d'une pièce est particulièrement saisissante, que ce soit à travers les propos rapportés de Taira qu'elle nous livre ici, où sa description des grandes courbes qui construisent la musique, dans lesquelles elle insère ses motifs et sculpte son énergie dans le temps, on comprend qu'il y a toujours une direction portée vers l'avant et toujours tendue vers un point dans le futur à travers toute l'œuvre. C'est probablement aussi ce qui nous donne une impression de construction en grand crescendo puis decrescendo, sur des éléments cycliques.

Attardons-nous un peu sur la « dimension olfactive » dont la compositrice nous parle ici. Comme mentionné plus haut, des pétales de lotus étaient utilisées à l'origine dans le rituel. Lorsque de vraies fleurs remplacent le papier, elles dégagent de fait une odeur particulièrement vive.

L'olfaction occupe une place centrale dans la composition de Malika Kishino : ses compositions évoquent presque systématiquement une odeur associée à un souvenir ou une sensation particulière dans ses pièces, et bien souvent ces odeurs sont associées d'une manière plus ou moins directe à la culture japonaise.

Ainsi, dans les notes d'intention de *Fragrant Wood*, pièce pour marimba solo, la compositrice explore l'odeur du bois d'encens, et le procédé chimique par lequel la résine fermentée de certains bois produit des parfums au contact d'une flamme. Elle établit des liens avec les encens, omniprésents dans les rituels bouddhistes dont il constitue une part intégrante. De même, *Viola*, pièce pour percussion solo, traite de l'odeur des fleurs de violette, et des émotions qui y sont associées.

Kishino souligne par ailleurs qu'au Japon les odeurs sont souvent décrites par leur couleur à laquelle est rattachée une beauté visuelle (Kishino, 2016, note d'intention ; Kishino, 2022, note d'intention)

Dans le cas du culte bouddhiste, de nombreux éléments odorants sont présents, que ce soit dans le rituel ou de manière plus générale sur les lieux du temple :

Des encens sont offerts en offrande aux Bouddhas au moment des prières ; à l'entrée des temples, un grand brûloir d'encens (le 常香炉 « jôkôro ») est présent, où le visiteur purifie son corps à l'aide de la fumée dégagée par l'encens ; les pétales de lotus répandues lors du *Sange* ; toutes ces odeurs sont très marquantes et provoquent un stimulus sensoriel très fort en plus de la vue et de l'ouïe.

Dans *Sange*, Malika Kishino ne reproduit pas ces odeurs de manière littérale. Elle s'en inspire pour élaborer un matériau musical et poétique.

Les sons des percussions, leur traitement temporel et les textures sont mis en association avec la manière dont les odeurs se diffusent à partir de leur source à travers l'espace, « l'émanation des fragrances » (citation partition *ref bibliographique*) changeant imperceptiblement à travers l'espace et le temps pour se confondre ou s'évaporer subtilement. Il s'agit là d'une image assez abstraite, mais certains sons traités à la manière d'une « texture », presque de manière électroacoustique, agissent comme un gaz se diffusant dans un espace.

Au-delà des matériaux directement inspirés de *Hiérophonie V*, une bonne partie du matériel musical vient de ce que nous traitons plus tôt à propos du rituel bouddhiste *Sange*. Tout d'abord les matériaux musicaux traditionnels repris tels quels. C'est le cas notamment du motif de *myô-hachi* évoqué plus haut qui parcourt la pièce. On trouve également occurrences récurrentes d'accords développés à partir aux sons de *rin* et *gong*.

Ensuite, une partie des éléments procèdent d'inspirations extra-musicales du rituel. Ainsi, Kishino mentionne dans l'entretien en annexe que l'élément des peaux avec sourdine (grosse caisse, toms et timbales) qui se superposent en polyphonie – dont nous disions qu'il donnait un aspect très humain et incarné à la pièce - est une illustration des bruits de pas lents des prêtres qui parcourent l'espace de prière dont le sol est en bois. De même, les *bell tree* joué dans des traits rapides sont des illustrations du geste d'épandage des

pétales de fleurs, le geste permettant de jouer l'instrument étant proche de celui d'un jet. Par ailleurs, la lettre M sur la partition correspond à ce que Kishino décrit comme le climax du rituel (et non pas de la pièce) : le moment où tous les prêtres lancent les pétales ensemble, illustré ici par la superposition polyrythmique d'instruments en bois comme les log drums et les planches qui glissent ensuite vers les chimes et bell tree, évoquant à mon sens les sons du papier tournoyant en l'air avant de retomber.

Il existe également plusieurs références au chant *shōmyō* que nous décrivions plus haut. Il n'est ici bien sûr pas d'usage direct de la voix, et *a fortiori* pas de texte récité, mais le son des mélodies caractéristiques du *shōmyō* ainsi que ses nombreuses inflexions (vibrato ample et lent, attaques par le haut ou par le bas, etc.) sont illustrées par des sons comme celui de la superball, qui permettent non seulement d'obtenir un son tenu sur des instruments de percussion, mais dont l'aspect aléatoire de leur production recrée ces inflexions et cette intention vocale. De plus, avec une partie des instruments comme la timbale, il est possible de jouer sur la hauteur des sons en plus de ce que permet déjà la superball grâce à la pédale, et ainsi créer de manière encore plus claire cette illusion de mélodie.

Je propose d'identifier dans la pièce six motifs caractéristiques : Les deux motifs dont nous venons d'identifier l'affiliation avec *Hiérophonie V*, que j'appellerais « *kakegoe* » et « *rythme de taiko* », et quatre motifs inspirés par le rituel *Sange*. Le premier « *myōhachi* » décrivant le motif que nous avons identifié (cf. Figure 1) utilisant l'instrument homonyme, joué lors des lectures de sutra ; le second, justement intitulé « *lecture de sutra* », correspondant à tous les effets de superball et sons frottés imitant les intonations de voix du *shōmyō*, ; le troisième, inspiré comme le décrit Kishino dans l'entretien, des bruits de pas sur le bois du hall de prière, est intitulé « *bruits de pas* », et enfin, le dernier, intitulé « *phrase de cloches* », regroupe l'ensemble des accords déployés à travers les combinaisons de gongs et *rin*, formant par fusion méta-instrumentale un son qui fait beaucoup penser au battement d'une cloche. Ce motif peut faire penser à plusieurs choses : il peut être une lecture harmonisée et « orchestrée » des sons de *rin* et gongs *waniguchi* présents pour marquer les différentes strophes dans les lectures de sutra ou pour invoquer les dieux dans la cérémonie traditionnelle, ou bien il peut être une illustration des grandes cloches *kane* présentes dans les temples, sonnante pour annoncer les rituels.

Regardons à présent ce que donne le relevé des formes que prennent ces différents motifs à travers la pièce. (Cf. Annexe 2)

L'ordre dans lequel j'ai placé ces éléments dans le tableau ainsi créée n'est pas dû au hasard. Selon ma perception, *Sange*, comme beaucoup d'autres pièces de Malika Kishino telles que *Viola*, *Fragrant Wood* ou *Monochromer Garten III*, est construite sur un cycle de motifs qui sont tous présents du début à la fin de la pièce, qui se manifestent librement de manière cyclique. En effet, on constate que le motif le plus présent est le motif *kakegoe*, qui précisément débute et termine la pièce, et dont l'intention musicale est justement d'envoyer une énergie. Ainsi il me semble que, chaque fois que ce motif intervient, il inaugure un nouveau cycle de motifs et est un marqueur fort de la structure formelle de la pièce. On peut particulièrement le remarquer quand ce motif est suivi par les grelots répartis dans les parties (et donc dans l'espace). Cet enchaînement exact d'évènements intervient systématiquement à des moments-clés de la forme, et son retour dénué de tout accompagnement immédiatement après le climax de la pièce est particulièrement saisissant.

Par ailleurs, il est intéressant de mettre en relation la présente analyse avec la forme – ou en tout cas ce qu'on en perçoit, de la pièce. En effet, Kishino indique elle-même pendant les répétitions (et d'ailleurs, avec beaucoup d'insistance car cela contredit l'instinct naturel qui porte à le placer à la mesure 254(-9) juste après un long passage rythmique culminant sur un son d'alarme) que le climax de la pièce se situe précisément sur la lettre U. Ainsi par rapport à ce climax, les cycles de motifs dont je parle évoluent dans une sorte de courbe ascendante puis descendante. Du début jusqu'à la lettre U, les motifs s'allongent progressivement. Ils se développent à travers les six parties instrumentales. Cette écriture implique une spatialisation du son, comme on peut l'observer durant l'entretien. Pour Kishino les six parties servent à faire circuler le son tout autour de la scène, à la manière d'un hall de prière dans lequel on ne peut pas entrer mais devant lequel on peut se poster. L'ensemble de la pièce suit globalement un grand crescendo jusqu'à U, puis un grand decrescendo jusqu'à *niente* de U à la fin. Il est délicat de suivre exactement une ligne de nuances, car comme on peut le constater au premier coup d'œil, l'écriture de Kishino est extrêmement précise et très élastique dans son rapport aux dynamiques. De fait, au-delà d'une rigueur calculée, il s'agit surtout, à mon sens, d'un ressenti global de crescendo/decrescendo, et de boucles se répétant en intensification, de manière très

organique. Sur le traitement des six motifs sur lesquels nous nous concentrons, il est aisé de voir l'intensification par exemple sur le motif « phrase de cloches », on peut y voir un élargissement de l'accord et une complexification de la polyrythmie des différentes parties qui va s'accroissant jusqu'à U. On peut encore regarder le motif « *myô-hachi* », et voir très clairement son délitement depuis un motif très écrit et très rythmé, jusqu'à ce qui devient globalement une attaque et sa résonance. D'ailleurs - et c'est pour cela que nous avons noté en particulier l'utilisation des *myô-hachi* dans la cérémonie traditionnelle - à chaque fois que ce même instrument intervient dans *Sange*, il vient interrompre le discours, comme pour signaler le passage d'une partie à une autre, ce que nous retrouvons dans l'utilisation traditionnelle où il indique les passages d'une strophe à l'autre.

En partant de ce constat, il est intéressant de mettre en relation cette analyse avec ce que nous dit Akira Tamba dans son livre *Musiques traditionnelles du Japon : des origines au XVI^e siècle*. Il nous indique ainsi la chose suivante :

La musique de *nô*, la plus représentative du Moyen-Âge, repose sur une structure fluctuante mais non improvisée dont l'unité minimale est la cellule. Les cris, les sons frappés des tambours, les sons de la flûte et de la voix s'inscrivent tous à l'intérieur d'une cellule bien déterminée et la structure générale d'une pièce résulte de la juxtaposition et de la superposition d'un certain nombre de cellules instrumentales, vocales, mélodiques et rythmiques. (Tamba, 1995, p.35)

Akira Tamba nous parle ici de la musique *nô*, mais indique également que cette description est valable pour les autres genres de l'époque médiévale, en disant qu'ils ont une structure intermédiaire incorporant des éléments déterminés et indéterminés. Il me semble tout à fait pertinent de dresser un parallèle avec la façon dont *Sange* est composée, nous avons ainsi mis en évidence à travers notre analyse paradigmatique, les motifs caractéristiques qui constitueraient ces cellules, qui exactement comme nous le décrit Akira Tamba, se superposent et se juxtaposent au cours de la structure de la pièce. Il me semble également que l'impression de cycle que je décrivais plus haut vient de cette construction sur une superposition de motifs présents tout au long de la pièce.

Conclusion

Après avoir parcouru cette pièce, l'avoir rapprochée avec les principes de la musique traditionnelle japonaise théorisés par Akira Tamba, et analysé le propos de Malika Kishino sur sa composition, on peut conceptualiser les liens qu'elle établit avec la musique traditionnelle et de manière plus générale à la tradition du Japon de trois manières.

Premièrement, une partie du contexte de la pièce, de son narratif et de son matériel sonore est une utilisation directe d'éléments issus des rituels bouddhistes : myô-hachi, rin ou encore déroulé temporel.

Deuxièmement, une illustration d'éléments cérémoniels, par des procédés propres à la composition contemporaine et aux instruments de percussion (les bruits de pas illustrés par les peaux étouffées, les superball imitant le chant shômyô, la suggestion de l'odeur d'encens ou du son de l'épandage des pétales, l'occurrence cyclique des gongs rappelant les gongs wani-guchi ou les cloches kane)

Troisièmement, un rapport plus philosophique et spirituel à cette connexion : Kishino évoque son rapport au temps et au silence, qui dans la musique japonaise tend à être élastique et aussi important que le son lui-même.

Au-delà de ces particularités, Sange est une cérémonie d'hommage aux défunts. Dans le contexte de la composition de cette pièce, c'est un hommage au défunt Yoshihisa Taira qui est rendu. La musique de Kishino accompagne celle de son professeur dans le programme conçu pour l'occasion, et cette pièce constitue un pendant à Hiérophonie V avec l'utilisation commune à la fois de l'instrumentarium et de motifs propres à la pièce.

