



**UNIL** | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

---

*Year : 2018*

## La réception et l'enseignement de la musique de Chopin en Chine

Yi Tian

Yi Tian, 2018, La réception et l'enseignement de la musique de Chopin en Chine

Originally published at : Thesis, University of Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive <http://serval.unil.ch>

Document URN : urn:nbn:ch:serval-BIB\_3C335COD7EBA1

### **Droits d'auteur**

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

### **Copyright**

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

FACULTÉ DES LETTRES

SECTION D'HISTOIRE DE L'ART  
MUSICOLOGIE

La réception et l'enseignement de la musique de  
Chopin en Chine

THÈSE DE DOCTORAT

présentée à la

Faculté des lettres  
de l'Université de Lausanne

pour l'obtention du grade de  
Docteur ès lettres

par

Tian Yi

Co-directeurs

Monsieur Dave Lüthi  
Professeur, Faculté des lettres, Université de Lausanne

Monsieur Georges Starobinski  
Professeur, Hochschule für Musik FHNW, Basel

# IMPRIMATUR

Le Décanat de la Faculté des lettres, sur le rapport d'une commission composée de :

Directeurs de thèse :

Monsieur Dave Lüthi

Professeur associé, Faculté des lettres, Université de Lausanne

Monsieur Georges Starobinski

Professeur, Hochschule für Musik FHNW, Basel

Membres du jury :

Madame Constance Frei

Professeure assistante, Faculté des lettres, Université de Lausanne

Monsieur Ulrich Mosch

Professeur, Université de Genève

Monsieur Xavier Bouvier

Coordinateur de l'enseignement et responsable du département de composition et théorie de la Haute école de musique de Genève

autorise l'impression de la thèse de doctorat de

**MADAME TIAN YI**

intitulée

## La réception et l'enseignement de la musique de Chopin en Chine

sans se prononcer sur les opinions du candidat / de la candidate.

La Faculté des lettres, conformément à son règlement, ne décerne aucune mention.

Lausanne, le 23 mars 2018

  
Alain Boillat  
Doyen de la Faculté des lettres

## Remerciements

Au terme de ce travail, j'adresse ma plus profonde gratitude à mes deux directeurs qui ont su me guider dans cette recherche, Monsieur Georges Starobinski, professeur honoraire de l'Université de Lausanne et directeur de la Haute école de musique de Bâle, qui m'a suivie depuis l'inscription de ma thèse en 2012, et Monsieur Dave Lüthi, professeur au département Histoire de l'art de l'Université de Lausanne, qui a repris formellement la direction de ma thèse après le départ de Georges Starobinski. Leur direction patiente et leurs conseils concertés m'ont été extrêmement profitables afin de poursuivre mon travail de recherche dans un esprit rigoureux. Je leur adresse mes plus sincères remerciements.

Je remercie Monsieur Bouvier, coordinateur de l'enseignement à la Haute école de musique de Genève, qui m'a permis d'avoir des contacts avec les conservatoires de Chine et les professeurs pour l'observation et l'enquête de terrain de ma thèse; comme il exécute des projets de recherche en lien avec la musique de Chine, il m'a donné beaucoup de conseils et m'a fait parvenir de nombreux documents chinois; je le remercie également pour ses encouragements et son soutien moral. J'exprime ma reconnaissance au spécialiste de Chopin Monsieur Jean-Jacques Eigeldinger qui m'a donné des conseils et de l'aide au cours de nos rencontres. Je tiens aussi à remercier Madame Constance Frei et Monsieur Ulrich Mosch d'avoir accepté d'être membre du jury.

En tant qu'étudiante étrangère, je ne suis pas parfaite en français, je tiens à remercier grandement Monsieur Jean-François Mein, altiste à l'Orchestre de Chambre du Luxembourg et professeur d'alto, pour sa gentillesse et sa grande patience pour avoir pris le temps de corriger la langue de ce travail malgré son emploi du temps très chargé, et qui, par son enthousiasme et sa compétence musicale, m'a accompagnée tout au long de ce travail.

Je remercie aussi Madame Zhou Guangren (周广仁) et Monsieur Sheng Yuan (盛原), professeurs de piano du Conservatoire central de Pékin, qui ont accepté de bon cœur ma demande de filmer leurs classes et ont généreusement partagé leurs expériences d'enseignement et leurs visions sur Chopin au cours des interviews. Merci également aux étudiants de ce Conservatoire qui ont bien voulu répondre aimablement à mes questionnaires.

Cette thèse au carrefour de plusieurs disciplines m'a amenée à rencontrer et à travailler avec de nombreux établissements de différents horizons. Je suis reconnaissante au bibliothécaire Liu Yuzheng (刘宇铮) de la Bibliothèque nationale de Chine (中国国家图书馆) qui m'a patiemment envoyé de nombreux anciens documents par e-mail, ce qui a beaucoup facilité mon travail et fait gagner du temps pour collectionner les sources. Merci au professeur du Conservatoire Central de Musique Liu Hongzhu (刘红柱) qui m'a aidée à avoir accès à la bibliothèque de ce conservatoire qui n'est habituellement pas ouverte pour les gens extérieurs et à y consulter des documents. Merci également à Monsieur Qian Renping (钱仁平), professeur et conservateur de la bibliothèque au Conservatoire de musique de Shanghai, qui m'a assistée dans la recherche de documents relatifs à mon sujet.

J'exprime ma reconnaissance à Madame Eurydice Jousse, professeur de culture musicale au Conservatoire à Rayonnement Régional de Metz, qui m'a donné l'opportunité de présenter ma thèse au Conservatoire, me permettant de répéter ma soutenance et me donnant ainsi plus de confiance pour celle-ci. Je tenais à remercier Madame Marianne Rebouché, professeur de flûte-à-bec au CRR de Metz et toute sa famille, qui m'ont soutenue pour ma recherche, ont été comme une famille pour moi en France, et m'ont encouragée vivement.

Merci également à mon amie, ma colocataire Mélissa, doctorante en Littérature à l'Université de Lorraine, qui a bien voulu répondre patiemment et amicalement à mes nombreuses questions et discuter sur l'écriture de thèse en partageant ses expériences ;

ainsi qu'à Xuan Wen qui m'a aidée pour rapporter des documents de Chine.

Enfin, il me vient une pensée toute particulière pour ma famille et mes proches amis qui m'ont soutenue indéfectiblement et encouragée durant toutes ces années. Qu'ils en soient ici vivement remerciés.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>REMERCIEMENTS.....</b>	<b>1</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>9</b>
Réceptions de Chopin : le cas de la Chine.....	9
État de la question.....	16
Sources.....	21
Méthode.....	25
<b>CHAPITRE 1 LA RÉCEPTION DE CHOPIN AVANT LA FONDATION DE LA RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE (1949).....</b>	<b>29</b>
1. L'introduction du piano en Chine.....	30
2. Publications sur Chopin de 1920 à 1949.....	34
3. Concerts et activités musicales.....	51
3.1 Les débuts de l'interprétation de Chopin.....	51
3.2 Le premier conservatoire de musique en Chine.....	54
3.3 Chopin dans les concerts et les examens du conservatoire.....	61
3.4 Boris Zakharoff.....	74
3.5 Le premier concert Chopin organisé par les étudiants chinois.....	76
4. Le contexte politique, culturel et musical de la réception de Chopin.....	79
4.1 « sauvegarde de la nation ».....	79
4.2 La tendance d'Occidentalisation complète.....	72
4.3 Un bon environnement musical.....	84
5. Pendant la Guerre sino-japonaise.....	96
<b>CHAPITRE 2 APRÈS LA FONDATION DE LA CHINE NOUVELLE (1949-1965).....</b>	<b>99</b>
1. Publications.....	100
2. Activités musicales concernant la musique de Chopin.....	115
3. Au-delà de Chopin : pédagogie, société, débats politiques.....	121
3.1 La réforme de l'enseignement du piano sous l'égide de l'Union soviétique.....	121
3.2 L'environnement musical.....	131
3.3 Débats autour de la coexistence des arts musicaux orientaux et occidentaux.....	134
<b>CHAPITRE 3 LA RÉVOLUTION CULTURELLE : UNE PÉRIODE SOMBRE (1966-1976).....</b>	<b>137</b>
1. Changements sociaux dramatiques.....	138
2. Publications.....	139
3. Concerts et événements musicaux.....	143
4. Trois pianistes chinois pendant la période de la Révolution.....	147
4.1 Gu Shengying.....	148
4.2 Yin Chengzong.....	153

4.3	Fu Cong.....	156
4.4	Caractéristiques des pianistes de la Révolution.....	159
5.	Au-delà de Chopin : les termes d'une condamnation.....	163
5.1	Un dogme politique : la musique au service de la lutte des classes.....	163
5.2	Incertitude culturelle : le choix entre la culture occidentale et la culture chinoise.....	165
5.3	Aspect musical : à la recherche d'une musique galvanisante.....	168

#### **CHAPITRE 4 AU LENDEMAIN DE LA RÉVOLUTION CULTURELLE**

<b>(1977-2000).....</b>	<b>171</b>
1. Publications.....	171
2. Concerts et événements.....	201
3. Pédagogie et société.....	208
3.1 La condition sociale.....	208
3.2 La restauration du système d'éducation au piano.....	209
3.3 L'environnement musical.....	215

#### **CHAPITRE 5 APRÈS LE CONCOURS CHOPIN DE 2000..... 221**

1. Le Concours Chopin de 2000.....	222
2. Hommages chinois : l'année Chopin 2010.....	232
3. La musique de Chopin vue à travers la culture chinoise.....	237
4. Observation : Chopin aujourd'hui au Conservatoire central de musique.....	249
4.1 Observations sur Chopin de Zhou Guangren.....	250
4.1.1 Zhou Guangren.....	250
4.1.2 Analyse de l'enseignement de Zhou et entretien.....	253
4.2 Observations sur Chopin de Sheng Yuan.....	263
4.2.1 Sheng Yuan.....	264
4.2.2 Analyse de l'enseignement de Sheng et entretien.....	264
4.3 Analyse des entretiens avec les étudiants.....	270
4.4 Résumé des observations.....	279

#### **CONCLUSION..... 281**

#### **BIBLIOGRAPHIE..... 292**

1. Documents en langues non-chinoises.....	292
2. Documents chinois.....	304

#### **ANNEXES..... 323**



## TABLES DES ANNEXES

Annexe 1	Articles parus dans la revue People's Music à partir de 2000.....	324
Annexe 2	Articles sur Chopin parus dans la revue Piano Artistry en 2010.....	327
Annexe 3	Effectif des élèves au cours des dix premières années du Conservatoire de musique de Shanghai.....	330
Annexe 4	Liste des professeurs du conservatoire en 1930.....	331
Annexe 5	Liste des professeurs du conservatoire en 1934.....	333
Annexe 6	Liste des œuvres de Chopin interprétées lors des concerts du Conservatoire (1930-1937).....	335
Annexe 7	Liste des œuvres de Chopin jouées lors des examens du Conservatoire (1932-1937).....	340
Annexe 8	Programmes des concerts de l'Orchestre Municipal de Shanghai en 1926.....	346
Annexe 9	Partition de l' <i>Hommage à Chopin dans le parc de Varsovie</i> .....	352
Annexe 10	Notation musicale chinoise.....	353
Annexe 11	Enregistrement du cours de Zhou Guangren.....	356
Annexe 12	Entretien avec le professeur Zhou Guangren.....	366
Annexe 13	Enregistrement des cours de Sheng Yuan.....	378
Annexe 14	Entretien avec le professeur Sheng Yuan.....	414
Annexe 15	Entretiens avec les étudiants.....	422

## Introduction

### *Réceptions de Chopin : le cas de la Chine*

Au 19<sup>ème</sup> siècle, alors que la Chine est encore une société impériale fermée, sous domination de leur dernière dynastie ancienne Qing et que le piano moderne est une nouveauté pour les Chinois, la musique de Chopin est déjà largement répandue en Europe. Alors que le nom de Chopin est entré dans le champ de vision chinois avec la tendance d'occidentalisation des années 1920, sa musique avait traversé presque cent ans d'histoire en Pologne, où elle avait acquis une grande considération, et obtenu une bonne réception par les critiques français, les éditeurs allemands, les compositeurs russes et les amateurs anglais.