En ayant tout ceci à l'esprit, il me semble qu'on pourrait s'interroger sur l'espace qu'occupe ou plutôt à mon sens crée cette musique (parmi d'autres), une sorte de troisième lieu qui se trouve quelque part entre la musique dite « contemporaine » et la musique traditionnelle d'une culture donnée. Le contexte socio-culturel de la deuxième

moitié du XXème siècle et du suivant a vu de nombreux·ses compositeurs·rices non-européen·nes écrire pour diverses formes de musique contemporaine (par exemple pour ensemble de percussions), tout en rapprochant leur pratique de leur culture propre. Il me semble que cette démarche ouvre un nouvel espace post-moderne et interculturel.

Nous avons vu à travers cette recherche comment une musique contemporaine peut intégrer des éléments de musique traditionnelle, mais la question inverse mérite également d'être posée. Lors de mon séjour au Japon, j'ai été frappé par le fait que dans les classes de musique traditionnelle, une distinction très nette est faite entre les pièces « de tradition » et les pièces « contemporaines » (dans ce contexte, « contemporain » désigne tout ce qui est ultérieur à la restauration de Meiji, à savoir depuis 1869). Les cours sont ainsi séparés, et il est très fréquent de voir des musicien·nes d'instruments traditionnels écrire des pièces, ou alors collaborer avec des compositeurs·rices dans cette optique de musique traditionnelle contemporaine.

Certains instruments hybrides comme le koto à 21 cordes sont apparus spécifiquement dans ce contexte.

La pratique des instruments, ou plutôt de la tradition et son contexte culturel qui y est relié, se trouve ainsi questionnée par ces hybridations qui se multiplient dans une société où toutes les cultures sont accessibles à tout un·e chacun·e, et où toutes les collaborations sont possibles.

Bibliographie

- Tamba, A. (1995) *Musiques Traditionnelles du Japon : des origines au XVIème siècle*. Cité de la Musique/Actes Sud.
- Tamba, A. (2001) *La Musique classique du Japon : du 15^{ème} siècle à nos jours*. Publications orientalistes de France.
- Ohtake, N. (1993) *Creative Sources for the Music of Toru Takemitsu* [Sources créatives pour la musique de Toru Takemitsu]. Scolar Press.
- Tamba, A. (1988) *La théorie et l'esthétique musicale japonaises*. Publications orientalistes de France.
- Takemitsu, T. et al. (2018) *Ecrits*. collection Symétrie Recherche (Edition scientifique par Miyakawa W., préface par Oe K.).
- Tanabe H. (1959) *Japanese Music* [La musique japonaise]. Kokusai Bunka Shinkokai.
- Kishino M. (2015). *Sange* [pièce instrumentale interprétée par les Percussions de Strasbourg] Dans *Rains*. Believe Digital.
- Taira Y. (1975). *Hiérophonie V* [pièce instrumentale interprétée par les Percussions de Strasbourg] Dans *Rains*. Believe Digital.
- Takemitsu, T. (1995) *Confronting Silence – selected writings* [Confronter le silence – selection d'écrits] (traduit par Y. Kakudo et G. Glasow). Fallen Leaf Press.
- Percussions de Strasbourg. (2018). *Spectacles : Rains*. Percussions de Strasbourg.
<https://www.percussionsdestrasbourg.com/spectacle/shaker-kami-3/>
- Kishino M. (2016). *Sange* [partition pour 6 percussions]. Edizioni Suvini Zerboni.
- Taira Y. (1974). *Hiérophonie V* [partition pour 6 percussions]. Editions Rideau Rouge
- Kreidy, Z. (2015) *Takemitsu : à l'écoute de l'inaudible*. L'Harmattan.
- 東谷寺ちゃんねる[Chaîne du Temple Tôkoku-Ji]. (2020). [大学授業教材] 真言声明 (豊山声明) 「四智梵語」 [[Matériel pédagogique universitaire] Shômyô Shingon (Shômyô Toyozan) « Shichi-Bongo »] [vidéo]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=FEQprZx2c68>

天台宗総本山 比叡山延暦寺[Temple Enryaku-Ji du Mont Hiei, temple principal de la
branche Tendai]. (2019).比叡山延暦寺「平成31年
山家会胎蔵界曼荼羅供」 [Temple Enryaku-Ji, Mont Hiei « Offrande de Mandala Taizokai
de l'année 31 de l'ère Heisei] [vidéo]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=WANguXhJSwk&t=1882s>

Annexe 1 : Traduction d'un entretien avec Malika Kishino

Transcription et traduction d'un entretien avec Malika Kishino, réalisée le 18 Juin 2025, à la Villa Massimo de Rome. Propos recueillis et traduits du japonais vers le français par Théo Guimbard. Présent-es lors de l'entretien : Théo Guimbard (T), Malika Kishino (M)

T : Malika Kishino, je vous remercie pour votre temps et d'avoir accepté cet entretien. Je voudrais vous poser quelques questions sur *Sange*, votre œuvre pour six percussionnistes commandée par les Percussions de Strasbourg. Tout d'abord, comment s'est déroulé la collaboration avec ces interprètes ? Au moment de la commande, vous ont-ils fait des requêtes en particulier ? Ensuite, lorsque vous utilisez des références aux instruments ou à la culture traditionnelle japonaises, comment avez-vous pu transmettre ces éléments à des interprètes qui n'en ont pas connaissance ?

M : Nous avons commencé à parler de ce projet pour la première fois vers 2014 ou 2015. La demande des Percussions de Strasbourg était que la pièce utilise à peu de choses près le même instrumentarium qu'une pièce de leur répertoire, *Hiérophonie V* de Yoshihisa Taira. Taira était décédé en 2005, et ils voulaient monter un programme en hommage aux dix ans de sa disparition. Du coup, la première condition c'était l'utilisation des mêmes instruments. Je pouvais cependant y ajouter quelques petites choses. Yoshihisa Taira a été pour moi mon premier professeur de composition, et tout en composant la pièce j'ai voulu lui donner un aspect spirituel en hommage à sa mémoire.

Sange signifie « épandage de pétales ». Dans un temple bouddhiste, pour prier pour l'âme des défunts, on dispersait autrefois des pétales de lotus. Aujourd'hui, on utilise toujours des pétales mais faites de papier. Les prêtres parcourent lentement le Hall de prière principal, tout en répandant les pétales. Par cette action, l'atmosphère est purifiée et les âmes peuvent s'élever au ciel, j'ai voulu recréer cette action musicalement. C'est pourquoi j'ai ajouté aux instruments de *Hiérophonie V* six bell tree, qui représentent les pétales, ainsi que le *myô-hachi*, des cymbales frappées un peu en forme de chapeau, un instrument utilisé dans la cérémonie traditionnelle. Le percussionniste trois les joue comme le feraient les prêtres, avec une attaque suivie d'un frottement des cymbales l'une sur l'autre.

T : Merci beaucoup. Sur votre site Internet, vous écrivez que « bien que je possède une affection particulière pour la culture traditionnelle japonaise, elle n'est rien de plus qu'une référence culturelle, je ne m'inspire pas directement de la musique traditionnelle ». Cependant, je retrouve beaucoup d'éléments de musique traditionnelle présents dans votre musique. Ce sont parfois des inspirations, parfois des citations directes. Par exemple, dans *Sange*, quels liens entretenez-vous avec la musique traditionnelle ?

M : Pour *Sange*, ce n'est pas la musique traditionnelle que j'avais en tête, mais plutôt un hommage à la pièce de Yoshihisa Taira. Il y a ce motif qu'il utilise dans la deuxième moitié de la pièce avec un grand instrument en bois, comment s'appelle-t-il déjà ?

T : Tambour de bois

M : Avec le tambour de bois, un rythme « pakupakupakupaku », similaire à un rythme de taiko. C'est à la base un ostinato mais j'ai voulu l'intégrer et le développer à ma manière dans ma musique. Du coup, j'ai repris ce motif, mais aussi les voix qui sont utilisées dans *Hiérophonie V*. Je n'ai pas utilisé la voix, mais le geste de déployer cette énergie en un court instant, par exemple avec des crescendo très rapides. J'ai voulu m'exprimer avec ces éléments, et je n'ai rien repris de la musique traditionnelle. Il y a juste une chose, le *myô-hachi* utilisé dans le culte bouddhiste, je l'ai repris, mais plus comme un geste. Ce sont trois éléments importants qui caractérisent *Sange*.

T : A part cela, il n'y a rien que vous ayez repris et utilisé comme citation, c'est cela ?

M : Il est très dangereux de reprendre des éléments directement, par exemple il y a peut-être ces éléments que tu as découvert dans ma pièce qui entrent en résonance avec la musique traditionnelle japonaise, comme l'utilisation du temps ou des sons par exemple, mais j'ai scrupuleusement évité de reprendre en citation directe quoi que ce soit de la musique traditionnelle. Bien sûr, j'ai quand même utilisé des instruments traditionnels. Ce n'est pas seulement pour les instruments traditionnels japonais, mais aussi les instruments occidentaux ou n'importe quels autres, qu'il faut s'intéresser au contexte et aux pièces dans lesquels ils sont utilisés pour bien les connaître. Ce n'est pas quelque chose qui s'improvise, il faut plutôt bien connaître l'histoire des instruments. Ça ne s'applique pas seulement à la musique japonaise, mais aussi à tout le reste, il faut d'abord

étudier le répertoire, écouter les pièces et lire les partitions, pour ensuite chercher comment s'exprimer par ce moyen.

T : Cette pièce a été écrite comme un hommage à feu Yoshihisa Taira. Comme vous l'avez dit tout à l'heure, vous avez utilisé le même set instrumental et certains motifs. Concernant les éléments de *Hiérophonie V*, nous avons parlé du tambour de bois ou des interjections de voix, mais y a-t-il d'autres éléments ? Ensuite, lorsque vous reprenez ces éléments, comment vous les connectez à l'image que vous vous faites du rituel religieux ?

M : Lorsqu'on m'a demandé d'utiliser les mêmes instruments, il peut arriver que la production des sons finisse fatalement par se ressembler, et j'avais tout le temps cette idée à l'esprit. Il y a déjà beaucoup d'instruments, et j'ai bien sûr repris aussi des motifs, mais en les utilisant j'ai cherché à avoir un son, une résonance différente de *Hiérophonie V*, et j'ai cherché à développer par exemple la structure à ma propre manière. Il y a encore une chose, dans la cérémonie, le *Sange*, il y a un moment de climax, quand les prêtres se mettent à déambuler en répandant les pétales, c'est un climax pour moi. J'ai donc voulu l'amener dans ma musique également. Mais pour amener ce climax, j'ai dû me poser la question de sa préparation, il n'arrive bien sûr pas de manière inattendue, mais en prévoyant d'amener les gestes des autres instruments dans cette direction, j'ai planifié la pièce de cette façon. Quelle était l'autre question déjà ?

T : Et bien, lorsque vous reprenez les éléments de Yoshihisa Taira, comment est-ce qu'ils sont liés à l'image que vous vous faites du rituel religieux ?

M : Dans cette cérémonie, il s'agit de *Sange*, donc les prêtres, tout en répandant les pétales, récitent les sutra avec une voix très lente. Dans le même temps, ils déambulent lentement. En utilisant une forme de demi-cercle créée par les six percussionnistes, j'ai voulu recréer cette impression que le son est en train de déambuler. J'ai voulu imiter le son des bruits de pas avec la grosse caisse, con sordino, tout en étouffant le son, avec ce rythme constant « Bom... Bom... », ce son part de la grosse caisse, va vers les timbales ; il y a six personnes donc il traverse l'espace. En plus de cela, avec une forme et un tempo différents, il y a la lecture des sutras avec la voix des prêtres, et ce moment se superpose avec des sons d'instruments frottés. Enfin, le geste de répandre les pétales est un geste très rapide, comme quand on jette quelque chose. Je l'ai représenté avec les bell tree, et du coup on a

trois couches de sons qui se superposent avec des tempi différents. J'ai voulu essayer ça avec les six percussions.

T : A vrai dire, à ce moment là de la musique, il y a des sons de brosse qui ressemblent à un souffle, les sons de frottement, ou encore les sons étouffés de grosse caisse dont nous venons de parler, j'étais persuadé qu'il s'agissait de battements du cœur, mais ce sont en réalité des bruits de pas.

M : C'est ça, mais la plupart du temps ce son « bom.... Bom... », comme un battement du cœur lent, des pas lents qu'on pourrait imaginer synchronisés dessus, ce sont des rythmes lents intrinsèques à l'humain.

T : Lorsque vous utilisez des sons qui sont organiques, humains en un sens, y a-t-il un signification plus large de donner un aspect humain à la pièce ?

M : Pour moi, je ressens la musique comme étant une chose vivante. Comme une énergie. Bien sûr les humains sont aussi un être vivant, mais la musique aussi naît et meurt, et dans cet intervalle les sons naissent et finissent par disparaître, et dans cet intervalle il y a du temps où on peut raconter diverses histoires, je trouve que ça ressemble aux humains. Pour moi les sons ont une énergie fondamentale. Pour moi la composition c'est utiliser cette énergie, structurer son temps, c'est complètement comme un humain ou n'importe quel être vivant. La base est la même.

T : C'est comme si la musique elle-même vivait comme un être humain, n'est-ce pas ?

M : Exactement. Et c'est toujours en développement. Ce n'est pas toujours au même endroit, mais dans cet intervalle de temps, c'est en développement permanent.

T : Il y a toujours une progression. Quel genre de personne était Yoshihisa Taira, comme compositeur et comme professeur ?

M : Pour moi une chose très importante, c'était mon premier professeur de composition, mais à ce moment-là je ne pensais pas du tout à faire de la musique contemporaine, je voulais simplement vivre en écrivant de la musique, et je pensais faire des musiques pour des films ou des jingles publicitaires pour vivre. Au moment où je suis partie étudier à Paris, j'avais d'autres camarades de composition plus expérimentés, c'est important d'observer quel genre de musique se fait actuellement, et donc je suis allée observer ce

qu'ils faisaient. A ce moment, Taira ne m'avait pas du tout dit d'écrire de la musique par exemple atonale. Il me disait par exemple que dans ce cas nous pourrions commencer par chercher des sons semblables à Debussy ou Ravel, à essayer d'écrire dans le style de la musique impressionniste. Dans le même temps je découvrais petit à petit la musique contemporaine, à ce moment-là la musique atonale qui était plus abstraite et en opposition avec la musique tonale, et je trouvais la musique de mon professeur très belle. Surtout la résonance. Bien sûr dans l'orchestration, la multiplicité des timbres, il y avait de l'impact et de la force, mais il y avait aussi des moments très calmes. Ce professeur qui m'a fait réaliser la beauté du contraste a été mon professeur le plus important. Aussi, il y avait sa manière de faire cours, il ne nous guidait pas intégralement dans des cours individuels, mais on se rassemblait tous autour du piano, et l'un d'entre nous lui montrait une partition. Alors, nous réfléchissions ensemble aux points importants du travail,

T : Avec toute la classe ?

M : Oui. Il ne nous donnait pas beaucoup de consignes, ne nous disait pas beaucoup quoi faire, mais plutôt il nous faisait beaucoup réfléchir à ce qui ne marchait pas et pourquoi.

T : Dans *Sange*, à quel point il y a un déroulé narratif ou un sens de progression des événements, par exemple est-ce que c'est une représentation de la cérémonie du début à la fin qui progresse dans l'ordre chronologique, ou est-ce qu'il s'agit plus d'un tableau fixe que vous dépeignez ?

M : Ce n'est pas un tableau. La musique change et varie d'une manière assez semblable à un film, par exemple dans un intervalle de temps long, on se demande comment un motif va évoluer, comment il va finir. Il y a plusieurs motifs, pas un seul, on disperse les matériaux sonores, et on construit ensuite une courbe au cours de la musique. L'énergie. Du coup, on peut le voir en se demandant avec ces motifs, ces matériaux sonores, comment ils vont évoluer, comment ils vont construire une grande courbe et finir dans le silence. On construit cela dans une pièce de 17 minutes je crois, puis à l'intérieur il y a ce climax de *Sange*, l'épandage des pétales est important mais c'est surtout ce geste que j'ai voulu reproduire en son, ce n'est pas un moment qui apparaît subitement, mais depuis le début on le prépare discrètement, jusqu'à ce qu'il atteigne le climax. J'utilise ce genre d'écriture, pas seulement pour l'épandage des pétales mais aussi par exemple nous en

avons parlé les bruits de pas avec les tambours, il est dispersé à travers la pièce depuis son début.

T : Dans *Sange*, mais aussi dans beaucoup d'autres de vos pièces, j'ai l'impression que vous présentez les motifs au début, et qu'ensuite à la manière d'un cycle ils reviennent constamment, par exemple dans *Sange* il y a le motif des *myô-hachi*, ou encore ces frottements sur les tam tam qui produisent des harmoniques aiguës, ils apparaissent en cycle, et c'est un point remarquable de la progression du temps à mon sens. Concernant cette utilisation du temps, aussi votre utilisation des silences et les contrastes entre moments de son et de silence, il y a ce concept japonais du « *ma* », comment vous l'appropriiez-vous ?

M : Je pense que la musique c'est un art où on écoute comment les matériaux sonores se développent. La mémoire des humains a tendance à oublier immédiatement des choses, et je dois petit à petit faire se rappeler au public ces matériaux sonores. C'est pourquoi dans tous les cas j'utilise les mêmes matériaux sonores en variations. L'aspect intéressant de la composition est la manière d'utiliser ces motifs et de structurer le temps. Selon les compositeurs, la forme varie, il y a un rythme qui m'est caractéristique. C'est pourquoi au début je ne rassemble pas plein d'éléments, mais avec le temps les éléments peuvent aller vers des directions auxquelles on n'aurait pas pensé, je prépare quelques-uns de ces éléments sonores et je les insère dans la grande courbe du développement de la pièce. Par exemple, quelque chose qui était court au début, un impact seul, par exemple les cymbales, est allongé ; la caisse claire répète la même chose mais un autre son s'y ajoute, ou encore un instrument qui joué seul est associé à trois ou quatre autres pour former un grand méta-instrument.

T : Est-ce la même chose pour le tempo ? Du début jusqu'au climax il tend à s'accélérer un peu, puis à ensuite ralentir jusqu'à la fin.

M : Tout à fait. Dans la musique, je trouve que le passage des petits détails jusqu'à son grand déroulement est très important. Je voudrais que la personne qui écoute puisse sentir qu'on est arrivé jusqu'à un tel point, et qu'ensuite on est allés vers tel autre. Pour moi, peu importe la beauté d'une chose, si du début à la fin elle est toujours présentée de la même manière et à la même vitesse, elle finit par devenir ennuyeuse. Et puis, si on réaffirme toujours la même chose du début à la fin, on finit par ressentir le temps comme

étant long. Lorsqu'on souhaite utiliser le temps de manière intéressante, il y a un contraste entre les parties rapides et les parties lentes. Si je le dis simplement, selon la manière dont on agence les choses, comment on peut raccourcir les longueurs, il s'agit principalement d'une intuition mais ce sont des choses auxquelles je pense quand je réfléchis à la structure d'une pièce.

T : On peut dire que l'ensemble crée une forme après avoir été unique au départ ?

M : Oui. Je planifie d'abord la grande forme, pour ensuite m'en occuper dans les détails.

T : Au Japon, il y a de nombreuses branches du bouddhisme présentes, vous avez vous-même été élevée dans un temple de Kyoto, si je ne me trompe pas, il s'agit d'un temple de la branche Jôdo. Quelles sont les particularités de cette branche, par rapport aux instruments utilisés ou au déroulé des cérémonies ?

M : Et bien, toutes les branches du bouddhisme, on dit qu'il y en a treize différentes au Japon. Je ne peux pas dire que je sais comment toutes les branches utilisent tout ça. Par exemple, dans un bouddhisme un peu plus ancien - au Japon il y a le *shômyô*, on lit les sutra avec une voix qu'ont peut presque entendre comme un chant – mais auparavant il pouvait s'agir plutôt d'une simple récitation des sutras. Et pour l'utilisation des instruments, par exemple le *mokugyo* qu'on utilise pour prendre un rythme sur lesquels se superposent tous les autres prêtres quand ils récitent les sutras. Ils jouent des levées pour faire progresser le rythme. Il ne s'agit pas forcément d'une musique mais plutôt de signaux de ce genre.

T : Un peu comme un accompagnement des récitations en un sens. A vrai dire, dans d'autres branches, *Sange* est le seul chant polyphonique du *shômyô*, il débute en étant juxtaposé au chant précédent. Peut-être que les choses sont différentes dans la branche Jôdo, mais est-ce que cette notion de polyphonie est quelque chose qui a inspiré votre pièce ?

M : Je me sens un peu bête, je n'ai pas fait autant de recherches que ça. Pour *Sange*, bien sûr il y a un aspect spirituel, le geste de répandre les pétales mais aussi sa signification à la base. La raison pour laquelle on répand des pétales c'est de purifier l'air, et souhaiter un repos en paix aux âmes défuntés, le mouvement d'ascension vers le ciel est aussi une partie de ce que je voulais représenter.

T : Du coup, ce n'est pas vraiment les détails de la cérémonie même mais plutôt les raisons de son existence.

M : Tout à fait.

T : En se créant une image de ces aspects spirituels vous les avez transformés en œuvre musicale. En étant élevée dans un temple, vous pouviez souvent entendre les instruments des cérémonies ou encore ces lectures de sutras, ce genre de mélodies ; est-ce que vous diriez que d'avoir grandi dans un tel environnement a une influence sur votre musique ?

M : C'est une bonne question. Bien sûr j'ai grandi dans un environnement spécifique mais il n'y avait pas que des choses liées au bouddhisme comme la lecture de sutras, j'avais plein d'autres influences. C'est difficile de dire ce qui a influencé ma musique et comment, par exemple dans ce que je trouve beau, les choses bien rangées et ordonnées, sans trop de choses qui traînent, je pense que c'est un sens de l'esthétique typiquement japonais qui m'influence. Mon père récite des sutras dans le temple. Aussi, au cours de l'année, il y avait environ une cérémonie tous les deux mois, et ce sens du rituel m'a fait voir le temps qui passe et les saisons qui s'enchaînent, j'ai ressenti que le temps avance et les choses ne restent jamais les mêmes. Après, des choses comme le mokugyo par exemple, avec sa résonance grave, ou encore le *myô-hachi*, je ne crois pas avoir déjà pensé à intégrer ce genre de sons directement dans ma musique. Au contraire quand j'étais jeune, ce genre d'instruments qu'on utilise dans le temple, les enfants n'avaient pas le droit d'y toucher, ce sont des choses importantes que l'on doit traiter avec respect, on m'a souvent dit que je ne devais pas y toucher. Il y avait beaucoup de limites aux moments où on pouvait frapper ces instruments, mais maintenant j'y suis habituée, les mokugyo ne sont plus des objets liés aux bâtiments, mais ces objets de bois qui existaient ont été développés comme des instruments qu'on écoute en concert.

T : C'est vrai, en particulier récemment. Du coup, ce n'est pas un processus où vous utilisez quelque chose de concret que vous reprenez. Il s'agirait peut-être d'une inspiration plus abstraite du bouddhisme ou de concepts de la culture japonaise, qui ont peut-être une influence inconsciente, en tout cas on ne peut pas dire que concrètement vous avez repris telle ou telle chose.

M : Oui, c'est ça. Par contre, au moment d'écrire de la musique, par exemple *Fragrant Wood* que tu as joué avant, ce son vient des encens. Il y a au Japon ce qu'on appelle *kôdô*, en brûlant de l'encens, on essayait de deviner ce dont il s'agit, autrefois les aristocrates jouaient à ce jeu, à cette période lorsqu'on brûlait l'encens on ne disait pas qu'on allait le sentir, mais plutôt qu'on allait l'écouter. Lors de ce moment, lorsqu'on brûle l'encens, une odeur agréable s'élève, elle change peu à peu et finit par disparaître. Peut-être que si je n'avais pas été élevée au Japon je n'aurais pas connu ce genre de choses, et je n'aurais pas pu avoir l'idée de transformer ce moment en son et l'exprimer ainsi. Finalement ce sont les choses que j'ai expérimentées dans ma vie, je ne les ressors pas de la manière dont elles sont mais je les transforme en sons, je pense que ce genre d'éléments est quelque chose que je maîtrise bien dans la composition. Du coup, je pense que de mon enfance jusqu'à mes 24 ans quand j'étais au Japon, ce qui m'a le plus influencé ce sont ces petites choses culturelles ou le sens esthétique.

T : En parlant de l'encens, dans *Sange* vous mentionnez beaucoup de fois l'aspect olfactif de l'œuvre, ce n'est pas seulement dans cette pièce mais dans beaucoup de vos compositions qu'on retrouve ce phénomène. Comment, par exemple pour l'odeur de l'encens, vous traduisez cela en son ? Vous dites que cet aspect est très lié à la mémoire et aux émotions, est-ce que vous pouvez m'en dire plus à ce sujet ?

M : Il y a le mot « qualia » qui décrit en neurologie, par exemple tout le monde s'exprime en disant que le ciel est bleu, mais bleu dans quel sens ? Par exemple, le bleu que moi je vois et celui que toi tu vois sont peut-être différents. C'est quelque chose d'impossible à vérifier. Du même genre, quand on utilise le mot « saku-saku » [qui signifie croustillant en japonais] en mordant dans une pomme, la première fois qu'on sent un parfum et qu'on trouve que l'odeur est agréable, ce sont des mots psychologiques, à la fin on ne peut rien dire de plus que « c'est bleu » ou « c'est beau ».