La première interprétation d'une œuvre de Chopin à Varsovie est donnée en 1818 par le compositeur lui-même, tout de suite reconnu et accepté dans son pays. À la suite de cette apparition publique, il est décrit comme « un génie musical ». <sup>1</sup> Après une représentation du *Concerto en mi mineur* dans un salon, un critique écrit : « C'est l'œuvre d'un génie. L'originalité et le charme de sa pensée [...] le génie de Chopin lui assurera une notoriété rare et durable. » <sup>2</sup> Chopin joue fréquemment dans les salons de l'aristocratie et lors de concerts publics. Ses concerts, qui trouvent un accueil chaleureux, se font dans des salles combles, avec une audience pouvant atteindre 900 personnes, ce qui est un nombre colossal pour Varsovie à cette époque. <sup>3</sup>

Avant 1830, les caractéristiques du jeu et de la musique de Chopin sont définies en Pologne par « son caractère national, ses qualités poétiques et émotionnelles (l'expression du cœur, la voix de l'âme), son originalité et sa mélancolie et sa délicatesse. » <sup>4</sup>

La dimension nationale joue un rôle très particulier dans la réception en Pologne. Dès le début, ses œuvres sont considérées comme l'essence de “l'âme polonaise” et

---

<sup>1</sup> Voir T. Kneif, ‘Zur Deutung des musikalischen Geschmacks’, dans *Über das Musikleben des Gegenwart*, Berlin, 1968.

<sup>2</sup> Dans *Dziennik Powszechny Krajowy*, 24 Septembre 1830.

<sup>3</sup> *Gazeta Polska*, no. 81 [26 mai 1830]; *Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego*, no. 66 [19 mai 1830]; cité dans Zofia Chechlińska, « Chopin reception in nineteenth-century Poland ».

<sup>4</sup> Zofia Chechlińska, « Chopin reception in nineteenth-century Poland », *The Cambridge Companion to Chopin*, éd. Jim Samson, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 224.

sont traitées comme propriété et symbole de la nation.<sup>5</sup> En 1830, Wojciech Grzymała, un ami de Chopin pendant ses années parisiennes, écrit :

« La terre qui lui a donné vie avec son chant, a affecté ses dispositions musicales [...] beaucoup de notes de sa musique sonnent comme un reflet heureux de notre harmonie originelle. Dans ses mains, la simple *mazur* cède volontiers aux altérations et aux modulations tout en conservant son propre accent et son expression. Pour inclure, comme le faisait Chopin, la belle simplicité du chant indigène dans ses compositions raffinées et pleines de génie, il devait sentir et reconnaître l'écho de nos champs et de nos forêts, et entendre les chants de nos villages polonais. »<sup>6</sup>

Sur l'interprétation de sa musique, selon l'article de Zofia Chechlińska, Chopin est perçu principalement comme nationaliste et romantique, et ses œuvres sont donc jouées de manière émotionnelle et sentimentale. L'image de Chopin, anobli comme un héros national, domine la réception de sa musique au 19<sup>ème</sup> siècle en Pologne. La valeur artistique de ses œuvres est comprise de manière superficielle.<sup>7</sup>

En France, la réputation de Chopin est largement créée à Paris au 19<sup>ème</sup> siècle, les critiques français mettent en évidence la notion d'expression de sa musique. Celle-ci est perçue comme un fragment d'autobiographie, ainsi qu'une forme de communication entre les émotions du monde intérieur du compositeur et celui de l'auditeur.<sup>8</sup> Une caractéristique évidente est qu'il est dépeint comme un poète du piano, révélant sa souffrance à travers sa musique, l'une de ses premières biographies françaises, écrite par Guy de Pourtalès en 1927, est d'ailleurs publiée sous le titre *Chopin ou le poète*.<sup>9</sup> Il est également décrit comme un lien vital manquant entre les clavecinistes et les grands pianistes-compositeurs de la fin-de-siècle, Fauré, Debussy et Ravel.<sup>10</sup>

En Allemagne, au 19<sup>ème</sup> siècle, Chopin est perçu comme un compositeur "morbide et malsain" en proie à la souffrance et au mal du pays.<sup>11</sup> Dans les critiques

<sup>5</sup> *Dekameron Polski*, no.9, le 31 mai 1830, pp. 369-370.

<sup>6</sup> *Kurier Polski*, no.103, le 18 mai 1830.

<sup>7</sup> Zofia Chechlińska, *op. cit.*, p. 237.

<sup>8</sup> Jim Samson, « Chopin reception : theory, history, analysis », *Chopin Studies 2*, éd. par John Rink et Jim Samson, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 2.

<sup>9</sup> Guy de Pourtalès, *Chopin ou le poète*, Paris, Gallimard, 1927, 247p.

<sup>10</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. Stanley Sadie, New York, 2001, p. 724.

<sup>11</sup> Zofia Chechlińska, *op. cit.*, p. 226.

allemandes du 19<sup>ème</sup> siècle, il est également considéré comme “compositeur de salon” ce qui s’avère être un obstacle considérable à son succès public, selon les recherches d'Andreas Ballstaedt.<sup>12</sup> La publication des œuvres de Chopin par l'édition Breitkopf & Härtel (1875-1880) joue un grand rôle pour changer cette vision négative du compositeur dans le pays. Elle aide à faire passer sa musique de compositions de salon à musique classique, rendant sa dignité à Chopin dans le monde allemand.

En Russie, Chopin est perçu comme un compositeur slave. Sa musique est définie comme une fusion entre le nationalisme et le modernisme, principalement sous l'influence de Balakirev qui la promeut au sein de la Free School of Music de St Petersburg. Pour lui, Chopin n'est ni un compositeur de salon ni un compositeur romantique, mais présente la fusion entre le nationalisme et le modernisme, et cette opinion est largement partagée par d'autres membres du cercle Balakirev et par les nationalistes slaves en général à la fin du dix-neuvième siècle.<sup>13</sup> Mais à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, cette image du compositeur s'atténue en Russie. L'influence stylistique de Chopin est décisive sur l'évolution de la musique russe, elle leur apporte une nouvelle ouverture par rapport à la tradition d'écriture austro-germanique.<sup>14</sup>

Le nom de Chopin apparaît dans le journal britannique *The Morning Post* dès 1834, lorsqu'il donne un concert dans la salle de concert du King's Theatre. Le concert attire peu de public, et reçoit une critique affirmant la difficulté d'interpréter ses œuvres.<sup>15</sup> Les premières critiques sur Chopin en Angleterre, mettent en évidence deux perspectives : d'une part, la réputation de Chopin comme un pianiste doué et, d'autre part, la difficulté d'interprétation de ses pièces.<sup>16</sup>

Par la suite, tout au long de 19<sup>ème</sup> siècle, la musique de Chopin est largement transformée en Angleterre. Les compositeurs victoriens retirent certains éléments de ses nocturnes et mazurkas, réduisant les partitions en une poignée de mouvements faciles. Les nocturnes, dans les recueils, sont appelés « bagatelles », les préludes sont

---

<sup>12</sup> Andreas Ballstaedt, « Chopin as 'salon composer' in nineteenth-century German criticism », *Chopin Studies 2*, éd. John Rink et Jim Samson, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 18-34.

<sup>13</sup> Jim Samson, *op. cit.*, p. 8.

<sup>14</sup> *Ibid*, p. 9.

<sup>15</sup> Anonyme, « King's Theatre », *The Morning Post*, 1978 [ le 2 mai 1834 ], p. 5.

<sup>16</sup> Selon *Chopin in Great Britain, 1830 to 1930: reception, performance, recordings*, thèse de Inja Davidovic, soutenue le 11 juillet 2016, University of Sheffield.

décrits comme des « perles » et les études comme des « Gemmes mélodieuses ».<sup>17</sup> Ainsi, les publications simplifient et raccourcissent certaines des œuvres les plus difficiles et les plus exigeantes techniquement, comme la *Ballade en sol mineur*.<sup>18</sup>

Après ces différentes images de Chopin en Europe au 19<sup>ème</sup> siècle, notre recherche va explorer sa réception en Chine dès les années 1920, où le compositeur apparaît dans la vision des Chinois.

Cette recherche a permis de recenser les éléments caractéristiques de la réception de Chopin en Chine entre environ 1915 et 2015 et de constater les évolutions au cours de cette période. On recense quatre principales périodes, présentées chronologiquement : dans le premier chapitre, il convient de rappeler que Chopin est diffusé de manière embryonnaire à partir les années 20 jusqu'à la fondation de la République Populaire de Chine (RPC) en 1949; ensuite, après la fondation de la Chine nouvelle, entre 1949 et 1965, la propagation de la musique de Chopin avance dans l'enthousiasme de la construction d'un nouveau pays, détaillé dans notre Chapitre 2; puis vient la Révolution culturelle entre 1966 et 1976, une période sombre décrite dans le Chapitre 3; enfin une période prospère de 1977 jusqu'à aujourd'hui, qui est présentée dans les Chapitres 4 et 5. Notre recherche sur chaque période s'appuie d'abord sur les publications sur Chopin; puis sur les activités et les événements organisés dans le pays; ensuite, nous aurons une vision plus vaste, concernant le contexte politique, culturel, musical et pédagogique.

Dans le **chapitre 1**, on s'attache à mettre en lumière la genèse musico-historique pour notre sujet. Le nom de Chopin est familier aux Chinois depuis les années 1920. Grâce à l'Orchestre symphonique municipal de Shanghai qui crée un bon environnement pour la musique occidentale, ils ont acquis une esthétique de la musique classique; ainsi est édifié le plus ancien conservatoire de musique professionnel de Chine en 1927, dans lequel la première génération de pianistes chinois naît et où la musique de Chopin est largement diffusée et appréciée. En particulier, les étudiants du Conservatoire de Shanghai prennent l'initiative d'organiser

---

<sup>17</sup> Jim Samson, *op. cit.*, p. 10.

<sup>18</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. Stanley Sadie, New York, 2001, p. 724.

un concert dédié aux œuvres de Chopin le 28 mars 1934, c'est le premier compositeur choisi pour thème d'un concert organisé par les étudiants.

Sous la direction de Mario Paci, et avec la participation des musiciens exilés européens, russes ou d'autres pays, l'Orchestre Municipal de Shanghai propose un programme particulièrement riche et varié, de la musique populaire au grand répertoire classique. La première génération de pianistes chinois suit essentiellement l'enseignement du pianiste Italien Mario Paci et du pianiste Russe Boris Zakharoff.

En 1937, à cause de la guerre sino-japonaise, la diffusion de la musique de Chopin est ralentie, Shanghai devient un territoire occupé. Pendant la guerre, tous les efforts de la société, de la politique et de l'économie se concentrent sur la victoire contre les Japonais, les musiques les plus répandues sont les musiques populaires, et celles liées au combat. Durant cette période, les chants de lutte pour la liberté et l'indépendance servent à galvaniser le peuple, ce sont donc les musiques les plus populaires. La propagation de la musique de Chopin est ainsi considérablement freinée en Chine.

Après la victoire, en 1949, l'environnement social est de plus en plus stable et les Chinois gagnent une liberté de penser sans précédent, le développement du piano en Chine est rentré dans une nouvelle étape. On met en évidence, dans le **chapitre 2**, l'évolution de la réception de Chopin dans le pays, à travers une recherche documentaire historique. Dans cet environnement social positif, le nombre et le type de recherches sur Chopin augmentent évidemment par rapport au passé, et les concerts sur sa musique sont de plus en plus fréquents. Le 150e anniversaire de Chopin en Chine en 1960 propose de nombreuses activités commémoratives sur la musique de Chopin, ces phénomènes prouvent que le compositeur reçoit un très haut degré d'attention en Chine à cet époque.

Au sujet de l'enseignement, en 1950, le gouvernement crée le Conservatoire central de Pékin. Et dans les années 1950, la Chine met en place un système éducatif s'inspirant de celui de l'Union Soviétique, s'appuyant sur des professeurs de piano venus d'URSS, de sorte que le niveau pianistique global des élèves chinois progressent

de manière très remarquables, il émerge ainsi un grand nombre de jeunes pianistes primés aux concours internationaux.

Pour beaucoup de musiciens chinois, l'imitation directe du modèle européen est un objectif clair. Les politiciens et les musiciens chinois cherchent souvent à encourager les compositeurs à développer une musique chinoise originale, en minimisant l'impact de l'influence occidentale. Cependant, il y a toujours des contradictions dans le concept de la coexistence entre les cultures chinoise et occidentales.

En 1949, Mao Zedong donne une direction claire lors du Forum de l'Art de Yan'an : « Tout d'abord la politique, ensuite l'art » :

« Dans le monde d'aujourd'hui, tout l'art de la culture et de la littérature appartient à des classes définies et suit une ligne politique définie. L'art pour l'art, au dessus des classes, au même niveau que la politique, un art indépendant n'existe pas, c'est également le cas pour la musique. Qu'importe ce qu'est la culture musicale de la société féodale chinoise ou la culture musicale bourgeoise occidentale, si elle quitte le point de vue de l'analyse des classes, on ne peut pas l'accepter. »<sup>19</sup>

Le discours de Mao prédit que la propagation de la musique occidentale en Chine après la fondation de la RPC sera toujours en contradiction avec sa vision de l'environnement politique et culturel. Les Chinois prônent d'« apprendre de l'Occident », mais cette ouverture sera stoppée par le déclenchement de la Révolution culturelle de 1966.