T : C'est vrai, il y a une limite.

M : Et par exemple, ce qu'on pense au moment où on voit du bleu, c'est relié à notre expérience personnelle. Par exemple n'importe quelle odeur qui est importante pour nous, quels sont les souvenirs qui nous viennent quand on la sent ? Dans les *matsuri* d'automne de l'époque du lycée, il y avait une fleur qui sentait de cette manière, et en sentant cette odeur on se rappelle fortement des choses d'autrefois. C'est la même chose avec le son,

par exemple ça dépend des personnes mais si une chanson des Beatles nous plaît fortement, et en l'entendant on revient temporairement à une époque donnée, il y a toujours une ou deux choses, une période dont on se rappelle en écoutant. Je trouve que c'est vraiment un point commun entre le son et les odeurs. Dans les deux cas, c'est quelque chose qu'on ne peut pas voir, mais qu'on ressent, quelque chose qui varie dans le temps bien qu'on ne puisse pas le voir, et dont les sensations sont différentes pour chaque personne en fonction de son vécu. Et comme il y a tellement de points communs entre les deux, c'est plutôt simple de retranscrire les odeurs en musique. De quelle manière elles s'élèvent, comment est-ce qu'on le chante, comment est-ce qu'elles déclinent, ou encore qu'est-ce qu'on pense au moment de sentir ces odeurs. Se poser la question de la manière de retranscrire ces points communs en son, je trouve que c'est assez similaire, finalement pour moi le son, après qu'il sonne entretient une résonance, je trouve que ça ressemble à un encens qu'on brûlerait et dont l'odeur se répand dans l'atmosphère. J'écris ma musique selon cette sensation.

T : Merci, je trouve que c'est une très belle idée. Cette manière que vous avez d'entretenir les résonances dans l'espace, vous avez déjà dit que votre musique comportait un aspect de musique électro-acoustique, est-ce que pour vous, par exemple ce sens de la polyphonie serait constitué de plein de pistes différentes sur laquelle on ajoute des filtres et effets, est-ce que c'est une pensée que vous avez eu ?

M : La première chose sur l'espace, c'est que bien sûr les sons bougent. Dans le cas de la musique électronique par exemple, la manière dont on installe les haut-parleurs, les sons qu'on fait sonner plutôt de derrière ou devant, ou un dialogue qu'on crée entre deux haut-parleurs dans une quadriphonie, c'est un aspect très intéressant. C'est quelque chose qui me plaît beaucoup. Du coup, la position d'où vient les sons était un élément fort de la structure de ma musique, je dirais. Dans le cas de cette pièce, par exemple une attaque courte à un endroit donné, en choisissant d'où sort le son avec six musiciens, il y a des passages que j'ai pensé de cette manière. Et puis pour *Sange* comme je l'ai dit tout à l'heure il y a trois couches de sons. Les sons lents de tambour qui parcourent l'espace, c'est comme un flux continu, qui remplit l'espace qui les accueille ; avec un thème et une vitesse différents j'écris comme si l'espace lui-même bougeait, surtout pour *Sange*, le moment où les prêtres répandent les pétales, en réalité, ils le font parfois tous en même temps, mais ils changent petit à petit de lieu. J'ai voulu recréer cela, c'est pourquoi les six

percussionnistes et leur geste de répandre peut s'éloigner ou se rapprocher, pour *Sange* c'est vraiment comme si il y avait six haut-parleurs que j'avais aligné, et j'ai écrit les sons comme si ils se déplaçaient dans cet espace. C'est sûr que si je n'avais pas fait de musique électronique, je n'aurais probablement pas eu une telle idée.

T : C'est vrai, quand vous utilisez ces positions comme des haut-parleurs, on le ressent comme si il y avait une bande son qui jaillissait des différents endroits.

M : Quand on arrive dans une grande salle, ou dans un grand espace, la manière dont on va utiliser tout cet espace avec le son est un élément très important.

T : Oui, vraiment. Surtout avec de grands sets de percussions, il y a une grande distance entre les différentes parties.

M : En utilisant cette distance pour écrire des déplacements, on peut tout à fait créer cet effet.

T : Ensuite il y a ce moment où les pétales sont jetées, aujourd'hui elles sont en papier et au moment où elles sont en l'air en tournoyant elles font ce petit son. Et avec ces sons qui viennent de tant d'endroits divers, je pense que pour les percussions c'est tout à fait intéressant comme manière d'écrire.

M : Et bien, le *Sange* du titre, finalement c'est le bell tree, le répandage de pétales...

T : Les bell tree sont associées à ces pétales ?

M : Ils font ce son en les grattant comme « trrrrrr »...

T : Ce serait plutôt le geste ?

M : Oui, c'est ça, un geste. Une fois en l'air bien sûr elles font ce petit son en tombant, mais ce geste là de jeter en l'air c'est ce que j'ai transformé en son.

T : Je voudrais vous poser une question un peu plus générale en vous racontant une anecdote. Dans les années 1960, pour la première répétition de la pièce *November Steps* de Tôru Takemitsu, au moment de la première lecture par Seiji Ozawa et le New York Philharmonic, une histoire raconte que les musiciens de l'orchestre auraient trouvé étrange cette musique japonaise et s'en seraient moqué. Aujourd'hui, la situation est un peu différente, et il y a beaucoup de compositeurs et compositrices qui décident de

s'inspirer de la culture et musique traditionnelle japonaises pour les faire apparaître dans leur musique. Des Japonais comme des étrangers, utilisent de plus en plus cette musique traditionnelle et des œuvres hybrides avec instruments occidentaux et japonais ont commencé à apparaître. Aujourd'hui, qu'est-ce que cela signifie pour vous d'être une compositrice japonaise ?

M : Dans les années 1960, il y a cinquante ans, il n'y avait pas encore internet, et la musique de chaque pays, par exemple la musique folklorique, ou la musique traditionnelle d'un tel pays, les connaisseurs savent ce dont il s'agit mais le public général ne pouvait pas connaître tout cela. Pas seulement pour Tôru Takemitsu mais d'autres compositeurs de cette époque, leur motivation pour faire de la composition c'était d'écrire sur des portées, d'être une extension de la musique occidentale, si on essaye de le définir je pense que ce serait quelque chose comme cela. A cette époque, un pays comme le Japon avec sa musique unique, a pu vraiment s'inquiéter. Des questions comme l'identité, je pense qu'ils y ont encore plus réfléchi que nous aujourd'hui, ce genre de musique contemporaine occidentale, dans la composition c'est de la musique contemporaine, mais tout le monde a clairement des racines différentes, et je pense qu'ils se sont beaucoup posé la question de quel genre de composition, quel genre de pièces il faudrait écrire. Pour nous, comme ces personnes-là, l'influence de la terre sur laquelle on a grandi est grande et les sons et sensations qu'on a sont différentes, on peut dire qu'on les amène avec nous. Et puis si on compare, il s'est déroulé soixante ou soixante-cinq ans depuis, et dans ce laps de temps je pense que les barrières de la musique se sont effondrées petit à petit. Par exemple, il n'y a pas si longtemps, quand j'étais encore étudiante, internet n'était pas encore aussi développé qu'aujourd'hui, et quand on comparait la musique allemande et la musique française, il y avait beaucoup de différences, dans les musiques contemporaines je veux dire. Et pour chaque compositeur qu'on relevait, l'esthétique aussi changeait. Mais aujourd'hui tout est devenu si ouvert, on peut tout trouver tout de suite, lire des partitions tout de suite, entendre des sons tout de suite, je pense que les frontières sont en train de disparaître. Dans ce sens, cet intérêt pour la musique traditionnelle du Japon, ce pour quoi les gens s'intéressent dépend des personnes, et je pense qu'il est naturel que beaucoup de personnes le prennent pour une inspiration de leur propre musique, comme on peut faire ce que l'on veut et on peut avoir accès à plein de choses, on est dans une période où il est devenu possible de tout faire. Mais, pour créer

une bonne musique, ce n'est pas si automatique. La manière qu'on a de traiter autant d'informations et de les mettre dans sa musique, c'est peut-être irrespectueux de dire ainsi mon avis personnel, mais je pense qu'elle est différente pour chaque personne. Ce n'est pas parce qu'on a rassemblé plein d'informations qu'on peut écrire une bonne musique, mais ces informations qu'on a rassemblé, il faut ensuite les transformer à sa propre manière, il faut toujours aller une ou deux étapes plus loin avec ces choses, je pense qu'on est dans ce genre de période.

T : A mon sens, il y a beaucoup de personnes au Japon, surtout dans la génération des professeurs, qui font une séparation très claire entre musique occidentale, musique japonaise et musique folklorique. Mais au contraire, aujourd'hui dans ce genre de société, plutôt que de dire musique occidentale, comme il y a tellement de musique avec des influences aussi variées, est-ce qu'on ne devrait pas parler plutôt de musique mondiale ? Qu'est-ce que vous en pensez ?

M : C'est vrai que la portée, de cette esthétique, est devenue très large. Mais, si je peux dire une chose sur la composition, c'est qu'il ne s'agit pas juste de rassembler tout ça, mais la qualité de l'écriture est essentielle, si on veut exprimer quelque chose, il faut du temps et une méthode pour étudier la technique d'écriture, très certainement. Ce n'est pas quelque chose qui s'improvise d'un seul jet. Et, cette méthode d'écriture, c'est quelque chose qui vient de la musique occidentale. Cela date même avant Bach. Depuis, beaucoup de choses se sont empilées, en terme de techniques. Que ce soit l'orchestration, l'harmonie ou encore le canon. Ce sont des techniques qu'on étudie pour créer de la musique. Ces méthodes existent depuis longtemps, et ce n'est pas quelque chose qui peut être ignoré. On ne peut pas écrire sans. Les personnes dans le monde qui pensent à partager une musique, ne font rien d'autre que partager une information. Ce n'est pas une manière d'écrire spéciale, et n'importe qui qui peut lire une partition pourra la partager. Il faut utiliser une telle manière d'écrire. Il n'y a que cela qui survivra, et il ne faut absolument pas l'oublier, c'est quelque chose qu'il faut étudier.

T : De toute façon, la source historique vient de là.

M : Oui c'est cela. Que ce soit la méthode ou la musique. A partir de là la musique qui s'est développée, par exemple si on pense à introduire une musique avec des sonorités japonaises, des instruments japonais, quand on écrit pour un orchestre ou un ensemble, la

base est la portée à cinq lignes, et il faut utiliser une écriture qui y correspond. Et même en écrivant comme cela, le résultat est ce qu'on a souhaité au départ.

T : Je vois. Selon vous, à quel point pourriez-vous dire que votre musique est japonaise ? Ou peut-être n'y a-t-il aucun lien entre les deux, et que vous composez simplement à votre manière ?

M : C'est quelque chose de difficile à dire soi-même. C'est impossible de dire à quel pourcentage vient du Japon, quel pourcentage vient de mes études en France ou quel pourcentage vient de ma vie en Allemagne. Comment, pas juste pour moi, comment est-ce qu'une personne vit, quels sont ses passions, quels livres a-t-elle lu, quelles personnes a-t-elle rencontré, ce sont tous ces facteurs qui sont importants. C'est vraiment difficile à dire soi-même. Mais peut-être des choses fondamentales comme l'esthétique, ce que je trouve beau, les choses que j'ai vu au Japon quand j'y ai grandi, je pense que ça a une certaine influence sur moi.

T : C'est vrai que pour chaque compositeur, il y a toujours une histoire, une influence et des rencontres qui s'accumulent et créent leur musique. C'est difficile de dire concrètement ce qui vient d'où, et au contraire c'est toujours un mélange.

M : Finalement, il y a des musicologues qui feront des analyses poussées sur telle œuvre ou telle déclaration, mais les personnes qui écrivent elles-mêmes n'ont pas une telle approche. Personne ne pense en pourcentage, mais plutôt je pense que beaucoup réfléchissent à comment développer leurs intérêts.

T : Vous avez écrit beaucoup de pièces pour percussion, est-ce que vous avez un rapport particulier avec cet instrument ?

M : Jusqu'à ce que je sois entré au CNSMD Lyon, je n'avais pas de percussionnistes autour de moi. Quand j'y suis allé, il y avait tant de palettes et d'instruments, c'était un véritable élan. Au début, Tâm [Minh-Tâm Nguyen] m'a beaucoup montré tout ce qu'on pouvait faire avec ces instruments. Je me suis rendu compte qu'on pouvait faire beaucoup avec ces instruments et écrire de la musique avec. C'est une première chose, mais je pense aussi que les percussions, c'est après la voix le premier instrument que les humains ont dû jouer, le geste de frapper est le geste le plus proche du quotidien je crois. C'est pourquoi je pense que c'est le moyen d'expression le plus proche de la source de la vie


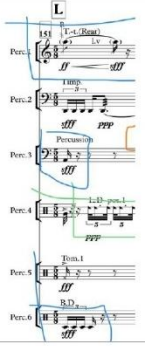

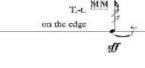
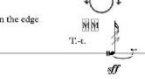
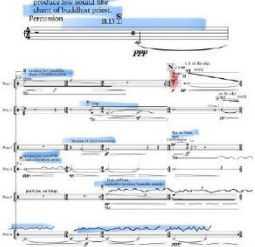
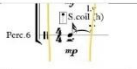
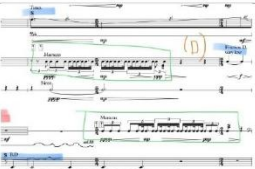
humaine. Ce sens-là m'a aussi donné beaucoup d'intérêt. Et puis, il y a beaucoup d'énergie, nous avons parlé d'énergie un peu plus tôt.