Entre 1966 et 1976 (**Chapitre 3**), la Chine subit une révolution culturelle de dix ans, événement qui endommage gravement l'environnement musical du pays.

En tant que phénomène culturel dans l'ère particulière du « politique qui prend le commandement », la réception de Chopin est fortement influencée par des facteurs politiques. Puisque toute la société a le désir urgent de réaliser le développement de la nation et d'installer le système socialiste à travers la « lutte des classes », ce concept se développe en un modèle de pensée rigide qui dirige entièrement tous les domaines de

---

<sup>19</sup> Zhao Feng (赵枫), « Grande victoire de la révolution de l'éducation musicale » (音乐教育革命的伟大胜利, Yinyue jiaoyu geming de weida shengli), écrit en juillet 1960, *People's Music* (人民音乐), Pékin, People's Music Publishing House (人民音乐出版社), 1960, n°09, p. 21.

la vie sociale. L'art est touché très tôt par ce mode de pensée, et sera le plus profondément influencé. L'analyse sur l'attitude politique et le contexte historique de la vie du compositeur représente une part importante des recherches musicologiques durant cette période, et détermine directement le jugement de ses œuvres. Dans ce contexte, l'acceptation de Chopin est logiquement impliquée dans le tourbillon politique.

De nombreux pianistes sont dénoncés comme réactionnaires à l'autorité académique et pour certains persécutés, voire mis à mort. Les enseignants et les étudiants sont envoyés dans les campagnes, pour faire ce qu'on appelle le “travail” et la “rééducation”, toutes les activités d'enseignement dans les écoles sont donc interrompues. Les musiciens ayant le droit de continuer à travailler ne peuvent jouer que des adaptations des chants révolutionnaires, les œuvres étrangères étant proscrites.

Après la Révolution culturelle jusqu'à la fin du 20ème siècle, on saisit alors (**chapitre 4**), à travers les appréciations sur la place historique de Chopin et sa valeur musicale, que son statut est bien restauré. On analyse les qualités artistiques de ses œuvres plutôt que sa pensée politique, qui n'est plus considérée comme un critère important d'évaluation. Pendant cette période, le jugement de valeur et la passion de toute la société pour sa musique se stabilisent à un niveau élevé, la diffusion de ses œuvres, sous toutes ses formes, est très active. Lors des concerts et événements populaires, les œuvres de Chopin apparaissent fréquemment sur toutes les scènes du pays, il y a même des grandes commémorations sur le compositeur en 1980.

De 1976 à nos jours, l'enseignement du piano se normalise dans une période de développement régulier et rapide. Les Conservatoires reprennent leur activité, et la recherche universitaire sur le piano commence à se développer. En terme de publications, les documents sur Chopin sont nombreux, de type diversifiés, non seulement des encyclopédies, mais aussi des biographies, des livres d'histoire de la musique, d'analyse professionnelle de sa musique ainsi que de poésie.

Bien que, pendant la Révolution culturelle, le développement de la musicologie ait été au point mort, après cette période noire, grâce à un bon environnement social et aux réformes politiques, la recherche musicale vit une période de prospérité sans



précédent; la création d'un grand nombre d'équipes de recherche et la publication de nombreux articles promeut l'étude académique sur la musique.

Dans le **chapitre 5**, notre recherche se concentre principalement sur les événements en rapport avec Chopin au 21ème siècle, tels que le Concours Chopin de 2000 et ses conséquences dans le pays, l'hommage chinois de l'année Chopin 2010, et une nouvelle idée de l'interprétation : la relation entre l'univers musical de Chopin et celui de la culture chinoise. En terme d'enseignement, dans ce chapitre, nous opérons un basculement en pénétrant dans l'enquête de terrain : on circule dans le Conservatoire de Musique Central de Pékin pour observer la réception de la musique du compositeur et le travail de ses œuvres.

Depuis la fin de la révolution jusqu'à aujourd'hui, la musique de Chopin occupe une position de plus en plus importante dans l'apprentissage du piano dans le pays, enseignement qui est également un sujet important dans le monde musical chinois. Durant cette période de près de cent ans, l'acceptation de Chopin change avec l'évolution politique dans la Chine actuelle.

Dans l'histoire de la réception de Chopin, sur la vision politique du compositeur, son élève Wilhelm Lenz (1809-1883) dit en 1872 :

« Les mazurkas de Chopin sont le carnet de voyage de son âme à travers les territoires socio-politiques d'un monde de rêves sarmate ! Là, son exécution était chez elle; *c'est là que résidait* l'originalité de Chopin pianiste. Il représentait la Pologne, *sa patrie telle qu'il la rêvait*, dans les salons parisiens sous Louis-Philippe - salons que *son* point de vue lui permettait de regarder comme une référence politique. Chopin a été *l'unique* pianiste *politique*. Il *jouait* la Pologne, il *mettait en musique* la Pologne ! »<sup>20</sup>

La Pologne martyre inspire à Chopin ses *Quatre Mazurkas op.17*, il écrit cinquante-cinq pièces de cette forme au cours de sa vie. Les affirmations de Schumann dès 1836 amènent à penser que la musique de Chopin a une signification politique et ethnique, bien que le compositeur lui-même ait pu ne pas en être

---

<sup>20</sup> Wilhelm von Lenz, *Les grand virtuoses du piano: Liszt, Chopin, Tausig, Henselt: souvenirs personnels*, trad. et présenté par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris, Flammarion, 1995, p. 126.

profondément conscient :

« Si le puissant monarque autocrate du Nord [Nicolas Ier] savait quel dangereux ennemi le menace dans les œuvres de Chopin, dans les simples mélodies de ses *Mazurkas*, il en interdirait la musique. Les œuvres de Chopin sont des canons dissimulés sous des fleurs. »<sup>21</sup>

### *État de la question*

Aujourd'hui, l'étude sur la réception de Chopin n'est pas encore faite en Chine, mais il y a eu des tentatives. Les résultats de recherche les plus anciens sur sa réception remontent à 1960, dans l'article de Ding Shande (丁善德), « Pourquoi le peuple chinois peut accepter et comprendre la musique de Chopin »<sup>22</sup>, qui se concentre principalement sur une musique de Chopin « pleine d'enthousiasme révolutionnaire et de patriotisme, d'un style lyrique, d'une belle mélodie douce, profondément apprécié par les Chinois ». Ainsi, en 1965, l'ouvrage de Franz Liszt *Chopin*<sup>23</sup> est traduit et publié pour la première fois en Chine, apportant une image de noblesse et de grandeur à Chopin pour le public chinois. L'article « Chopin en Chine » de 1992 déroule brièvement le processus de diffusion de la musique du compositeur dans le pays depuis les années 1930 au Conservatoire de musique de Shanghai.<sup>24</sup> Jusqu'à présent, aucun ouvrage sur « la réception de Chopin en Chine » n'est encore paru dans le pays, à ma connaissance, cette thèse sera donc la première recherche sur ce sujet.

Alors que la Chine entre dans le 21<sup>ème</sup> siècle, les études sur Chopin se dirigent vers la recherche du vrai sens de sa musique. Comme en 2003, lorsque la Chine traduit et publie le livre de Regina Smendzianka (1924-2011), pianiste polonaise, le rédacteur chinois souligne clairement dans la préface : « Comment jouer la musique de Chopin ? C'est une question éternelle, et toujours d'actualité. C'est comme dans le Concours

---

<sup>21</sup> Robert Schumann, *Gesammelte Schriften*, I, Leipzig, Georg Wigand's Verlag, 1854, p. 225.

<sup>22</sup> Ding Shande (丁善德), « Pourquoi le peuple chinois peut accepter et comprendre la musique de Chopin » (中国人民为什么能接受和理解肖邦音乐), *Music research* (音乐研究), Pékin, People's music publishing house, 1960, n°02, pp. 25-29.

<sup>23</sup> *Liszt parle de Chopin* (李斯特论肖邦), trad. par Zhang Zemin (张泽民), Gao Shiyan (高士彦), Yu Chengzhong (虞承中) et Guo Yuze (郭宇译), Pékin, People's Music Publishing House, 1965, 205p. [Franz Liszt, *Chopin*, 1852, Paris, 206p.]

<sup>24</sup> Wen Youren (文有仁) et Shan Xi (单榭), « Chopin en Chine » (肖邦在中国), revue *Les échanges culturels étrangers* (中外文化交流), Pékin, Rédaction des échanges culturels étrangers (中外文化交流编辑部), 2003, n°02, pp. 32-33.

international de piano Frédéric Chopin, les questions sur l'interprétation de ses œuvres ont également causé beaucoup de débats intenses, la question étant "Quel est le style de Chopin ?". C'est un problème complexe, c'est aussi la raison pour laquelle la Chine de ce siècle commémore Chopin et discute de son style pour mieux comprendre sa musique, la richesse de son contenu et son sens profond, afin de trouver la meilleure façon de l'exprimer. »<sup>25</sup>

Ainsi, dans la théorie chinoise sur Chopin au 21ème siècle, nous pouvons voir que les musicologues entrent véritablement en contact avec sa musique, pénètrent l'essence de son écriture et se dirigent vers une compréhension de sa nature véritable.

En termes de livres du 21ème siècle, par rapport à la période précédente, le nombre des publications est toujours en augmentation. Il y a un grand nombre de traductions de biographies de Chopin<sup>26</sup>, de ses correspondances<sup>27</sup>, d'analyse de ses œuvres<sup>28</sup> et de l'interprétation de Chopin lui-même telle que l'ont décrite ses élèves<sup>29</sup>, qui fournissent une base historique importante pour les Chinois, leur permettant d'avoir une meilleure compréhension de la création de Chopin.

À travers les deux revues musicales importantes, *People's Music* (fondée en 1950) et *Piano Artistry* (fondée en 1996), on peut percevoir la situation actuelle de la réception du compositeur dans l'ensemble de la Chine.

Depuis sa fondation, jusqu'à 2015, *People's Music* a publié un total de 25 articles sur Chopin, c'est la revue de musique ayant publié le plus grand nombre d'articles sur ce sujet, hormis la revue *Piano Artistry*. Puisque *People's Music* est créée

---

<sup>25</sup> *Comment jouer Chopin* (如何演奏肖邦), trad. par Liang Quanbing (梁全炳) et Yao Manhua (姚曼华), vol.I sur les œuvres de piano de Chopin, à l'origine de *Jak grać Chopina – próba odpowiedzi* (2000) de Regina Smendzianka, Pékin, Édition de Wenlian de Chine (中国文联出版社), 2003, préface.

<sup>26</sup> Par exemple : *Chopin à Paris : La vie et l'époque du compositeur romantique* (肖邦在巴黎：浪漫作曲家的生活与时代), trad. par Ma Yongbo (马永波), Pékin, Édition de Xinxing (新星出版社), 2006, 412p. [Tad Szulc, *Chopin in Paris : The Life and Times of the Romantic Composer*, New York, 1999]

<sup>27</sup> Par exemple : *Correspondance de Chopin* (肖邦书信集), trad. par He Xiaobing (何晓兵), Li Haichuan (李海川) et Li Qingfei (李沁霏), Pékin, Édition de Wenlian de Chine (中国文联出版社), 2014, 397p. [Henryk Opienski, *Chopin's Letters*, 1931]

<sup>28</sup> Tels que *Comment jouer Chopin* (如何演奏肖邦), trad. par Liang Quanbing (梁全炳) et Yao Manhua (姚曼华), vol.I sur les œuvres de piano de Chopin (2003), 266 p; vol.II sur les œuvres pour piano et orchestre de Chopin (2009), 159 p, Pékin, Édition de Wenlian de Chine (中国文联出版社), respectivement à l'origine *Jak grać Chopina - próba odpowiedzi* (2000) et *Jak grać Chopina - próba odpowiedzi. Utwory na fortepian z orkiestrą* (2005) de Regina Smendzianka.