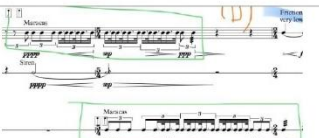
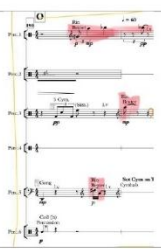
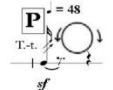



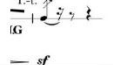
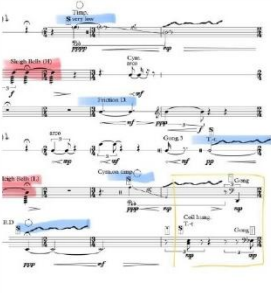
[Suite à un problème technique, l'enregistrement de l'entretien a malheureusement été brutalement coupé à cet endroit, et la fin en a été perdue.]

Annexe 2 : Analyse paradigmatique de *Sange*

Motif « kakegoe »	Motif « myô-hachi »	Motif « phrase de cloches »	Motif « rythme de taiko »	Motif « lecture de sutra »	Motif « bruits de pas »

The image displays a musical score for Percussion 1-6 and Tuba (T-t). The score is organized into a grid of measures. The top-left section contains the Tuba (T-t) part, with dynamics ranging from *f* to *fff*. The middle section shows Percussion 1-6 parts, with Percussion 3 featuring a handwritten note "Slo. bgs." and Percussion 5 marked with "T-t". The bottom-left section shows Percussion 5 and 6 parts, with Percussion 5 marked "Gong" and Percussion 6 marked "T-t Gong". The right side of the score features a large blue-shaded area with various musical notations and dynamics, including *ppp* and *pp*. The score is annotated with various markings, including a circled "3" and a circled "1.1".

				
				
			Climax épandage des pétales	
 				
				

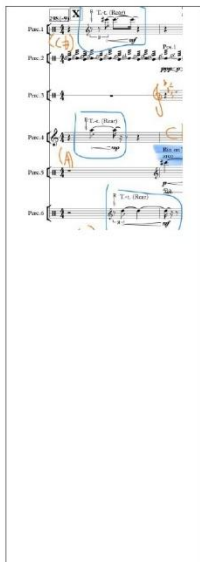


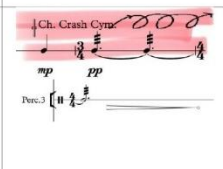
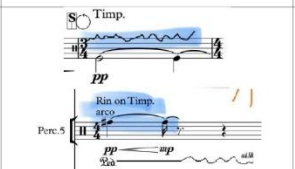
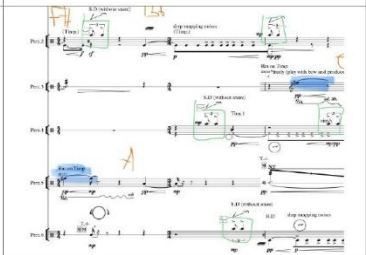
The image displays a grid of musical score pages, likely a rehearsal or editing layout. The score is organized into sections, with various annotations and markings:

- Top Row:** The first page shows a section with a Gong and a Cello (Cello) part. The second page shows a section with a Gong and a Cello part, with a red highlight on a specific passage.
- Middle Row:** The first page shows a section with a Gong and a Cello part, with a red highlight on a specific passage. The second page shows a section with a Gong and a Cello part, with a red highlight on a specific passage.
- Bottom Row:** The first page shows a section with a Gong and a Cello part, with a red highlight on a specific passage. The second page shows a section with a Gong and a Cello part, with a red highlight on a specific passage.

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mp*, *ppp*, *mf*, *ff*). There are also annotations in red and blue, and a red line at the bottom of the page.

The image displays a page of a musical score for orchestra and choir. The score is written for various instruments and voices, including Flute 1-2, Clarinet, Bassoon, Oboe, Horn, Trumpet, Trombone, Percussion, and Chorus. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *ppp*, *f*, and *mf*. There are several handwritten annotations in red and green ink, including the letters 'D' and 'S' in boxes, and some markings in the left margin. The score is organized into systems, with some parts starting with a rehearsal mark. The overall layout is professional and detailed, typical of a composer's manuscript.

The image displays a grid of musical score pages for Percussion 1-8, organized into two rows and five columns. The top row contains measures 1-8, and the bottom row contains measures 9-16. The score includes various percussion parts with handwritten annotations in red, blue, and yellow. The notation includes staves for Perc 1 through Perc 8, with dynamic markings such as *mf*, *ff*, and *pp*. The score is divided into sections labeled U, V, and RD. The bottom right section shows a more complex arrangement with multiple staves and detailed notation.

	<p>Ch. Crash-Cym. Rub both Crash cymbals against each other. Crash and cymb. ppp <<>><<>></p>				

Annexe 3 : Partition annotée de *Sange*

Sur la présente annotation, plusieurs choses sont relevées :

Les six motifs constituant la pièce, le motif kakegoe encadré en bleu, le motif myô-hachi encadré en rose, le motif phrase de cloches encadré en jaune, le motif rythme de taiko encadré en vert, le motif lecture de sutra, surligné en bleu et le motif bruits de pas encadré en violet.

Ensuite, tous les instruments traditionnels sont surlignés en rouge.

Toutes les hauteurs entendues sont écrites en orange, j'avais à l'origine tenté de rapprocher ce résultat de la théorie tonale de la musique traditionnelle analysée par Akira Tamba, mais le résultat n'était pas pertinent.

Enfin, il y a des points d'interrogation de la couleur des différents motifs, ce sont les moments où il est difficile de dire si un élément appartient à un motif ou non mais où il y a clairement des points communs.

2

MH

♩ = 72

Perc.2

Ch. Cymbals
After one strike of the two cymbals, produce a tremolo effect by rubbing their edges gently.

Perc.3
ff *f* *mf*

Senza Tempo ca 12 - 15 sec change the position of roll in pos.1 to get various overtones

Perc.1 ca 8 sec Bongo 1 *pp* < > < > < > *sim.*

Perc.2 ca 7 sec Timp. Pos.1 change the position of roll in pos.1 to get various overtones *pp* < > < > < > *sim.*

Perc.3 ca 3 sec I.v. *pppp* < > < > < > *sim.*

Perc.4 ca 5 sec Tom.2 change the position of roll in pos.1 to get various overtones ca 10 sec. *pppp* < > < > < > *sim.*

Perc.5 ca 3" Tom.1 Pos.1 change the position of roll in pos.1 to get various overtones ca 12 sec. *pppp* < > < > < > *sim.* *ppp*

Perc.6 B.D. Pos.1 change the position of roll in pos.1 to get various overtones ca 12 sec. 3 sec. *pppp* < > < > < > < > < > *sim.* *ppp*

a tempo ♩ = 48

Perc.1 Beater Rin. I.v. *pppp* *p* slowly NT

Perc.2 Gong 1 Pos.1 *pppp* *pp*

Perc.3 Beater Rin. I.v. *pp* *F#* Rin. on timp. (without pedal) arco I.v. *mp*

Perc.4 T.-t. Pos.1 slowly NT *pp*

Perc.5 T.-t. Pos.1 slowly NT *pp*

Perc.6 T.-t. Pos.1 slowly NT *pp* Pos.2 NG Rub slowly *1000*

slowly
NT
Pos.1 → Pos.2
Rub slowly
gettato on the edge
Perc.1 T-t. *pp* → *mp*
Perc.2 *mp* Gong 1 *mp*
Perc.3 Rin on timp. Crotales *mp* *ad.lib*
Perc.4 NG Pos.2 Rub slowly *mp* → *ppp* gettato on the edge
Perc.5 Rin *p* → *mp* Rub slowly *mp* phase gong
Perc.5 Thundersheet (L) l.v. *mp* T-t. gettato on the edge
Perc.6 Rub slowly *mp* → *ppp* l.v. Coil (hung) *p* → *mf* gettato on the edge



15
Perc.1 S.D with snare *pp* *ppp*
Perc.2 Rin on Timp. *pp* *ppp*
Perc.3 Crotales l.v. *f* → *fff* *ad.lib*
Perc.4 S.D with snare *p* *ppp* *p*
Perc.5 Bongo 1 gettato + rim *mf* Tom.1 *ppp* → *p* → *ppp* slowly
Perc.6 B.D gettato on the hook *mf* slowly *ppp* → *p*

4

Perc. 1: 17 slowly Tom. 1 Rin T-t. gettato on the edge

Perc. 2: 3 p ppp Rin on Timp. l.v.

Perc. 3: * Ped. ad. lib. mp

Perc. 4: ppp Bell Tree(L) (like music box) 3 ppp

Perc. 5: p ppp Gong l.v. Bell Tree(L) (like music box) 5 ppp

Perc. 6: l.v. ppp Coil (h) Gong 3 mf gettato on the edge



Perc. 1: 19 Bell Tree(M) (like music box) Tam-tam T-t. 3 ppp

Perc. 2: Bell Tree(M) (like music box) ppp S.D. 3 ppp

Perc. 3: mp S.D. 3 pp

Perc. 4: gl. 9 pp

Perc. 5: gl. 5 Gong NG Pos.2 3 pp

Perc. 6: pp

Musical score for Percussion 1-6, measures 21-24. Perc. 1: mp, NT Pos.1, L.v. Perc. 2: ppp, p, ppp, L.v. Perc. 3: Rin. arco, mp, ad. lib., L.v., Gong. Perc. 4: ppp, L.v. Perc. 5: mp, NT Pos.1, L.v. Perc. 6: mp, NT Pos.1, B.D. produce an expressive melody line that is similar to the chant of Buddhist monks. espressivo.

Musical score for Percussion 1-6, measures 24-27. Perc. 1: ca 3 Sec, a tempo, ♩ = 48, R T.-t. (Rear), f, sff, L.v. Perc. 2: p, ppp, Bongo, fff. Perc. 3: Wood Blocks, L.D pos. 3, fff. Perc. 4: Tumba Pos. 3, fff. Perc. 5: Thunder Sheet (L), ppp, fff. Perc. 6: Siren (Pedal), R T.-t. (Rear), f, sff. Handwritten notes: "1 "codeur" jusque là", "(A)", "(G#)".

6

28

Perc.1 4 Bongos *f* *ppp*

Perc.2 4 Bongos

Perc.3 4 Bongos *f* *p* Timp. 1/2 C.S. (like Heart beats) Pos.3 *p*

Perc.4 *mp*

Perc.5 4 Bongos *f* *ppp sub.* Thunder Sheet (L) *pppp*

Perc.6 Percussion Pos.3 B.D. 1/2 C.S. (like Heart beats) *pp*

PJS



31

Perc.1 R T.-t. (Rear) Sch.Bogen *f* *sf* Acme Siren(H) *<f*

Perc.2 *fff*

Perc.3 Wood 6,3 *ff*

Perc.4 T.-t. (Rear) 2 Woods *f* *ff*

Perc.5 Siren (L) *mp* Acme Siren(L) *<f*

Perc.6 gliss by foot Pos.4 Pos.3 *mp* *mf*

♩ = 144

35

Wood

Perc. 1 *ff* *ff* *>mf ppp* *ff* *5* *5* *p sub.*

Perc. 2 *ff* *5*

Perc. 3 *ppp* *ff* Wood 5 *ppp-p* L.D pos.3

Perc. 4 Wood Blocks *ff* *ppp* *p*

Perc. 5 Wood 2 L.D pos.1 *ff*

Perc. 6 Wood 2 L.D pos.3 *ff* Wood *ff* *>mf ppp* *p* *ff* *5* *5* *p sub.*

41

♩ = 72

Perc. 1 *ppp* *p* *ff* *ppp* *p*

Perc. 2 *p sub.* *ff* *ppp*

Perc. 3 Ch. Cymbals *f* *ff* *mf*

Perc. 4 *ppp* *f* *sf* *ppp* *ff* *sf* *pppp*

Perc. 5 *ff* *ff ppp* Cym on Timp. *pp*

Perc. 6 *ff* *sf* B.D. *ppp*

Handwritten: MH (purple), ? (green)

8

♩ = 144

2 Toms. +rim.

4 Bongos.

Perc. 1

Perc. 2 Cymbal.ch *pp* *ff* Timp. *f* S.D. *fp-ff*

Perc. 3 l.v. *importance* *pitch kinyan?* cym. M. *f* 3 Toms Conga +rim. +rim.