<sup>29</sup> Tel que *Chopin vu par ses élèves* (学生眼中的肖邦), trad. par Wei Keling (魏柯玲), Wang Xiaoyue (王小乐) et Li Qingfei (李沁霏), Pékin, Édition de Wenlian de Chine (中国文联出版社), 2015, 361p. [Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, Paris, 2006 ; 1er éd. 1970]

après la fondation de la Chine Nouvelle, l'environnement social et les conditions académiques déterminant l'orientation de la recherche l'éloigne de ce qui se fait au 21ème siècle, il témoigne donc du déséquilibre de celle-ci au long du 20ème siècle. Entre 2000 et 2015, on compte un total de 18 articles sur Chopin, soit 72% du total des articles sur le compositeur, voir tableau suivant :

**Statistiques des articles publiés sur Chopin dans *People's Music***

Années	Nombre d'articles publiés
1950 — 1977	3
1978 — 1999	4
2000 — 2015	18

Selon ce tableau de publication de *People's Music*, nous voyons une tendance à la hausse de la recherche sur Chopin. Avant les années 1980, il y a seulement trois articles, respectivement deux rapports sur les commémorations de Chopin, un autre étant un commentaire sur un concert de la musique du compositeur. Ces trois articles, dont la longueur est relative courte, sont juste une introduction simple et superficielle sur le compositeur. Pendant les années 1980 et 1999, la revue publie quatre articles, des commentaires de concert, qui proposent une petite avancée sur l'analyse de ses œuvres. Au 21ème siècle, en dehors des rapports sur les événements et les concours internationaux de Chopin, les articles publiés s'attachent de plus en plus à l'essence de sa musique, et à découvrir la véritable histoire de la vie de Chopin ainsi que son interprétation (voir Annexe 1). Les écrits sont des traductions d'articles étrangers : « Chopin comme professeur de piano - comprendre l'interprétation des œuvres et les méthodes de jeu par les conseils de Chopin et ses conversations avec ses élèves » est tiré de l'essai de Antoni Grudziński, traduit par Liang Quanbing (梁全炳), « La vie musicale à Varsovie à l'époque de Chopin » est à l'origine un article de Zofia Helman, traduit par Yu Runyang (于润洋), « Comment jouer Chopin » un livre de Regina Smendzianka, traduit par Yao Manhua (姚曼华) et Liang Quanbing (梁全炳) et « Un

aperçu du Musée Chopin » vient de l'article de Grażyna Michniewicz et Jerzy Ossowski, traduit par Zhang Xihai (张锡海).

La revue *Piano Artistry* est fondée en 1996 par le professeur du Conservatoire central de musique de Pékin, Madame Zhou Guangren. Beaucoup de pianistes et de professeurs de piano en Chine sont dans le comité de rédaction. En tant que seul magazine professionnel de piano actuellement en Chine, les articles publiés ne restent plus seulement au niveau de l'étude biographique, mais s'enrichissent d'un travail d'analyse, de recherche spécifique sur l'interprétation de Chopin, d'interviews avec des pianistes de renommée internationale et de publications étrangères traduites en chinois, leurs contenus sont complets et informatifs, se rapprochant de la connaissance internationale.

De sa fondation à décembre 2015, la revue a publié un total d'environ 216 articles sur Chopin.<sup>30</sup> Les écrits sur la nature de sa composition s'articulent sur plusieurs axes : la recherche sur le style romantique de Chopin<sup>31</sup>, l'esprit national de ses Polonaises<sup>32</sup>, le caractère folklorique de la Mazurka<sup>33</sup>; l'analyse des différents genres comme les Nocturnes<sup>34</sup>, Sonates<sup>35</sup> et Scherzos<sup>36</sup>; ainsi que la recherche sur le *rubato*<sup>37</sup>. Dans le domaine de la réception de Chopin en Chine, la partie de la recherche sur l'interprétation de sa musique commence plus tard, mais vivra une grande accélération à partir du 21ème siècle. Par exemple, le professeur de piano du Conservatoire central de musique Chang Hua publie « Laissez la musique conduire la

---

<sup>30</sup> Ces données comptabilisent uniquement les titres comprenant le mot clé « Chopin », il y a donc un certain nombre d'autres articles tels que des interviews ou des traités d'interprétation qui ne sont pas comptés.

<sup>31</sup> Zhu Yafen (朱雅芬), « Le romantisme et Chopin, compositeur romantique » (浪漫主义和浪漫主义作曲家肖邦), *Piano Artistry*, Pékin, People's Music Publishing House, 2003, 3 volumes, n° 7/8/10.

<sup>32</sup> Chen Zhaoxun (陈兆勋), « L'âme de Chopin, l'esprit de la Pologne - Polonaise Héroïque » (波兰精神肖邦魂 — 英雄波兰舞曲), *Piano Artistry*, Pékin, People's Music Publishing House, 2001, n°04, pp. 50-52.

<sup>33</sup> Hua Mingling (华明玲), « L'essence de la musique folklorique - Analyse sur les caractéristiques artistiques des "Mazurka" de Chopin » (民族音乐的精华 — 肖邦“玛祖卡”的艺术特色分析), *Piano Artistry*, Pékin, People's Music Publishing House, 2004, n°04, pp. 34-37.

<sup>34</sup> Zhang Xiguang (张锡光), « Poète du piano - Chopin et ses nocturnes » (钢琴诗人 — 肖邦和他的夜曲), *Piano Artistry*, Pékin, People's Music Publishing House, 2000, 4 volumes, n° 3/4/5/6.

<sup>35</sup> Wang Yuhua (王育华), « Le premier mouvement de la sonate en si mineur de Chopin » (肖邦《降 b 小调奏鸣曲》第一乐章演奏探微), *Piano Artistry*, Pékin, People's Music Publishing House, 2008, n°03, pp. 35-37.

<sup>36</sup> Mao Bo (毛波), « Cours sur deuxième Scherzo en si bémol mineur op.31 de Chopin » (关于肖邦《降 B 小调第二号诙谐曲》(Op.31)的主要练习课题), *Piano Artistry*, Pékin, People's Music Publishing House, 2002, n°12, pp.44-45.

<sup>37</sup> Ding Hao (丁好), « Tempo rubato dans la musique de Chopin » (肖邦钢琴音乐中的 Tempo rubato), *Piano Artistry*, Pékin, People's Music Publishing House, 2001, n°02, pp. 34-35.

technique, laissez la technique amener la musique - à travers l'apprentissage et l'exploration des Études de Chopin », une série de vingt articles parus entre 2006 et 2009; également, le professeur Li Tingqiang écrit « Devenir un pianiste complet - discussion à partir des *Études* de Chopin », une série de onze articles parus entre 2008 et 2010, ces écrits expliquent comment résoudre les problèmes techniques tout en s'attachant à la musicalité. En outre, les différentes éditions sont également un sujet important de la recherche.<sup>38</sup> Cependant, jusqu'à aujourd'hui, en 2016, il n'est pas encore paru en Chine d'article sur la réception de Chopin dans les différentes cultures.

Pour quelques événements spéciaux, la revue *Piano Artistry* fait également une place importante à Chopin dans le nombre d'articles publiés. En 2000, lorsque Li Yundi remporte la médaille d'or du concours Chopin, la revue publie 7 articles sur le compositeur, puis 9 articles en 2001, et 10 en 2002, le développement de la recherche sur Chopin est en croissance constante. Surtout, pour "l'Année Chopin" en 2010, la revue lui consacre 26 articles (voir Annexe 2), ce qui représente une grande proportion du nombre total d'articles de cette année, environ 10% sur un total de 279. Dans ces 26 articles, nous voyons que le Concours International de Piano Frédéric Chopin, les événements et les activités commémoratives liées au compositeur sont toujours au centre des préoccupations des Chinois. De plus, on ne trouve plus de traductions, mais plutôt des recherches originales. Il s'agit de sujets comme : la recherche sur les mazurkas « L'interprétation authentique et l'expression musicale des Mazurkas de Chopin - apprendre les Mazurkas en Pologne », Chopin et le piano Pleyel « Le Poète du piano avec son instrument », l'enseignement de Chopin lui-même « Chopin comme enseignant » et la recherche sur les transcriptions « L'interprétation alternative du "Poète du piano" - étude sur la transcription des œuvres de Chopin ».

---

<sup>38</sup> Ha Zheng (哈箏), « Analyse sur les annotations des Études de Chopin dans la version de Cortot » (关于科尔托版《肖邦练习曲》注释部分的分析), *Piano Artistry*, Pékin, People's Music Publishing House, 2013, n°09, pp.38-41.

## *Sources*

Cette thèse concerne des études antérieures au 21<sup>ème</sup> siècle. Compte tenu des possibilités de recherche limitées, notre recherche doit s'appuyer sur des sources indirectes telles que les écrits et les répertoires des activités musicales.

La première source de documents sur Chopin provient de livres, de revues musicales et de journaux, plus particulièrement le journal de l'institut de musique, principalement écrits par des compositeurs, pianistes, critiques musicaux ainsi que des musicologues chinois, tous des musiciens professionnels. Dans ces documents, nous nous concentrons vers l'analyse des articles, car les livres sont souvent des traductions d'ouvrages étrangers, tandis que les articles sont généralement écrit par les Chinois, ce qui nous permet d'observer plus directement leur vision sur Chopin. Les critiques transmettent essentiellement les points de vue de leur auteur, mais rarement ceux plus généraux ou les réactions du public. Bien que de nombreux événements sur Chopin en Chine sont liés à la politique, les critiques sont toujours publiées dans les revues musicales professionnelles comme *People's Music*, par conséquent, les revues non-musicales sont relativement moins utilisées dans notre thèse.

Les sources pour les concerts et les événements sociaux sur Chopin sont les revues musicales, les périodiques non musicaux et les quotidiens. Cependant, les périodiques et les journaux n'annoncent pas tous les concerts. De même, les revues professionnelles ne présentent pas toujours les concerts avec beaucoup de précision, et en publient rarement le programme détaillé, se limitant parfois au nom des interprètes, ou faisant une courte référence aux œuvres jouées. Par exemple, dans le journal officiel du Conservatoire de musique de Shanghai, il est souvent noté "un nocturne de Chopin", ou "une étude de Chopin" dans le programme des concerts et des examens, avec parfois une confusion dans le numéro des œuvres, entre mineur et majeur, ou entre bémol et dièse. On peut dire que l'image présentée sur cette base est naturellement incomplète, et que le dépouillement des données a été compliqué par son imprécision. La qualité des documents s'est cependant améliorée au cours de ce siècle.

Pour la période d'avant 1950, notre recherche s'appuie tout d'abord sur les quatre revues portant le même nom, *Revue de musique* (音乐杂志), publiées respectivement de mars 1920 à décembre 1921 (20 numéros), de janvier 1928 à novembre 1932 (10 numéros), de janvier 1934 à novembre 1934 (4 numéros) et en juillet 1946 (2 numéros); ainsi que les revues comme *Magic Flute* (魔笛), *Nouvelle tendance musicale* (新乐潮), *Éducation musicale* (音乐教育) et *Musique de Guangzhou* (广州音乐). Toutes ces revues sont référencées sur le site de la Bibliothèque nationale de Chine (中国国家图书馆) : <http://www.nlc.cn>, National Library of China / National Digital Library of China, qui propose généralement une version en ligne, ou bien l'envoi d'une version par email ou par courrier.

Le journal du Conservatoire de musique de Shanghai, *Musique* (音), nous fournit également une très riche source d'informations sur l'interprétation de Chopin pendant la période de sa fondation de 1927 jusqu'à la guerre sino-japonaise de 1937. Pour l'instant, il n'est possible de trouver ce journal qu'en version papier, à la Bibliothèque du Conservatoire de Shanghai, il n'existe pas de version électronique.

En outre, tous les journaux et périodiques concernant l'histoire moderne en Chine peuvent être trouvés sur les sites internet suivants :

- “Index des journaux et périodiques nationaux” (全国报刊索引), qui contient tous les anciens périodiques et illustrations de Chine de 1833 à 1949. Son site officiel : <http://www.cnbksy.com/>.
- “Site des livres anciens Confucius” (孔夫子旧书网), plate-forme de vente de livres chinois anciens qui propose également des programmes de concert : [www.kongfz.com](http://www.kongfz.com)

Pour la période d'après 1950 et jusqu'à la Révolution culturelle, notre recherche documentaire s'articule sur plusieurs des principales revues de musique : *People's Music* (人民音乐), *Music research* (音乐研究) et *Traduction d'articles sur la musique* (音乐译文). On passe la période de la Révolution culturelle (1966-1976) durant laquelle la recherche sur Chopin est interdite, puis les documents sur Chopin augmentent progressivement en nombre de la fin des années 1970 jusqu'à aujourd'hui. Ceci nous fournit plus de sources documentaires pour notre sujet : en plus des revues



déjà citées, *People's Music* et *Music research*, on trouve *Musique du Sichuan* (四川音乐), *Music Lover* (音乐爱好者), *Musicology In China* (中国音乐学), ainsi que les journaux des instituts de musique. À partir de 1996, nous pouvons également trouver des informations dans la revue professionnelle *Piano Artistry* (钢琴艺术).

Tous ces articles d'après 1950 peuvent être consultés sur le site CNKI (China National Knowledge Infrastructure) : <http://www.cnki.net/>. En plus, le site de la revue *People's Music* ainsi que de l'édition People's music publishing house peuvent nous permettre d'acheter les revues, et une librairie en ligne intitulée Dangdang (当当网) permet de trouver tous les livres modernes de Chine :

- Site officiel de la revue *People's Music* : <http://rmyy.qikann.com/>, accès en novembre 2017.
- Site officiel de l'édition People's music publishing house : <http://www.rymusic.com.cn/main/newsdetail.cfm?iCntno=2786&iPage=1>, accès en novembre 2017.
- Site de la Librairie Dangdang : <http://www.dangdang.com/>, certains livres les plus vendus, tels que *La correspondance de famille Fu Lei* (傅雷家书), sont généralement proposés en version électronique.

Les documents d'avant les années 1980, peu nombreux, sont à ma connaissance presque tous retrouvés et cités dans le texte. Par contre, après cette période, il y a beaucoup de publications, j'ai donc fait une sélection des articles directement liés à Chopin ou à sa musique.

À l'heure actuelle, l'histoire d'avant 1950 manque d'information sur les interprétations de Chopin par les pianistes occidentaux diffusées dans le pays, que ce soit par disques, radio ou lors de concerts radiophoniques, ces informations n'étant généralement pas répertoriées à l'époque. La diffusion étant généralement très fragmentée, il n'existe pas de recensement centralisé à l'époque et il n'existe donc pas de statistique officielle. De plus, les concerts ou diffusions radiophoniques n'ont pas tous été suivis d'une critique. Cela donc rend notre travail sur cet aspect très difficile dans sa mise en œuvre, et pourrait faire l'objet d'une recherche en tant que telle.

Aussi, le détail sur les éditions de Chopin d'avant 1950 manque dans notre premier chapitre. Comme les maisons d'édition de l'époque ne publiaient pas officiellement les collections complètes de Chopin, de nombreuses œuvres sont distribuées isolément, ou sous forme de sélection, mélangées avec celles d'autres compositeurs. Les partitions sont difficiles à retrouver à l'heure actuelle, et aucune recherche sur ce sujet n'a encore été effectuée en Chine. Cela rend la recherche sur ces documents très fastidieuse. Cependant, à partir des années 1950, toutes les partitions publiées ont pu être trouvées et mentionnées dans notre texte.

En outre, il est nécessaire d'expliquer que cette thèse implique un nombre élevé de traductions de citations, toutes faites par moi-même. Je les considère d'abord avec le souci de préserver le style original (y compris également des ponctuations), afin que le lecteur puisse voir la façon de penser de l'époque, même si cela peut conduire à des phrases parfois bizarres. Mais, si les phrases chinoises elles-mêmes sont difficiles à comprendre, je les ai adaptées à la culture française. Parmi les citations, les traductions les plus difficiles sont celles de la période d'avant les années 1950. Certaines sont écrites en chinois classique, ou en une combinaison de littérature moderne et classique, ce qui est très différent du discours moderne. Parfois, je dois transformer le chinois classique en une langue moderne facile à comprendre, pour ensuite le traduire en français.

Depuis les années 1920 et 1930, la Chine commence à introduire de la littérature étrangère. À l'époque, le travail de traduction n'était pas très sérieux. La plupart des traductions n'indiquent pas l'origine du texte, certains noms d'auteurs sont omis, parfois il est juste indiqué "traduction par quelqu'un", ce qui rend la tâche de retrouver la source très difficile. De plus, les Chinois ont toujours l'habitude de transformer des noms étrangers en chinois en suivant la prononciation, qui nous conduit parfois à devoir deviner le nom de l'auteur, du musicien ou le nom des pièces. Ce problème apparaît encore aujourd'hui en Chine.

D'un autre côté, les Chinois ont pris l'habitude d'ajouter un nom anglais aux noms des revues ou des institutions. Par exemple, dans le chapitre 1, on voit le nom

officiel d'une association musicale, la "Music Research Association of Beijing", ou alors la revue *People's Musique* dans le chapitre 2. Afin de faciliter la compréhension pour le lecteur, je pense que tant que le nom anglais est facile à comprendre, il vaut mieux le conserver et ne pas le traduire en français.

Dans les chapitres 1 à 4, nous écrivons essentiellement dans l'ordre des publications, des activités musicales et des contextes sociaux. Dans le chapitre 5, l'histoire du 21ème siècle, nous distinguons cette partie du récit des périodes précédentes. En raison du nombre de documents trop important durant cette époque, il est difficile d'en faire des statistiques, nous nous sommes donc concentrés sur certains événements musicaux majeurs.

### ***Méthode***

L'étude sur la réception de Chopin en Chine réunit des approches et des méthodologies diverses.

L'approche statistique, inspirée d'une analyse quantitative, nous permet de connaître la représentation de Chopin dans le goût musical chinois. Nous avons d'abord étudié la fréquence d'apparition du nom de Chopin dans les revues avant la guerre sino-japonaise de 1937. Ces données statistiques nous proposent une comparaison entre Chopin et les autres musiciens occidentaux, et montrent ainsi l'image que les Chinois ont de Chopin.

Ensuite, j'étudie les relevés de programmes de concert et d'examens du premier conservatoire de Chine à Shanghai. Parues dans le journal de l'établissement, ces informations nous montrent une page très complète sur les œuvres Chopin interprétées de sa fondation en 1927 à 1937. Cela nous permet de savoir quelles œuvres de Chopin sont les plus jouées par les étudiants chinois.

Je choisis également de faire une étude qualitative au Conservatoire central de musique à Pékin, en examinant un nombre limité d'entretiens et de cours filmés (cf. **Chapitre 5**). Cette enquête est un outil méthodologique dans le cadre de notre recherche, autrement dit elle nous permet d'analyser un support visuel complémentaire

en plus du support historique que nous possédons déjà. Cette enquête nous permet d'avoir des données récentes sur la réception de Chopin. Elle ne peut pas être regardée comme représentant la compréhension de toute la Chine, mais nous ouvre une fenêtre sur la compréhension de Chopin dans le contexte social pacifié du pays, et permet également de se procurer des données peu accessibles de l'extérieur.

En démarche cette enquête, je demande d'abord aux professeurs de piano l'autorisation de filmer leurs cours sur Chopin. Ensuite, je fais des entretiens avec les professeurs, interrogant leur enseignement et interprétation de Chopin. Puis, je pose les questions aux étudiants afin de connaître leur compréhension sur le compositeur.

Professeur Zhou Guangren, en tant que première personne d'origine chinoise à remporter un concours international de piano après la fondation de la RPC est un témoin privilégié de l'histoire du piano en Chine depuis les années 1930, un entretien avec elle apporte un éclairage très important pour ma recherche. Professeur Sheng Yuan, spécialiste de Bach en Chine est également le premier à avoir enregistré une série de disques de Chopin sur le piano Pleyel. Au moment où je suis rentrée en contact avec lui, il était en train de se préparer pour jouer l'intégrale des œuvres de Chopin pour piano seul sur un Pleyel qu'il a acheté en France, série de concerts qui se tiendront l'année suivante au Forbidden City Concert Hall of Beijing (北京中山公园音乐堂). Ces différentes raisons m'ont incitée à vouloir avoir l'occasion de dialoguer avec lui.

Dès que j'ai eu la permission des professeurs de filmer les classes, ils m'ont proposé tous les élèves qui étaient en train de travailler des œuvres de Chopin. Finalement, nous avons eu quatre étudiantes en spécialité d'interprétation au piano, toutes étant dans un niveau relativement élevé. Elles couvrent tous les cycles du système du conservatoire chinois : une élève au lycée du conservatoire qui va bientôt passer le concours d'entrée pour la licence, une deuxième en année de licence, une en première année de Master et une diplômée de Master bientôt embauchée dans une université de Pékin.

Pour la partie des vidéos des classes, celles-ci sont faites sans préparation spécifique de l'élève afin de mieux percevoir la réalité de l'enseignement, plutôt que de les filmer avec un programme finalisé, ce qui n'aurait pas eu de sens pour notre

recherche. Aussi, dans la partie de l'interview des étudiants, je ne leur ai pas permis de regarder les questionnaires en avance. À part une étudiante qui a répondu à mon questionnaire par écrit en raison de son emploi du temps très chargé, toutes répondent à l'oral. Évidemment, la communication orale permet d'avoir une interaction, ce qui produit des réponses plus intéressantes.

Cette recherche s'intéresse à l'étude de la réception de Chopin des années 1920 jusqu'à aujourd'hui en Chine. Ce qui implique que nous allons devoir analyser les documents en les remettant dans leur contexte historique, et ainsi décrypter les représentations de Chopin en Chine. Je les mets donc en parallèle avec les facteurs sociaux dans lesquels ils se rapportent tout au long des quatre périodes (la période d'avant la fondation du pays en 1949, de 1949 à la révolution culturelle de 1966, pendant les dix ans de la révolution, et de 1976 jusqu'à aujourd'hui), ceci m'aide à avoir une compréhension plus complète sur la place du compositeur dans le contexte chinois.

La représentation de Chopin est extrêmement différente selon chaque contexte. Tout au long de cette recherche historiographique, j'emploie de nombreuses citations. Le fait que je préserve le plus possible le sens original et la terminologie des musiciens chinois est significatif d'un point de vue herméneutique. J'ai également utilisé des ouvrages écrits par les spécialistes de Chopin comme Jean-Jaques Eigeldinger, John Rink, Jim Samson, Zofia Chechlińska et Regina Smendzianka qui m'ont fourni de nombreux outils fondamentaux pour mener ma thèse à bien.

La réception de Chopin dans les autres pays illustre bien le fait que sa musique peut atteindre une existence sociale de différentes façons de part le monde. Ces interprétations sont intéressantes pour la réflexion sur l'environnement culturel. Au XIXe siècle, on voit que plusieurs images différentes de Chopin coexistent, que ce soit en Pologne, en Allemagne, en France, en Angleterre ou en Russie, car sa musique répond aux besoins particuliers de certaines communautés culturelles.

## **CHAPITRE 1**

**La réception de Chopin avant la fondation de la République Populaire de Chine  
(1949)**

Le nom de Chopin est connu des Chinois depuis le début du 20ème siècle; à ce moment il est décédé depuis près de 60 ans. Le Mouvement de la Culture nouvelle en 1915 a fortement incité à reprendre la culture occidentale, menant progressivement sa musique à être diffusée dans le pays. Ainsi, depuis ce moment là, jusqu'à la création de la RPC en 1949, la musique du compositeur Polonais, à travers l'interprétation et son appréciation par le public, a gagné une grande notoriété.

## 1. L'introduction du piano en Chine

Le piano apparaît en Chine principalement lorsque la Guerre de l'opium, en 1840, ouvre les portes du pays. Avant cela, l'instrument était déjà apparu, de manière plus confidentielle, dans les palais et certaines églises, apporté par les missionnaires occidentaux.

L'Italien Matteo Ricci (1552-1610) est cité dans les premiers documents sur les échanges culturels entre la Chine et l'Occident comme étant celui qui a introduit le clavicorde dans le pays. En 1582, Ricci part en Chine en mission d'évangélisation. Arrivé à Macao le 7 août, il rejoindra l'année suivante la ville de Zhaoqing dans la province du Guangdong. En 1585, avec son homologue Michele Ruggieri (1543-1607), il obtient la permission de bâtir un lieu de culte, et avec le soutien du préfet de la ville, construit la première église catholique en Chine, le "Temple Fleuri" (仙花寺, *Xian Hua Si*)<sup>39</sup>. La présence d'un instrument de musique occidental dans l'église, le clavicorde, suscite l'intérêt des habitants, Ricci disait : « Ils envient notre instrument, ils aiment sa voix douce et sa forme nouvelle. »<sup>40</sup> En 1601, il part à Pékin, et offre un clavicorde à l'empereur Mingzong de la dynastie Ming.

Ensuite, pendant la dynastie Qing (1644-1911), le missionnaire belge Ferdinand Verbiest (1623-1688), le missionnaire portugais Thomas Pereira (1645-1708) et le missionnaire italien Pedrini Theodoricus (1670-1746) introduisent le clavecin au palais, et enseignent successivement l'instrument à l'empereur Kangxi (1654-1722). Cependant, l'empereur a appris à jouer du clavecin uniquement pour son intérêt

---

<sup>39</sup> Matteo Ricci, Nicolas Trigault, *China in the sixteenth century : the journals of Matteo Ricci* (利玛窦中国札记), trad. par He Gaoji (何高济) et Wang Zunzhong (王遵仲), Pékin, Édition de Zhonghua (中华书局), 1983, p.160.

<sup>40</sup> Ibid, p. 216.

personnel et son divertissement, la diffusion de cet instrument n'a pas dépassé la cour, et cela n'a pas eu d'impact sur la propagation de la musique occidentale en Chine.