Perc. 4 3 Toms. +rim. Tom Log Drum Pos.3 Tom L.D Pos.2

Perc. 5 Cym. L. *fff* *ff* 3 Toms. +rim. *fff*

Perc. 6 *fff* *f* +rim. +rim.

52

♩ = 48

(A)

Perc. 1 T.-t (Rear) *f* *sff* Acme Siren *mf*

Perc. 2 Bongos *f*

Perc. 3 Tom 1-2 *f* Wood 6 Tom3 *ff* Timp. *sf* Friction Drum (L) *ff*

Perc. 4 1-2 S.D. *fff* *ppp* *fff* T.-t (Rear) *f* *sff*

Perc. 5 Tom L.D Pos.3 *f* *ff* Acme Siren *f*

Perc. 6 S.D. *ppp* *f* 3 Toms Wood Tom *f* T.-t. on the edge *ff* Acme Siren (L) *mf*

10

Musical score for Percussion 1-6, measures 66-70. The score is written for six percussionists (Perc. 1-6) in 4/8 time. Perc. 1: Toms. +rim., Wood5 Tom, 4 Bongos. Perc. 2: Ch. Cym., Bongos, Timp. Perc. 3: Wood Tom.2. Perc. 4: Tom L.D Pos.3, 4 Bongos. Perc. 5: Tom3 L.D Pos.1, Wood Tom. Perc. 6: 1-3. Dynamics include *ppp*, *f*, *ff*, and *sf*. Measure numbers 66, 67, 68, 69, and 70 are indicated.



Musical score for Percussion 1-6, measures 70-74. The score is written for six percussionists (Perc. 1-6) in 4/8 time. Perc. 1: Wood. Perc. 2: 2 Wood. Perc. 3: Wood Blocks 6,1 Wood. Perc. 4: L.D Pos.3, 2 Wood. Perc. 5: L.D Pos.3, 2 Wood. Perc. 6: (B.D.) L.D Pos.3, 2 Wood. Dynamics include *fff*, *ff*, *p*, and *f sub*. Measure numbers 70, 71, 72, 73, and 74 are indicated.

61

Musical score for Percussion 1-6, measures 75-111. The score is enclosed in a green box. Perc. 1: *pp*, *f sub*, *pp sub*. Perc. 2: *f sub*, *pp sub*, *f*. Perc. 3: *pp sub*, *f*, *ppp*. Perc. 4: *pp sub*, *f*, *ppp*. Perc. 5: *f*, *pp sub*, *f*. Perc. 6: *pp*, *f sub*, *pp sub*, *f*. Measure 75 is marked with a box containing '75'. Measure 111 is marked with a box containing '111'.



Musical score for Percussion 1-6, measures 79-88. The score is enclosed in a green box. Perc. 1: *f*, *ppp*, *ppp*, *ff*. Perc. 2: *ppp*, *pppp*, *pp*, *ff*. Perc. 3: *ff*, *pppp*, *ff*. Perc. 4: *ppp*, *ff*, *ff*. Perc. 5: *ppp*, *ff*. Perc. 6: *ppp*, *ppp*, *ff*. Handwritten annotations: 'G' in a box above Perc. 1; 'D' in a box above Perc. 2; 'Sko bas' written in orange above Perc. 3; 'imp.' above Perc. 2; 'gl.' above Perc. 2; 'T.-t.' above Perc. 4; 'B.D.' above Perc. 6; 'Thunder sheet (L)' above Perc. 5. Instrument names: Gong 2, Tom 1, Bongo 1, Cym.M, Cym.L, L.D Pos. 1, L.D Pos. 3, Tom. 2, Tom. 3, B.D., and Thunder sheet (L). Measure 79 is marked with a box containing '79'.

12

86 Perc.1 *<ff* *f* *sf* *f* *sf*
Perc.2 *ff* *sf* *f* *pppp*
Perc.3 *f* *sempre*
Perc.4 *ppp* *<f* *< sf* *f* *sf*
Perc.5 *ppp* *sf* *f* *ppp* *f* *< sf* *f* *sempre*
Perc.6 *f* *f* *< sf* *f* *sempre*



93 Perc.1 *f*
Perc.2 *f* *ppp* *f* *sf* *ppp* *S.D.*
Perc.3 *ppp* *ff* *f* *< sf*
Perc.4 *f* *f* *pp* *< sf*
Perc.5 *ppp* *ff*
Perc.6 *f* *sempre*

97 13

Perc. 1: *ff*, *sff*, *sff*, *sff*, *fff* (gettato on the rim, *gl.*)

Perc. 2: *fff* (Timp. L.v., *gl.*)

Perc. 3: *ppp*, *f*, *sff*, *sff*, *fff* (Bongo 1, *gl.*)

Perc. 4: *ff*, *sff*, *sff*, *fff* (L.D., *gl.*)

Perc. 5: *f*, *ff*, *sff*, *sff*, *fff* (L.D., *gl.*)

Perc. 6: *f*, *sff*, *ppp*, *sff*, *ppp* (B.D., *gl.*)

101 **H** = 48 espressivo ca 6 sec

Perc. 1: *pppp* (T-t. espressivo)

Perc. 2: *ppp*, *mfpp*, *mfpp*, *mfpp* (Timp.)

Perc. 3: *mp* (Led sempre, Friction. D (L))

Perc. 5: remove cymbal from Timp..

Perc. 6: *ppp* sempre, Tam-ta

111 RT.-t.(Rear) l.v l.v
Perc.1 *f* *fff*
Perc.2 Bongos *ff* *f* Acme Siren
Perc.3 4 Bongos *f*
Perc.4 Siren *p* *f*
Perc.5 4 Bongos. + rim. *ff* 4 Bongos Toms Tom L.D Pos.3 *f* *f* *f* *f* *ppp* *f*
Perc.6 4 Bongos *ff* l.v S.D 3 Toms Wood Tom *f* *f* *f* *pp* *fff*



116 4 Bongos
Perc.1 *f* *f*
Perc.2 Bongos *ff* Wood Bongo *ff*
Perc.3 Conga *ff* Timp. *ff* Conga *ff*
Perc.4 S.D Toms *f* *f* *f* *ppp* *f* *ff* wood 3 Tom.1 *ff* 3 Toms. *f* *ppp* *ff*
Perc.5 4 Bongos. Tom.1 3 Toms *f* *pp* *f* *ff* *ppp* *f* *ff*
Perc.6 B.D Pos.4 *mp* Pos.4 Tom.3 *f* *ppp* *ff*

16

Musical score for Percussion 1-6, measures 122-125. The score is written in 3/8 time and includes dynamic markings such as *ff*, *ppp*, *f*, *sf*, *mp*, and *f*. Percussion parts include Bongo Wood 1, 4 Bongos, S.D., and Pos. 3 (B.D.).



Musical score for Percussion 1-6, measures 126-129. The score is written in 3/8 time and includes dynamic markings such as *ff*, *fff*, *f*, *sf*, *ppp*, *f*, *mp*, *sf*, *ppp*, and *ff*. Percussion parts include Toms, Bongos gettato on pos.1+rim, Timp., Cym.L., 4 Bongos, Tom.1, S.D. 3 Toms, T-t., Tom.1, Toms 3-2 gettato on the hook, Bongo 3 L.D Pos.3, Tom.1, and Pos.1 Pos.3.

67

Musical score for Percussion 1-6, measures 131-135. The score includes parts for 4 Bongos, Bongo 2, Timp., S.D. 3 Toms, 2 Bongos, Tom.3, timpani, and B.D. Pos.3. Handwritten annotations include [F#], [A], and [G#].



Musical score for Percussion 1-6, measures 136-140. The score includes parts for 4 Bongos, Timp., S.D. 3 Toms, Bongos, S.D., Bongos, Timp., Tom (A), and S.D. 3 Toms. Handwritten annotations include [K], [G], and [A].

18

Musical score for Percussion 1-6, measures 142-157. The score includes parts for Wood Bongo, Bongos, Tom Conga, Timp., S.D., and 4 Bongos. Dynamic markings range from ppp to fff. Handwritten orange annotations include 'D', 'atg ppr bss', 'A', 'atg ppr hst', and 'END'.



Musical score for Percussion 2-6, measures 148-157. The score includes parts for S.D. Bongos, S.D. 3 tom, and 4 Bongos. Dynamic markings range from pppp to fff. A green box highlights a section of the S.D. Bongos part.

19

Perc.1: T-t. (Rear) 1.v. *sfff* *sfff* Bongo4 *pppp* *fff* Timp. *ppp* *fff*

Perc.2: Timp. *sfff* *ppp* *fff* *ppp* *f*

Perc.3: Percussion *sfff* *ppp* *fff* 4 Bongos. *f* *sf* *ppp*

Perc.4: L.D. pos. 1 *ppp* Pos. 3 *f* *ff* Pos. 1 *p*

Perc.5: Tom. 1 *fff* 4 Bongos *ppp* *f* Timp. *ppp* *fff*

Perc.6: B.D. 2 *sfff* *ff* *f*



Perc.1: Bongo 1 *ppp* *fff* *ppp* *fff* *ppp* Pos. 4 *fff* Bongo 4 *ppp* *fff*

Perc.2: Pos. 4 *pp* *sfff* *p*

Perc.3: Timp. *fff* *ppp* *fff* *ppp* *fff* *ppp*

Perc.4: Pos. 1 *ff* Pos. 3 *ppp* *fff* Pos. 1 *p*

Perc.5: 4 Bongos *pp* *ff* *ppp* *fff* *sfff* Timp. *ppp* *fff* *ppp*

Perc.6: Tom *f* *ppp* *fff* *ppp* *fff*

20

Musical score for Percussion 1-6, measures 161-164. The score includes parts for Timp., Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3, Perc. 4, Perc. 5, Perc. 6, and B.D. Handwritten annotations include orange brackets and arrows, and a green box around Perc. 4. Dynamics range from ppp to mp. A tempo marking 'accel.' is present.

165

M Presto ♩ = 48 - 52

épandage des pétales

Musical score for Percussion 1-6, measures 165-168. The score includes parts for Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3 (6 Wood), Perc. 4 (5 Wood), Perc. 5 (Thunder Sheet (L)), and Perc. 6 (l.v.). Handwritten annotation 'épandage des pétales' is written in pink. Dynamics range from ppp to sff.

167

Perc.1 5 Wood *fff*

Perc.2 6 Wood *fff*

Perc.3 6 *fff*

Perc.4 5 *ppp*

Perc.5 L.D (side)
Pos.3 Pos.1 Pos.3 Pos.1 Pos.3 Pos.1 Pos.3 Pos.1
f

Perc.6 L.D (side) as fine as possible
Pos.3 Pos.1 Pos.3 Pos.1
mf



168

Perc.1 7

Perc.2 7

Perc.3 6 *ppp*

Perc.4 5 *ppp*

Perc.5 Pos.3 Pos.1 Pos.3 Pos.1 Bell Tree(L) *pp*

Perc.6 sim. *ppp*

22

Perc. 1: Bell Tree (H) *ppp* *pp*

Perc. 2: Bell Tree *ppp* *pp* *pp*

Perc. 3: Bell Tree (M) *pp*

Perc. 4: Bell Tree (M) *pp* *ppp*

Perc. 5: *ppp*



Perc. 1: Glass-Chimes *ppp* *pp*

Perc. 2: *ppp*

Perc. 3: Glass-Chimes *ppp* *pp*

Perc. 4: *ppp*

Perc. 5: Glass-Chimes *ppp* *p*

Perc. 6: Crotales *ppp* *p*

Perc. 2: Sleigh Belles (H) f

Perc. 4: T-t. on the edge sff

Perc. 5: Sleigh Belles (L) f

Perc. 6: T-t. on the edge sff , Percussion B.D. ppp



Perc. 1: Timp. f , Beater Rin p pp

Perc. 2: Timp. mf , Gong 1 pp

Perc. 3: Friction D. (very low sound) ff , Rin on Timp. arco Glockenspiel 1.v ff

Perc. 4: T-t. ppp mp

Perc. 5: put Cym. on Timp. pp , Cym. on Timp. $gl.$ (expressivo (produce beautiful melody))

Perc. 6: ff $pppp$

24

178

Perc.1 $\text{H } \frac{3}{4}$ NG NT *mp*

Perc.2 $\text{H } \frac{3}{4}$ NG NT *mp*

Perc.3 $\text{H } \frac{3}{4}$ *A* *l.v* *ff* *ad.lib*

Perc.4 $\text{H } \frac{3}{4}$ NT slowly on the edge T.-t. *pp* *mp* NG

Perc.5 $\text{H } \frac{3}{4}$ Gong on the edge NT *mp* NG

Perc.6 $\text{H } \frac{3}{4}$ on the edge NT *mp* NG

$\text{♩} = 48$

181

Perc.1 Rin. *p* Timp. or Conga *mp* *fpp* *mf* *f* *pp*

Perc.2 Percussion S.D. (without snare) like breath *pp* *sf* *f* *pp*

Perc.3 *sim.* *l.v* *mp*

Perc.4 *NT* *ad.lib.* like breath *mp*

Perc.5 Rin. *p* *l.v* *ppp* *mp* Tom.1 like breath *mp*

Perc.6 *NT* *ppp* *mp* like breath *fp* *fp* *fp*

B# *F#* *?*

ppp *mp* *fp* *fp* *fp*

○ B.D. like breath

■ like breath

26

Musical score for Percussion 1-6, measures 190-216. The score is in 4/4 time with a tempo of $\text{♩} = 60$. A yellow box highlights measures 190-216. Percussion 1 (Perc.1) plays Rin Beater with dynamics p , mp , and pp . Percussion 2 (Perc.2) is silent. Percussion 3 (Perc.3) plays 3 Cym. (Sizz.) with pp and Rin Beater with mp . Percussion 4 (Perc.4) is silent. Percussion 5 (Perc.5) plays Gong with mp and Rin Beater with p . Percussion 6 (Perc.6) plays Coil (h) Percussion with p . The score includes various performance instructions such as "T-t. on the edge", "Gong. on the edge", "Crotales arco", and "Set Cym on Timp for bar 216".