Au début du 19<sup>ème</sup> siècle, la Chine est, elle, toujours sous la domination du gouvernement Qing - une politique et une culture encore sous le joug d'une société féodale très fermée. À ce stade, la Chine s'intéresse peu à la culture occidentale, le piano-forte n'est pas non plus connu en dehors d'un cercle restreint. Dans les années 1840, alors que la musique de Chopin est largement répandue en Europe, la Chine rencontre la misère dans la Guerre de l'opium.

Après la défaite à l'issue de la Guerre, le gouvernement Qing est forcé d'ouvrir un certain nombre de villes portuaires telles que Shanghai, Guangzhou, Ningbo et d'autres, et de permettre aux missionnaires d'entrer dans le pays pour propager leur religion. Ces événements, bien qu'ils aient grandement endommagé les intérêts souverains du pays, ont contribué à élargir la vision du monde extérieur pour les Chinois. Dans les villes portuaires, le commerce de pianos, de violons et d'autres instruments de musique occidentaux se met en place. Les pianos apparaissent progressivement dans certaines familles riches, mais cet instrument semble seulement être utilisé pour montrer leur statut social. Les missionnaires de l'église chrétienne ouvrent des églises, utilisant le piano pour accompagner les chants, important ainsi l'art de l'accompagnement au piano en Chine.

« L'église célèbre la messe le dimanche, pour les badauds c'est nouveau et également mystérieux. La foule est de plus en plus nombreuse, la musique du piano et le chant des hymnes rayonnent de l'église et attirent l'attention. C'est probablement notre premier lieu d'éducation du piano au cours de ce siècle. »<sup>41</sup>

Ensuite, de nombreuses écoles religieuses s'installent à travers la Chine, où la plupart des cours de piano sont dispensés par des missionnaires. Cependant, ce type d'enseignement ne peut créer que les premiers pianistes amateurs de Chine : « le niveau de piano de ces missionnaires n'est pas élevé, la plupart d'entre eux ne joueront que des hymnes et des chants simples, ils manquent d'un bon système de formation, de

---

<sup>41</sup> Liu Yuanju (刘元举), « Cent ans du piano » (百年钢琴), revue *Librairie* (书屋), Hunan, Zhongnan Publishing Media (中南出版传媒), 2000, n°08, 2000, p. 74.



sorte qu'ils ne peuvent pas vraiment former des pianistes talentueux. Mais en tant que la popularisation du piano en Chine, ils ont accompli leur mission historique. »<sup>42</sup>

Comme à l'époque, les Chinois ne connaissent pas encore la technologie de fabrication du piano, ils utilisent des pianos étrangers, et majoritairement les pianos de la marque britannique Moutrie. En 1850, William Moutrie, ouvre un magasin de pianos à Shanghai, il importe un grand nombre de pianos Moutrie dans le pays, proposant des services de vente, location et accord.<sup>43</sup> Selon les recherches de l'historien Liu Shanling : « À cette époque, le prix le plus bas d'un piano Moutrie était de 40 livres, il proposait souvent une remise de 10%, ce qui correspond à 260 pièces d'argent ». <sup>44</sup> Cette somme est un montant très élevé à l'époque, ce qui ne permet qu'à peu de personnes d'acquérir un piano. Les ventes sont donc très faibles au début.

Plus tard, William Moutrie achète du bois au Japon, embauche des ouvriers chinois et installe un atelier à Shanghai pour assembler son piano, cela lui permet de réduire le prix à 180-200 pièces d'argent. En raison des prix plus faibles et de la bonne qualité, ses instruments deviennent la marque de piano la plus vendue en Chine. En 1910, l'atelier est déménagé à la Rue de Yulin (l'atelier existe encore de nos jours, et s'appelle Shanghai Piano Factory), embauchant plus de 100 travailleurs, la production mensuelle atteint environs quatre-vingt pièces.<sup>45</sup>

Le vrai départ de la culture pianistique en Chine a lieu au début du 20ème siècle, lorsque l'éducation musicale se développe activement avec la montée du *Xuetang yuege* (学堂乐歌), cours de chant dans les écoles, sur des mélodies venues d'Europe, du Japon et d'Amérique, avec des paroles en chinois.

Après la création du gouvernement de la République de Chine en 1912, l'administration de l'éducation indique que la leçon de chant est un cours obligatoire pour les écoles primaires et secondaires, le piano devient alors naturellement un outil

---

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Gong Chengguo (巩成国), « Les gens de Ningbo - Pionniers dans la fabrication et l'accord du piano en Chine » (宁波人--我国钢琴制造业、调律业的先驱), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, le 9 février 2001, n°3, pp. 34-35.

<sup>44</sup> Liu Shanling (刘善龄), *Une tendance occidentale - l'invention occidentale en Chine* (西洋风: 西洋发明在中国), Shanghai, Shanghai Ancient Books Publishing House (上海古籍出版社), 1999, p. 231.

<sup>45</sup> Chen Qian (陈迁), « L'introduction des instruments occidentaux et leur développement dans notre pays » (西乐器的传入和在我国的发展), *Instrument* (乐器), 1985, n°4, p. 28.

important dans l'enseignement de la musique dans les écoles. Comme la plupart des contenus des *Xuetang Yuege* reflètent les exigences politiques démocratiques et patriotiques, ils sont devenus une mode dans la vie sociale et culturelle. Avec le développement de ce genre de musique, les connaissances et les compétences en musique moderne occidentale, telles que la forme de chant choral, le piano, la notation sur portée et les bases de la théorie sont introduites en Chine. Mais pour la grande majorité des gens, au début du 20ème siècle, le nom de Chopin est encore assez étranger, en tout les cas, il n'y en a pas de mention pertinente dans les documents historiques.

À la fin du 19ème siècle, après le Mouvement réformiste de 1898, la révolte des Boxers de 1899 à 1901 et le Siège des concessions internationales en 1900, le gouvernement Qing est touché à la fois à l'intérieur et à l'extérieur. Pour maintenir le régime, le gouvernement commence à prendre des mesures nouvelles au début du XXe siècle. L'un des axes principaux est de suivre l'exemple de la Restauration Meiji au Japon. Par conséquent, il encourage activement les jeunes étudiants à étudier au Japon en promulguant la charte de récompense, qui les soutient dans leurs études à l'étranger. En outre, la Chine et le Japon sont relativement proches géographiquement, des transports facilités et de nombreuses similitudes dans l'écriture, il existe donc des conditions favorables pour étudier au Japon plus qu'en Europe. Selon les statistiques, entre 1902 et 1920, environ 148 étudiants chinois ont étudié la musique à Tokyo, ce qui peut sembler très peu en regard de la population chinoise, mais les études à l'étranger étaient très onéreuses pour les familles.<sup>46</sup> Après être rentrés au pays, ils publient des magazines de musique et créent des associations musicales, la connaissance de la musique occidentale se trouve donc lentement introduite en Chine par les étudiants. Des musiciens chinois comme Li Shutong (1880-1942), Zeng Zhimin (1879-1929), Shen Xin Gong (1870-1947) ont eu l'expérience d'étudier au Japon.

---

<sup>46</sup> Zhang Qian (张前), *Histoire d'échanges musicaux sino-japonais* (中日音乐交流史), Pékin, People's music publishing house, 1999, l'annexe 3 : « Statistiques des étudiants chinois dans les écoles de musique de Tokyo entre 1902 et 1920 » (1902-1920 年间东京音乐学校中国留学生统计表).

## 2. Publications sur Chopin de 1920 à 1949

En septembre 1915, Chen Duxiu (1879-1942) fonde le magazine *Nouvelle jeunesse* (新青年), prélude au “Mouvement de la culture nouvelle” (新文化运动) de l'histoire moderne chinoise. Des intellectuels comme Chen Duxiu, Cai Yuanpei, Li Dazhao, Lu Xun, et Hu Shi, qui ont étudié à l'étranger, appellent à l'“Occidentalisation entière”, création d'une nouvelle culture chinoise basée sur les normes occidentales. Ils préconisent l'apprentissage des principes de la politique démocratique, de la science et de la culture occidentale, pour s'opposer à la culture traditionnelle féodale. La musique de Chopin entre dans le champ de vision des Chinois avec cette fièvre d'« apprendre l'Occident ».

À partir des années 1920, paraissent des écrits sur Chopin, qui peuvent être divisés en deux catégories. Premièrement, des livres écrits par des professionnels tels que Feng Zikai (1889-1975, qui a étudié au Japon, élève de Li Shutong), Yu Jifan (1891-1968, qui a étudié au Japon), Wang Guangqi (1892-1936, qui a étudié en Allemagne) et certains étudiants étrangers, comprenant également des traductions de textes en langue étrangère. Deuxièmement, des articles sur Chopin publiés dans certains magazines musicaux.

Tableau 1-1 Les livres sur Chopin avant 1949

	Nom du livre	Auteur / traducteur	Édition	Année	Pages	Passages citant Chopin	Traduction du nom de Chopin
1	<i>Théorie de l'évolution de la musique européenne</i> (欧洲音乐进化论)	Wang Guangqi (王光祈)	Shanghai, Librairie de Chine (中华书局)	1924	55 p.	p. 57	曲冰 (qǔ bīng) <sup>47</sup>
2	<i>Histoire de la musique occidentale</i> (西洋音乐史纲)	Yu Jifan (俞寄凡)	Shanghai, Presse commerciale (商务印书馆)	1927	114 p.	p. 86 pp. 88-89	勺旁 (sháo páng)

<sup>47</sup> Prononciation chinoise en *pinyin*.

	Nom du livre	Auteur / traducteur	Édition	Année	Pages	Passages citant Chopin	Traduction du nom de Chopin
3	<i>Brève introduction à la musique occidentale</i> (西洋音乐浅说)	Huang Jinhuai (黄金槐)	Shanghai, Académie des arts de Chine (中华学艺社)	1928	85 p.	p. 42 pp. 68-69	勺旁 (sháo páng)
4	<i>Dix musiciens modernes</i> (近世十大音乐家)	Feng Zikai (丰子恺)	Shanghai, Librairie de Kaiming (开明书局)	1930	306 p.	pp. 187-208	晓邦 (xiǎo bāng)
5	<i>Les grands musiciens célèbres du monde avec leurs œuvres</i> (世界大音乐家与名曲)	Feng Zikai (丰子恺)	Shanghai, Bibliothèque de yadong (亚东图书馆)	1931	288 p.	pp. 100-115	idem
6	<i>Anecdotes sur les musiciens célèbres occidentaux</i> (西洋音乐名家逸事) <sup>48</sup>	Ou Manlang (欧曼郎)	Shanghai, Société de shenzhou guoguang (神州国光社)	1933			
7	<i>Introduction des œuvres célèbres occidentales</i> (西洋名曲解说)	Wang Guangqi (王光祈)	Shanghai, Librairie de Chine (中华书局)	1936	143 p.	pp. 92-95	雪盆 (xuě pén)
8	<i>Biographie du musicien Chopin</i> (音乐家肖邦传) <sup>49</sup>	traduction de Chopin: <i>The Man and His Music</i> de James Hunecker, par Li Weining (李惟宁)	Shanghai, Librairie de Chine (中华书局)	1936	108 p.		萧邦 (xiāo bāng)

<sup>48</sup> Ce livre est cité par Ou Manlang, il est cependant introuvable à l'heure actuelle.

<sup>49</sup> En 1936, Li Weining trad. le livre *Chopin: The Man and His Music* de James Hunecker, qui est une biographie divisée en quatre parties: la jeunesse de Chopin en Pologne, son émigration à Paris, la vie en Angleterre et des réflexions sur Chopin en tant que compositeur, professeur et également pianiste-interprète.

Tableau 1-2 Les articles sur Chopin avant 1949

	Titre de l'article	Auteur / traducteur	Nom de la revue	Édition	Année / numéro	Pages	Traduction du nom de Chopin
1	Musiciens occidentaux célèbres (西洋著名音乐家述记)	Li Rongshou (李荣寿)	<i>Revue de musique</i> (音乐杂志)	Beijing, Music Research Association of Beijing University (北京大学音乐研究会)	1920/ n°7	p. 53	Pas de nom chinois, son nom est écrit en alphabet
2	Anniversaire des grands compositeurs (作曲大家之诞辰)	Feng Liang (冯梁)	<i>Revue de Musique</i> (音乐杂志)	Beijing, Music Research Association of Beijing University (北京大学音乐研究会)	1921/ vol.2 n°2	p. 38	chǔ bīng (楚兵)
3	Introduction à Chopin (介绍 寿磐)	William Humisto, trad. par Bao Chenjie (鲍尘节)	<i>Revue de musique</i> (音乐杂志)	Beijing, Music Research Association of Beijing University (北京大学音乐研究会)	1928/ n°9	pp. 53-58	寿磐 (shòu pán)
4	<i>Nocturne en Mi bémol Majeur</i> de Chopin (萧判底变 E 调夜曲)	Wu Runsun (吴润荪)	<i>Nouvelle tendance musicale</i> (新乐潮)	Beijing, Société de musique Aimei (爱美乐社)	1929/ vol.3 n°1	pp. 31-32	萧判 (xiāo pàn)
5	L'environnement de Chopin interprète (萧邦演奏时的情形)	Wang Jiabao (汪家宝)	<i>Magic Flute</i> (魔笛)	Tianjing, Société de musique de Tianjing (天津音乐学会)	1931/ n°2		萧邦 (xiāo bāng)
6	La personnalité et la grâce de Chopin (萧邦的个性和风度)	Wang Jiabao (汪家宝)	<i>Magic Flute</i> (魔笛)	Tianjing, Société de musique de Tianjing (天津音乐学会)	1931/ n°2		萧邦 (xiāo bāng)
7	Chopin (poème)	Lu Zhihan (鲁之翰)	<i>L'art de la musique</i> (乐艺)	École nationale de musique (国立音乐专科学校)	1931/ vol.1 n°4	p. 53	Chopin

	Titre de l'article	Auteur / traducteur	Nom de la revue	Édition	Année / numéro	Pages	Traduction du nom de Chopin
8	<i>Marche Funèbre</i> de Chopin (萧邦的葬曲)	Moriz Rosenthal, trad. Xiao Erhua (萧而化)	<i>Éducation musicale</i> (音乐教育)	Jiangxi, Comité de diffusion de l'éducation musicale de la province de Jiangxi (江西省推行音乐教育委员会)	1935/ vol.2 n°9	pp. 9-14	萧邦 (xiāo bāng)
9	L'origine des <i>Ballades</i> de Chopin (萧邦叙事曲的来历)	Ou Manlang (欧曼郎)	<i>Musique de Guangzhou</i> (广州音乐)	Guangzhou, Édition de musique de Guangehou (广州音乐编辑部)	1934/ vol.2 n°11	pp. 4-6	萧邦 (xiāo bāng)
10	Biographie de Chopin (萧邦评传)	Zhou Xuan (周弦)	<i>Musique de Guangzhou</i> (广州音乐)	Guangzhou, Édition de musique de Guangehou (广州音乐编辑部)	1935/ vol.3 n°6/7	pp. 6-9	Idem
11	Louange à Chopin (索班礼赞)	G. Jean Aubry, trad. Ba Shu (巴淑)	<i>Éducation musicale</i> (音乐教育)	Jiangxi, Comité de diffusion de l'éducation musicale du province Jiangxi (江西省推行音乐教育委员会)	1936/ vol.4 n°11	pp. 35-39	索班 (suǒ bān)
12	Histoire de Chopin (萧邦的故事)	Xue Liang (薛良)	<i>Connaissance musicale</i> (音乐知识)	Guiling, Édition de Connaissance musicale (音乐知识社)	1943/ vol.1 n°6	pp. 8-13	萧邦 (xiāo bāng)
13	Chopin et George Sand (肖邦和乔治桑)	Liao Fushu (廖辅叔)	<i>Revue de musique</i> (音乐杂志)	Shanghai, Librairie Qizhi (启智印书馆)	1946/ n°2		肖邦 (xiāo bāng)

Ces deux tableaux montrent que, dans les années 1920, il y avait peu d'écrits sur Chopin, seulement trois livres et trois articles. Les trois articles ont tous été publiés dans la revue *Yinyue zazhi* (音乐杂志, *Revue de musique*) par Music Research Association of Beijing University, les deux premiers articles n'étant que quelques mots

énonçant les dates de naissance et de décès de Chopin, ainsi que sa nationalité. La plupart des informations sur Chopin ont été publiées dans les années 1930, par des revues tels que *Magic Flute*, *Éducation musicale* et *Musique de Guangzhou*. Dans les années 40, en raison de la guerre, il n'y a presque pas d'écrits sur le compositeur, on ne peut trouver que deux articles.

Ces informations historiques montrent, par ailleurs, qu'il n'y a pas de formulation uniforme de la traduction chinoise du nom "Chopin". Les translittérations telles que 曲冰 (prononciation : qǔ bīng), 勺旁 (sháo páng), 晓邦 (xiǎo bāng), 雪盆 (xuě pén), 萧邦 (xiāo bāng), 楚兵 (chǔ bīng), 寿磐 (shòu pán), 萧判 (xiāo pàn) et 索班 (suǒ bān), apparaissent dans les textes, 萧邦 (xiāo bāng) étant la plus usitée. Ce phénomène existe également pour les noms de tous les personnages historiques, et peut créer des confusions. Par exemple, la prononciation par les Chinois de "Chopin" et "Schumann" est relativement proche, et comme ils sont tous deux des compositeurs romantiques, ils sont souvent cités ensemble, alors la confusion est facile. Ces différentes translittérations chinoises sont basées sur l'expérience de prononciation personnelle, de sorte que le mot chinois résultant n'a pas de signification particulière. Dans les écrits actuels, l'écriture chinoise pour Chopin est définie comme 肖邦 (xiāo bāng).

Dans les années 1920, au début de la réception de Chopin, une chose remarquable est la fréquence des erreurs de transcription ou d'impression dans les écrits, d'abord parce que les Chinois ne comprenaient pas bien l'alphabet latin et également par négligence. Dans la première publication introduisant Chopin - «Musiciens occidentaux célèbres» en 1920,<sup>50</sup> son nom est écrit directement en alphabet latin, mais de manière incomplète « opin. Frederic Erancois », et il est décrit comme « compositeur célèbre de musique polonais, né en 1809, décédé en 1849 », il y avait une erreur flagrante sur l'orthographe et l'année de naissance.

Dans l'article de Feng Liang en 1921, «Anniversaire des grands compositeurs», dans la liste des musiciens occidentaux, le nom de Chopin est toujours faux : écrit

---

<sup>50</sup> Li Rongshou (李荣寿), « Musiciens occidentaux célèbres » (西洋著名音乐家述记), *Revue de musique* (音乐杂志), Pékin, Music Research Association of Beijing University (北京大学音乐研究会), 1920, n°7, p. 53.

“grand musicien Erederrick Francis Chopin”, la traduction chinoise pour son nom complet est 费打力 弗兰西士 楚兵 (*fèidālì fūlánxīshì chǔbīng*). Mais cette fois ci, l’année de naissance de Chopin est corrigé pour 1810, comme indiqué ci-dessous :



Figure 1-1. L’introduction de Chopin en 1921 en Chine.<sup>51</sup>

De plus, dans le livre de Yu Jifan *Histoire de la musique occidentale* (西洋音乐史纲), la mère de Chopin est déclarée comme française, son père, polonais, et George Sand comme une romancière britannique.<sup>52</sup>

En 1928 est publié un premier article biographique sur Chopin, mais, bien qu’il ait été la traduction d’un article en anglais de William Humiston, de nombreuses erreurs peuvent être trouvées dans le texte.

<sup>51</sup> Feng Liang (冯梁), « Anniversaire des grands compositeurs » (作曲大家之诞辰), *Revue de musique* (音乐杂志), Pékin, Music Research Association of Beijing University (北京大学音乐研究会), 1921, février, vol.2, n°2, p.38.

<sup>52</sup> Yu Jifan (俞寄凡), *Histoire de la musique occidentale* (西洋音乐史纲), Shanghai, Presse commerciale (商务印书馆), 1927, p. 86.



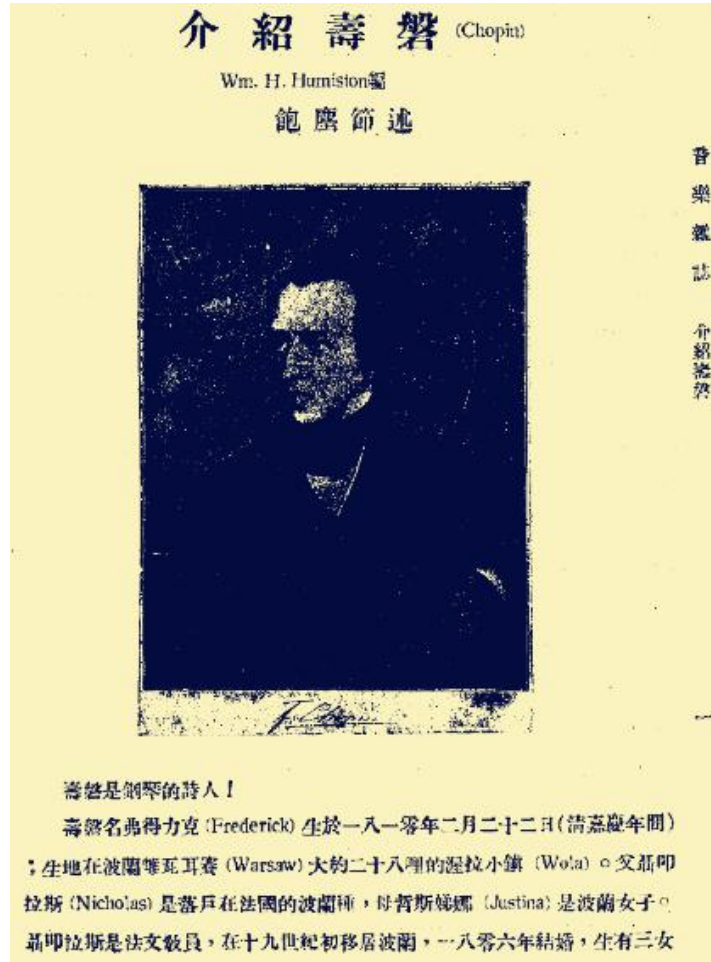


Figure 1-2. Premier article biographique sur Chopin en 1928.<sup>53</sup>

Le résumé de ses œuvres n'est pas complet, et "Ballade" et "Polonaise" n'ont pas trouvé de traduction exacte en chinois; à part "Polonaises" écrit comme "Palanaises", les autres titres sont corrects :

<sup>53</sup> Bao Chenjie (饱尘节), « Introduction à Chopin » (介紹壽磐), traduction d'un texte de Wm. H. Humiston par Bao Chenjie, *Revue de musique* (音乐杂志), Beijing, Music Research Association of Beijing University (北京大学音乐研究会), 1928, n°9, p. 53.

壽終一生的作品差不多盡是鋼琴譜最重要的是他的鋼琴獨奏譜：

四個 Ballads(

二十四個 Etudes(練習曲)

五十四個 mazurkas

十九個 Nocturnes(夜曲)

十二個 Polonaises(

二十五個 Preludes(序樂)

十五個 Waltzes(三步旋舞)

還有許多雜項作品。至於鋼琴與弦樂及管弦樂的合奏及給聲樂的伴奏還不計其數呢，但我們只知道他是鋼琴的詩人就够了。

Figure 1-3. Premier article biographique sur Chopin en 1928.<sup>54</sup>

**Traduction :**

« L'essentiel des œuvres de Chopin est de la musique pour piano, et plus particulièrement des pièces pour piano seul :

4 Ballades

24 Études

54 Mazurkas

19 Nocturnes

12 Polonaises

25 Préludes

15 Valses

Il existe de nombreuses œuvres diverses, comme pour le piano et l'orchestre ou les œuvres vocales qui sont également nombreuses, mais il est suffisant de savoir qu'il est un poète du piano. »

Cette liste des œuvres de Chopin est incomplète, il manque par exemple les Scherzos et les Sonates, l'auteur se satisfait de cette vue d'ensemble, qu'il considère comme suffisante pour comprendre qui est Chopin.

De nombreuses erreurs que l'on trouve dans les années 1920, ont été corrigées dans les années 1930, mais certaines subsistent encore.<sup>55</sup> Il est concevable que les Chinois aient commencé à découvrir Chopin avec des informations très incomplètes.

À ce stade, la réception de Chopin en Chine est dans l'ensemble encore dans un état embryonnaire. Il y a très peu de documents, la compréhension du compositeur est également relativement superficielle : les musiciens se rendent compte que c'est un grand musicien, ayant une haute réputation dans le monde occidental, ils ont une

<sup>54</sup> Ibidem, p. 58.