Musical score for Percussion 1-6, measures 194-216. The score is in 2/4 time with a tempo of $\text{♩} = 48$. A yellow box highlights measures 204-216. Percussion 1 (Perc.1) plays T-t. with sf and Timp. with $pppp$. Percussion 2 (Perc.2) plays Sleigh Bells (H) with mp and f . Percussion 3 (Perc.3) plays Friction D. with mf and ppp . Percussion 4 (Perc.4) plays T-t. with mp and mf . Percussion 5 (Perc.5) plays Sleigh Bells (L) with mp and f . Percussion 6 (Perc.6) plays T-t. with mp and sf . The score includes various performance instructions such as "Timp. S very low", "Cym. arco", "Friction D.", "Gong. 3", "Cym. on timp", "B.D.", "Coil hung.", and "Gong".

perc accel. **gettato on the both edge** **A tempo**

199 **Gong** **Rin Beater** **l.v.** **T.t.** **210(-9)** **Glass-Chimes** **T.-t.C.S. Pos.4**

Perc.1 *mf* *p* *mp* *f* *ppp*

Perc.2 **Gong** **l.v.** **Gong** **3** **gettato on the both edge** **Bell Tree (H)** **6** **6** **Timp. Pos.4**

pp *mp* *mf* *p* *mf* *pp*

Perc.3 **3 Cym.** **l.v.** **2Toms RR** **gettato on the hook** **Bell Tree** **12** **Bell Tree**

pp *mp* *ff* *mp* *f*

Perc.4 **2Toms RR** **l.v.** **gettato on the hook** **Bell Tree** **12**

mf *ff* *pp*

Perc.5 **l.v.** **Rin Beater** **Gong** **3** **gettato on the both edge** **Thundersheet (L)**

p *mf* *pppp* *sempre*

Perc.6 **T.-t.** **gettato on the edge** **B.D Pos.4** **ppp** **pp**

mp *ppp* *ff* *pp*

211(-9) **R** **Gongs** **Rins** **3**

Perc.1 *mf* *pp* *<*

S **ppp** **Gong** **3** **3** **mp**

Perc.2 **Pos.4** **Pos.3** **Coil (f)** **4 Metal Pieces** **7**

mf *pp*

Perc.3 **Gongb** **mp**

Perc.4 **l.v.** **Gong** **Rins l.v.** **p**

Perc.5 **mp** **pp**

Perc.6 **Pos.4** **Pos.3** **Gong** **mp**

28

Perc. 1: 215(-9) 3/4 Timp. RR gettato on the hook gl. T. pos. 3 ppp

Perc. 2: Sleigh Bells fff

Perc. 3: Coil (f) fff

Perc. 4: Coil (f) Tom 1,2 RR gettato on the hook gl. skin of Tom.1 ppp

Perc. 5: Sleigh Bells fff Cym on Timp. ppp

Perc. 6: Tom 1,2 RR gettato on the both hook gl. B.D. S



217(-9) ♩ = 156 (♩ = 78)

♩ = 52

Perc. 1: Gong mp l.v.

Perc. 2: Gong mp l.v.

Perc. 3: Ch. Cymbals espressivo fff f ppp l.v.

Perc. 4: Gong mp l.v. T.t. Pos. 1.

Perc. 5: Gong mp Rin. mp

Perc. 6: coil. (h) mp l.v.

219(-9)

Timp. gettato on the hook

♩ = 156

Wood 5,4

Wood 5,4

Perc.1

mp 3

fff

ppp sub.

Perc.2

Gettato on the hook

Timp.

Wood 6,4

fff

p > ppp

fff

ppp sub.

Perc.3

Coil (f)

Bell Tree

4 Bongos.

Wood 6,2

fff

ppp

f

sf

Perc.4

T-t.

Wood 5,3

fff

p > ppp

fff

Perc.5

Tom3 gettato on the hook

Bongos

f

sf

Perc.6

B.D. Gettato on the hook

2 Wood

Toms 3

(Conga)

B.D. Pos.4

fff

ppp < f < sf

f



223(-9)

Perc.1

p

fff

p

fff

Perc.2

p

fff

p

ff

Perc.3

fff

p sub.

f

Perc.4

fff

p sub.

f

Perc.5

2 Wood

fff

fff

pp

Perc.6

2 Wood

fff

mp

fff

(like Heart beats)

30

227(-9)

Perc.1 4 Bongos

Perc.2

Perc.3

Perc.4

Perc.5

Perc.6

ppp *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

ff

p

230(-9)

Perc.1

Perc.2 2 Bongos

Perc.3 4 Bongos

Perc.4

Perc.5 4 Bongos

Perc.6 Pos. 3

f ppp-ff sf f sf ppp

ppp f ppp f

pppp f ppp f sf ppp

ppp sfppp f

fff

233(-9) - 48

Perc.1 Rin. Bell Tree (M) Glass-Chimes

Perc.2 Gong Sleigh Bells

Perc.3 Gong Glass-Chimes

Perc.4 Gongs Bell Tree (L)

Perc.5 Rin. Sleigh Bells

Perc.6 Gong

ff p f mp gl. pp

p f

mf gl. pp

mf gl. pp

fff mp f

p mp

accel. ♩ = 52 31

235(-9) Crotales.

Perc.1 *p* 9 *f* *ppp*

Perc.2

Perc.3 *gl.* 4 Bongos *pppp* *ff* *sf* *pp* *f* *pp*

Perc.4 S.D. 3 Toms. *pppp* *f* *sf* *f*

Perc.5 2 Bongos *f*

Perc.6 crotales *p* 10 *f* 3 3 *p*

237(-9)

Perc.3 *ffpp* *mp*

Perc.4 *sf* 3 *ppp* *mf*

Perc.5 4 Bongos *f* 3 *sf* *ff* *ppp*

Perc.6 3 Toms Conga (Tom1) *ppp* *f* 3 3 10

238(-9)

Perc.1 Wood *fff* 6 6 *ppp* *mp* S.D. Bongos

Perc.2 Wood *fff* 3 *ppp* *mp* 3 *f* *sf* *ff* *ppp* *ff* 10

Perc.3 4 Metal pieces *pppp* *f* 3 *sf* *ppp* *ff*

Perc.4 S.D. 3 Toms Percussion 4 Metal pieces *f* *ffpp* *mp* *ppp* *ff* 9

Perc.5 Bell Tree (M) *gl.* *p* *mf* *f*

Perc.6 Bell Tree (M) *gl.* *fffpp* 3 *f* Crotales *ppp* 9

32

240(-9)

Perc.1 Crotales *ppp* *ff* *ppp*

Perc.2 Coil (f) *pp* *p* *fff* Wood 6,1

Perc.3

Perc.4 Wheel Cover (Roue) * *fff*

Perc.5 4 Bongos. *fff* *pp < ff* *fff* *ffpp* 3 Toms

Perc.6 *mf p* *f* *ppp*

idem



241(-9)

Perc.1 Wood 5,1 *fff* 4 Bongos. *ppp* *f* *ffpp* *ff*

Perc.2 S.D Bongos *pp* *f* *fff* *pp*

Perc.3 4 Bongos. Conga *f* *pp*

Perc.4 *mf* *f* *ff* *fff*

Perc.5 (Tom 1) *f* *ppp*

Perc.6 B.D *ppp*

242(-9)

Perc. 1 *ppp* *f* *sff* 4 Bongos Tom. 2

Perc. 2 *ppp* *f* Timp. Pos. 3 *f* *p*

Perc. 3 Coil. *ff* Bell Tree (H) *f* *gl.*

Perc. 4 *fff* Bell Tree (M) *gl.* Wood 2,1 *fff* *pp*

Perc. 5 *fff* Wood 2,1 *fff* *pp*

Perc. 6 Pos. 3 *ff* Wood 2,1 *fff* Pos. 4 *pp* *mp* *ppp*

243(-9)

Perc. 1 *ppp* *ff* *p* *f* *sff* *f* *pp* Wood *f* *pp* Bell Tree (H) *f* *gl.*

Perc. 2 *ff* *pp* *ff* *f*

Perc. 2 *mp* *mf* *f*

Perc. 3 Bell Tree (M) *f* *gl.* Wood 6,1 *ff* *pp sub.*

Perc. 4 *gl.* *gl.* L.D. Pos. 1 *fff*

Perc. 5 L.D. Pos. 1 Pos. 3 *fff* *f*

Perc. 6 *mf* Pos. 4 *p* Pos. 3 *f* *fff* *ppp*

34

Bell Tree (H)

Perc. 1: 245(-9) *f* *fff* *p*

Perc. 2: *p* *ppp*

Perc. 3: *fff* *f* *sf* *ppp* *p*

Perc. 4: *f* *f*

Perc. 5: *p* *f* *fff*

Perc. 6: *f* *ppp* *f* *ff* *ppp* *ff* *ffppp*

247(-9)

Perc. 1: *f* *fff* *mp* *ppp* *ff* *fff*

Perc. 2: *p* *ppp* *ff* *mp* *f* *fff* *ppp*

Perc. 3: *fff* *pp* *ff* *fff* *pp*

Perc. 4: *ppp* *fff* *ppp*

Perc. 5: *fff* *f* *ppp*

Perc. 6: *ff* *p* *ppp* *mf*

85

38

Musical score for Percussion 1-6, measures 257-9. The score is in 2/4 time and includes the following parts and markings:

- Perc. 1:** Cym. (M) on Timp. (l.v.), *ppp*, *ff*, *p*, *ppp*
- Perc. 2:** Cym. (M) on Timp. (l.v.), *pppp*, *ff*, *p*, *ppp*, *sfff*
- Perc. 3:** *ff*, *p*, *ppp*, *sfff*
- Perc. 4:** Tam-tam, *ff*, *p*, *ppp*, 4 Metal Pieces (*p*)
- Perc. 5:** Cym. (L) on Timp. (l.v.), *ppp*, *ppp*, *ff*, *ppp*, *sfff*
- Perc. 6:** B.D., *ff*, *p*, *ppp*, *ppp*

Musical score for Percussion 1-6, measures 261-9. The score is in 5/4 time and includes the following parts and markings:

- Perc. 1:** T-t. (Rear) (l.v.), *fff*, *sfff*, Bell Tree (L), *pppp*
- Perc. 2:** *fff*, Sleigh Bells (*ff*)
- Perc. 3:** *fff*, Coil (f), Bell Tree (L), *pppp*
- Perc. 4:** Coil (f), T-t. (Rear), *fff*, *sfff*
- Perc. 5:** *fff*, Sleigh Bells (*ff*), Cymbals
- Perc. 6:** T-t. (Rear), *fff*, *sfff*

89

molto rall. 39

263(-9)

Perc. 1 Glass-Chimes *ppp* 7

Perc. 1 Bell Tree(H) *ppp* 7

Perc. 2 Sch. Bogen *ppp* *mp*

Perc. 3 Glass-Chimes *ppp* 7

Perc. 3 Bell Tree(H) *ppp* 7

Perc. 4 Bell Tree(M) *pppp* 7

Perc. 5 Glass-Chimes *ppp* 7

Perc. 5 Bell Tree(M) *pppp* 7

Perc. 5 H 7

Perc. 6 B.D. Pos. 1 *ppp* *< p> ppp p*

||

$\text{♩} = 40$

267(-9)

Perc. 1 Crotales arco *mp* l.v. Rin Beater l.v. *p*

Perc. 2 *ppp* *mp* *mf*

Perc. 3 Crotales arco *pp* *mp* Rin on the timp. arco l.v. *mp* *mf*

Perc. 4 crotales arco *pp* *mp* l.v. l.v. *mp* *mf* R.T. t. (Rear) *f*

Perc. 5 Crotales arco *mp* *mf*

Perc. 6 *sim.*

A
G#

40

Musical score for Percussion 1-6, measures 271-9. The score includes parts for T-t. (Rear), Gong, Sleigh Belles, Beater, Cym. (L), Rin, Cym. (H), and Coil(h). Handwritten annotations include a yellow box around measures 271-9, blue boxes around T-t. (Rear) parts, and orange notes like '#', 'H', and 'T-t. (Rear)'. Dynamics range from *pp* to *mf*.

==

Musical score for Percussion 1-6, measures 275-9. The score includes parts for Gong 1 on the edge, T-t. on the edge, Rin on Timpani, Cym. (L), Cym. (M), and Gong or Thundersheet (L). Handwritten annotations include a pink box around 'Rin on Timpani' with the note 'freely (produce an exquisite melody)', a red note 'Pourquoi rythme libre? Référence à Tairis?', and a blue box around 'Gong or Thundersheet (L) espressivo (produce beautiful melody)'. Dynamics range from *ppp* to *mp*.

Musical score for Percussion 1-6, measures 288-43. The score includes parts for Gong, Rin, T-t. (Rear), Glass-Chimes, and Crotal. It features handwritten annotations in orange and blue. The tempo is marked as quarter note = 40. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system covers measures 288-43, and the second system covers measures 44-43. The score includes various dynamics such as *p*, *mp*, *pp*, *mf*, and *f*. There are also markings for *ad. lib.* and *gl.*. The score is written in 4/4 time and includes a key signature of one sharp (F#).

Musical score for Percussion 1-6, measures 291-43. The score includes parts for Wood 4-2, Wood 5-3, Cym., and B.D. It features handwritten annotations in orange and blue. The score is written in 4/4 time and includes a key signature of one sharp (F#). The score includes various dynamics such as *ppp*, *mp*, *ff*, and *pp*. There are also markings for *ad. lib.* and *gl.*. The score is written in 4/4 time and includes a key signature of one sharp (F#).

44

293(-9)

Perc.1 T-t. *mp/pp* *mp/pp*

Perc.2 Bell Tree(H) *ppp*

Perc.3 Bell Tree(H) *pppp* *mp* *ppp*

Perc.4 Wood 4-2 *pppp* *mp* *ppp* Bell Tree(M) *ppp*

Perc.5 Wood 1 *pppp* *mp* *ppp*

Perc.6 Pos. 3 *pp* *p* *p sempre*



295(-9)

Perc.1 *mp/pp* *mp/pp* *mp/pp* *mp/pp* *mp/pp* *mp*

Perc.2 Timp. Pos. 1 *ppp* *p* *ppp* *p* *sim.* *ppp* *p* *ppp* *p* *sim.*

Perc.3 Tom. 1 Pos. 1 *ppp* *p* *ppp* *ppp*

Perc.4 Tom. 1 Pos. 1 *ppp* *sim.*

Perc.5 Bell Tree(L) *ppp* Tom. 1 Pos. 1 *ppp-p* *ppp* *sim.*

Perc.6 *mp* *pp* *p*

298(-9) X

Perc. 1 R T.-t. (Rear) Crotales arco Gong

Perc. 2 Pos. 1

Perc. 3 Crotales arco

Perc. 4 R T.-t. (Rear) Rin on Timp. arco

Perc. 5 Gong

Perc. 6 R T.-t. (Rear) Coil(h) Gong

Handwritten annotations: (C#), (A), (D), blue boxes around notes, yellow box around Perc. 1-6 staves.



302(-9)

Perc. 1 Rin Beater Sleigh Bells T.-t. Pos. 1 NT

Perc. 2 Gong Cym. Sleigh Bells T.-t. Pos. 1 NT

Perc. 3 L.R Cym. (H) arco

Perc. 4 Siren Coil(h) T.-t. Pos. 1 NG Pos. 2

Perc. 5 Rin Beater Sleigh Bells Gong NT Pos. 1

Perc. 6 l.v. Coil(h) l.v. Sleigh Bells Tam-tam

Handwritten annotations: red highlights under Sleigh Bells and Rin Beater parts, yellow box around Perc. 1-6 staves.

306(-9)

Perc. 1 NG Pos.2 NT Pos.1 NG Pos.2 Repeat the glissandos in the box (freely)

Perc. 2 NG on the edge Pos.2 mp NT NG NT NG pp mp pp

freely (Produce an exquisite melody)
Rin on Timp

Perc. 3 p Cym. (L) (M) Gongs *

Perc. 4 NG on the edge NT NG NT *Repeat the glissandos in the box (freely) mp 9 pp 9 mp 9

Perc. 5 NG Pos.2 NT Pos.1 NG Pos.2 Bell Tree (L) Tom.1 Pos.3 1/2 C.S. pp p

Perc. 6 B.D Pos.3 1/2 C.S. S.S 5 mp pp

309(-9)

Perc. 1 Bell Tree (H) Tom.1 Pos.3, 1/2 C.S. 3 mp p mp mp pp

Perc. 2 1 imp. Pos.3, 1/2 C.S. 3 5 pp p mp mp pp

Perc. 2 Bell Tree (H) Tom.1 Pos.3, 1/2 C.S. ppp p

Perc. 3 Cym. (H) 5 Tom.1 Pos.3, 1/2 C.S. p mp mp pp conga pos.1 ppp < p > ppp < > sim.

Perc. 4 Tom.1 Pos.3, 1/2 C.S. 5 p mp p ppp > ppp < p > sim.

Perc. 4 Bell Tree (M) ppp < p

Perc. 5 Tom.1 Pos.1 5 mp pp ppp < p > sim. ppp < p > ppp sim.

Perc. 6 T.-t. Pos.1 Pos.2 Pos.1 NT NG Pos.2 Pos.1 Pos.3, 1/2 C.S. 7 mp pp

312(-9) Pos.1 Y Sleigh Bells *ppp* < *p* > *sim.* *mp*

Perc. 1

Timp. Pos.1 Sleigh Bells *ppp* < *ppp-p* > *sim.* *p* *p* *mp* *mf* *mp* *pp*

Perc. 2

Glass-Chimes Pos.3 1/2 C.S. S.S. Ch. Crash Cym. *pp* *mp* *pp*

Perc. 3

Perc. 4 T-t. *ppp*

Perc. 5 Sleigh Bells *mp*

Perc. 6 B.D. Pos.1 Sleigh Bells *mp* < *p* > *ppp* < *sim.* *mp*

317(-9) Rin Beater *mp* Rin arco *p* *mp* *pp* *mp* *ad lib.* Crotales *b* *b*

Perc. 1

S.D. (without snare) (Timp.) *f* *sf* *pp* *p* *mp* *pp* shrp snapping noises (Timp.) *mp*

Perc. 2

Rin on Timp arco*freely (play with bow and produce a melody line) Crotales *pp* *ad lib.* *pp*

Perc. 3

S.D. (without snare) Tom. 1 *mp* *pp* *sim.* *pp*

Perc. 4

Rin on Timp. arco *pp* *mp* *ad lib.* *pp* *mp* T-t. *pp* NT NG

Perc. 5

S.D. (without snare) B.D. shrp snapping noises *mp* *pp* *p*

Perc. 6

48

Musical score for Percussion 1-6, measures 320-326. The score includes parts for Wood 4-2, Wood 6-4, Rin on Timp, Crotales, Wood 5-3, and various dynamic markings like *pppp*, *mp*, and *ppp*. There are also handwritten annotations 'A' and 'Bb' in orange.



Musical score for Percussion 1-6, measures 322-328. The score includes parts for T-t., Gongs arco, Rin on Timp, Maracas, T-t. on the edge, and Wood 2. It features dynamic markings such as *sf*, *p*, *ppp*, and *mp*. There is a handwritten annotation 'A' in orange.

Z

Perc. 1: 324(-9) *p*, *pp*, *mp*, T-t. gettato on the edge, Crotales arco *ppp* < *mf* > *pp* l.v.

Perc. 2: Cym.

Perc. 3: *mp*, *p*, Ch. Crash Cym. Rub both crash cymbals against each other. slowly and kindly *ppp* < > < > < >

Perc. 4: *p*, *pp*, *mf*, Crotales arco *ppp* < *mf* >

Perc. 5: *mp*, *mf*, Crotales arco

Perc. 6: *pp*, *mf*, Crotales arco *p*



Perc. 1: 327(-9) Rin on Timp. arco *pp*, *f*, *ad lib.*, 333(-13) *

Perc. 2: Sch. Bogen *sf*, *p*

Perc. 3: Rin arco *pp*, *f*, *ad lib.*, Cym (H) *mp* < *sf* >, Bell Tree (H) *pppp*

Perc. 4: coil *p*, Bell Tree (H) *pppp*

Perc. 5: Rin on Timp. arco l.v. *p*, *f*, *ad lib.*, Cym (L) arco *mp*, Bell Tree (M) *pppp*

Perc. 6: *mf*, T.t. *ppp*

molto rall.

334(-13)

Perc. 1: R T-t. (3 notes), l.v., Bell Tree (H), pppp, glissandos, 12, 12, 12, gl., 3/4

Perc. 2: Bell Tree (H), pppp, glissandos, 12, 12, 12, gl., 3/4

Perc. 3: gl., 5, gl., 5, gl., 5, gl., 5, gl., 5, gl., 5, Rin arco, 3/4

Perc. 4: gl., 9, R T-t. (Rear), l.v., 3 notes, mf, 3/4

Perc. 6: l.v., mp, R T-t. (3 notes), ppp, mp, l.v., 3/4

♩ = 36

336(-13)

Perc. 1: T-t. gettato on the edge, f, gl., 3, gl., 6, 3/4

Perc. 2: Sch. Bogen, ppp, mp, 3/4

Perc. 3: sf Red, ad.lib, ppp, ad.lib, 3/4

Perc. 4: T-t., gl., 12, 3/4

Perc. 5: T-t. gettato on the edge, mp, pp, mp, sim., gl., 6, 3, 3/4

Perc. 6: T-t. gettato on the edge, f, gl., 3, gl., 12, 3/4

*Repeat the glissandos in the box until the highest note has been reached.

Pos.1 → Pos.2 → Pos.1

NT → NG → NT

Pos.1 → Pos.2 → Pos.1

NT → NG → NT

Pos.1 → Pos.2 → Pos.1

NT → NG → NT

339(-13)

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Perc. 5

Perc. 6

ca 17'50"

Table des illustrations

Figure 1 : Notation traditionnelle du chant de shōmyō "Shichi-Bongo".....	9
Figure 2 : Comparaison de partitions : à gauche, la transcription en notation sur portée par Akira Tamba des figures de myō-hachi du culte Tendai ; à droite, un extrait de la partition de Sange de Malika Kishino.....	12

Mémoire de : Théo GUIMBARD

2e cycle (Master), 2025-2026

Inspiration, citation ou hommage : la relation entre musique contemporaine et tradition japonaise dans *Sange* de Malika Kishino

Abstract

Sange est un moment des rituels bouddhistes au Japon, où les prêtres, tout en chantant des sutras, répandent des pétales de lotus dans le hall de prière en déambulant. Cette cérémonie a pour vocation de purifier l'atmosphère, afin d'accompagner l'élévation des âmes défuntés vers le ciel.

A travers sa pièce homonyme pour six percussionnistes, Malika Kishino crée un univers qui touche à la fois à la musique contemporaine et à la culture traditionnelle du Japon. Les interactions entre ces deux mondes prennent de nombreuses formes différentes, elles peuvent être tantôt explicites, et tantôt plus philosophiques ou spirituelles. Ainsi, *Sange* est également un hommage à Yoshihisa Taira, son ancien professeur, décédé en 2005. La pièce est écrite avec les mêmes instruments et une partie des motifs de *Hiérophonie V*, une pièce de Yoshihisa Taira, et ce rituel lui est dédié.

Cette pièce s'inscrit résolument dans une pratique de la musique interculturelle, qui crée des connexions entre différentes traditions musicales, et interroge le rapport au temps et à la géographie. Cette étude analysera ces connexions, et mettra en lien la musique bouddhiste japonaise et la pièce écrite par Malika Kishino.

Abstract en anglais

Sange is a moment in Japanese buddhist rituals, in which priests, while singing sutras, scatter lotus petals in the prayer hall, while walking around it. This ritual is meant to purify the atmosphere, allowing for the rise of deceased souls towards the sky.

Through her piece for six percussionists sharing the same name, Malika Kishino is creating a universe, connected to both contemporary music and traditional culture of Japan. The interactions between these two worlds take many different shapes, they can sometimes be straight forward, and sometimes more philosophical or spiritual. Hence, *Sange* is also a tribute to Yoshihisa Taira, her former teacher, deceased in 2005. The piece is written using the same instruments and motives as *Hiérophonie V*, a piece by Yoshihisa Taira, and this ritual is dedicated to him.

This piece fits into an intercultural practice of music, creating connections between different musical traditions, and questioning time and geography. This study will analyse these connections, and will link Japanese buddhist music to the piece written by Malika Kishino.