<sup>55</sup> Tel que le livre *Interprétation des œuvres célèbres occidentales* (西洋名曲解说) de Wang Guangqi (王光祈) en 1936, dans les photos de la préface, le nom de Chopin est orthographié « Shopin ».

compréhension basique sur la personnalité de Chopin et ses œuvres principales. Sur sa création musicale, les critiques expriment une grande admiration, jugeant son talent créatif incomparable. Comme dans l'article du musicien Bao Chenjie en 1928, où l'appréciation de Chopin est très élevée, au début l'auteur commence à en faire l'éloge : « Chopin est un poète du piano ! ». Il le compare également à Bach et Beethoven : « Chopin n'a pas écrit de type de musique aussi varié que Bach, Beethoven ou d'autres compositeurs, mais il est encore considéré comme un musicien de premier ordre en raison de sa pensée et de son audace uniques. Les œuvres de piano de Chopin sont un patrimoine que le monde devrait accepter. Son œuvre sera considérée comme un trésor tant qu'il existera des pianos et des pianistes. »<sup>56</sup>

Dans la *Brève introduction à la musique occidentale* du musicologue Huang Jinhuai en 1928, l'auteur présente Chopin comme « Un grand pianiste polonais »<sup>57</sup>, écrivant que « Chopin est le musicien ayant le mieux compris l'esprit du piano, par conséquent, toutes ses œuvres sont pour piano. Dans le même temps, les œuvres de Chopin sont un diamant dans le répertoire du piano. Tous les pianistes jouent ses pièces, et même certains concerts sont dédiés spécifiquement à ses œuvres, ce qui montre la valeur de Chopin. »<sup>58</sup>

Leur discours jettent la base du prestige et de la grande valeur accordée à Chopin en Chine, de sorte qu'il n'y a pas eu de doutes ni de critique au début de la réception. Mais d'autre part, comme les Chinois de cette période avaient très peu de connaissances sur sa musique, ceci montre que le point de départ de la réception de Chopin en Chine est dû à son image personnelle plutôt qu'à sa musique.

Sa musique est résumée par les musiciens chinois comme ayant un style romantique lyrique (en chinois *langman* 浪漫, *shuqing* 抒情) et de l'élégance (*youmei* 优美), qui lui donnent à Chopin un tempérament poète et noble. Le musicologue Feng déclare son admiration pour le compositeur de manière beaucoup plus personnelle dans son livre, en le comparant avec Beethoven : « Chopin est un musicien lyrique dans le

---

<sup>56</sup> Bao Chenjie, *op. cit.*, p. 58.

<sup>57</sup> Huang Jinhuai (黄金槐), *Brève introduction à la musique occidentale* (西洋音乐浅说), Shanghai, Académie des arts de Chine (中华学艺社), 1928, p. 44.

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 68-69.

modèle de la musique romantique moderne. [...] La prononciation du nom de “Chopin” résonne comme quelque chose d’élégant, contrairement à celui de “Beethoven”, qui sonne plus sérieux et terrible. [...] Aucune de sa musique n’est à rejeter, comme sa belle personnalité. Chopin est un pur caractère de poésie et de noblesse. »<sup>59</sup> Sur son caractère poète et noble, compositeur Li Weining pense aussi : « La douceur associée avec un peu d'aristocratie produit un effet des plus beaux et des plus agréables. »<sup>60</sup>

Sur la compréhension de la musique de Chopin, les musicologues chinois déclarent :

« La nature mélancolique de Chopin est souvent exprimée dans sa musique, la mélodie est très belle, sa musique a une magie qui attire les gens. De plus sa musique est tempérée et pleine de génie et de poésie. Sur sa composition, bien qu’il n’ait pas mis de titre<sup>61</sup>, on a l’impression qu’il y en a un. »<sup>62</sup>

[en 1927 par Yu Jifan, peintre moderne et enseignant]

« La nature de son œuvre est d’avoir des sentiments doux, élégants, magnifiques et féminins. »<sup>63</sup>

[en 1928 par Huang Jinhui, musicologue]

« Parmi les musiciens occidentaux, Chopin est une personne particulière. La plupart de ses œuvres sont petites et délicates, elles expriment des émotions tristes et sont magnifiques. »<sup>64</sup>

[en 1928 par Feng Zikai, enseignant musical]

« Des gammes comme des colliers de perles, un son riche, doux, léger et cantabile, avec une technique différente de celle des autres, ce sont les raisons pour lesquelles il est devenu un grand pianiste. »<sup>65</sup>

[en 1936, par Li Weining, compositeur]

Selon ces critiques, nous pouvons résumer les caractéristiques relevées par les Chinois sur la musique de Chopin durant cette période: une musique chantante, légère

---

<sup>59</sup> Feng Zikai (丰子恺), *Les grands musiciens célèbres du monde avec leurs œuvres* (世界大音乐家与名曲), Shanghai, Bibliothèque de yadong (亚东图书馆), 1931, p. 101.

<sup>60</sup> Li Weining (李惟宁), *Biographie du musicien Chopin* (音乐家肖邦传), traduction de *Chopin: The Man and His Music* de James Hunecker, Shanghai, Librairie de Chine (中华书局), 1936, p. 79.

<sup>61</sup> Pour les Chinois, il existe une différence importante entre la musique avec titre et celle sans titre. Dans leur idée, une musique avec titre leur donne une indication sur le contenu de l’œuvre, qui oriente leur imagination, elle sera donc plus compréhensible qu’une musique sans titre.

<sup>62</sup> Yu Jifan, *op. cit.*, p. 89.

<sup>63</sup> Huang Jinhui, *op. cit.*, pp. 68-69.

<sup>64</sup> Feng Zikai, *op. cit.*, p. 101.

<sup>65</sup> Li Weining, *op. cit.*, p. 85.

et douce, ayant également un sentiment triste, élégant et féminin. Sa personnalité est perçue comme celle de « quelqu'un de fier, maigre et fragile, sentimental et mélancolique, et de santé fragile. »<sup>66</sup> Ainsi, dans les premiers commentaires de cette époque, Chopin est reçu principalement en termes esthétiques subjectifs. On ne discute qu'en termes très généraux, et ses compositions sont beaucoup moins souvent mentionnées.

Nous trouvons également le poème *Chopin*, écrit en 1931 par le violoniste et compositeur Lu Zhihan (鲁之翰, 1911-1941) :

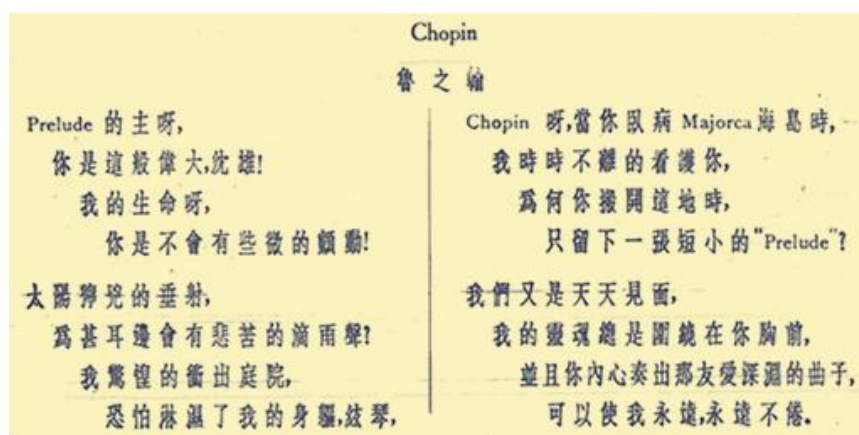


Figure 1-4. Poème *Chopin* par Lu Zhihan, écrit en 1931.<sup>67</sup>

Traduction du poème en français :

<i>Chopin</i>	
Le créateur de <i>Prélude</i> , tu es tellement merveilleux et majestueux !	Oh Chopin, quand tu étais malade, alité à l'île de Majorque, je me souciais de toi régulièrement.
Oh ma vie, n'auras-tu pas vibré à son art !	Pourquoi partez-vous de cette terre, en ne laissant qu'un court "prélude" ?
Le soleil éblouit, mais pourquoi y a-t-il un bruit des gouttes de pluie triste à mon oreille ?	Nous nous rencontrons tous les jours, mon âme est toujours proche de votre cœur.
J'ai peur de quitter la cour, craignant de me mouiller ainsi que mon instrument.	Et la pièce fraternelle et profonde que vous jouez avec votre âme, ne me lasse jamais, jamais.

<sup>66</sup> Feng Zikai, *op. cit.*, p. 101.

<sup>67</sup> Lu Zhihan (鲁之翰), *Chopin* (poème), *L'art de musique* (乐艺), éd. École nationale de musique de Shanghai (国立音乐专科学校), 1931, vol.1, n°4, p. 53.

À travers ce poème, nous pouvons dire, à partir de quelques mots comme « le son des gouttes de pluie triste » et « l'île de Majorque », que l'auteur écrit sur le « Prélude de la goutte d'eau » de Chopin. Bien connu, le *Prélude en Ré bémol Majeur no.15* est l'un des prétendants à l'appellation de « Prélude de la goutte d'eau »; les 6 et 8, ainsi que plus rarement, les 17 et 19 peuvent également correspondre à cette dénomination. Une partie des *Préludes* de Chopin est composée lors de son séjour à Majorque avec George Sand et ses enfants durant l'hiver de 1838-1839. Dans l'autobiographie *Histoire de ma vie*, Sand raconte :

« C'est là [à Valldemossa] qu'il a composé les plus belles de ces courtes pages qu'il intitulait modestement des préludes. [...] Il y en a un qui lui vint par une soirée de pluie lugubre où il comptait nonchalamment les gouttes d'eau tombant lourdement sans interruption sur le toit sonore de la Chartreuse et qui jette dans l'âme un abattement effroyable. »<sup>68</sup>

Sand parle d'un « prélude de la goutte d'eau » qui est associé à une lugubre soirée où des gouttes de pluie frappent pesamment le toit de la Chartreuse de Valldemosa, mais elle ne précise pas de quel prélude il s'agit. Le spécialiste de Chopin, Jean-Jacques Eigeldinger, propose finalement que le n°15 représente véritablement ce sujet.<sup>69</sup>

Ici, dans le poème de Lu, il s'agit également probablement du n°15, car cette pièce est la plus jouée parmi les 24 préludes au Conservatoire de Shanghai pendant les années 1930 (voir Tableau 1-10, p. 64). Dans ce poème, nous voyons que l'auteur Lu utilise un langage très emphatique et poétique pour exprimer sa grande admiration pour ce prélude, louant Chopin comme un compositeur merveilleux et majestueux, et exprimant ses regrets sur la faible santé du génie. L'écriture est très subjective, n'ayant rien à voir avec l'histoire ni la musique.

Lu est diplômé du Conservatoire de Musique de Shanghai, nous pouvons le considérer comme un musicien patriote car il compose de nombreuses œuvres et a milité contre le Japon pendant la guerre sino-japonaise.

---

<sup>68</sup> George Sand, *Histoire de ma vie*, Paris, L Schnauss, 1855, pp. 88-89.

<sup>69</sup> Jean-Jacques Eigeldinger, « Le prélude “de la goutte d'eau” de Chopin. État de la question et essai d'interprétation », *Revue de Musicologie*, Paris, Société Française de Musicologie, T.61e, no.1er, 1975, pp. 70-90.

Au sujet du tempérament mélancolique de Chopin, le musicien Wang Guangqi le compare à celui du poète traditionnel chinois Li Shangyin, déclarant, dans une écriture poétique : « La musique de Chopin est une contribution sans précédent à la musique pour piano. Ses œuvres sont comme quelqu'un qui admire les nuages sous la lune nocturne, qui se laisse aller à la rêverie; se souvenant l'inquiétude et la haine, dans un esprit confus et fou. Il est très proche de notre poète Li Shangyin. »<sup>70</sup> Ici il indique que les émotions dans la musique Chopin sont similaires avec celles que l'on trouve dans la poésie classique de Li Shangyin.

Li Shangyin (李商隐, 813-858) est un poète classique traditionnel de la dynastie Tang tardive en Chine. Il vit à une période où la dynastie Tang se délite, les eunuques sont au pouvoir, les groupes politiques se combattent. La classe dirigeante, déjà affaiblie depuis longtemps, a perdu le courage et la force de la réforme politique, le déclin de la dynastie est irréversible. Il écrit de nombreux poèmes politiques qui critiquent la décadence de la classe dirigeante et s'inquiète du futur sombre de l'État, qui le plonge dans la détresse et le pousse à la lutte. Il écrit également beaucoup de poésies sans titre sur le thème de l'amour, dans un style subtil et réservé, qui ont été adoptées par les Chinois. Les poésies de Li Shangyin tendent vers le lyrisme, elles présentent une humeur triste et solitaire, une nostalgie.<sup>71</sup>

Le musicologue Wang retrouve l'ombre de Li Shangyin chez Chopin, il pense que la nostalgie de la patrie du compositeur et la douleur de l'assujettissement correspondent à ce qu'a connu le poète Li; la tristesse et la solitude de Chopin sont similaire à celles de Li; et de plus, les œuvres évoquant l'amour chez Li ont un style proche du style lyrique de Chopin.

Pour certains musiciens chinois, la tristesse de Chopin vient en partie de la douleur de l'assujettissement de la Pologne. Le musicien Feng Zikai écrit « La vie triste » (哀愁的一生, *Aichou de yisheng*) comme titre de la première partie de son livre pour résumer la vie de Chopin. Il dit : « La Pologne, caractérisée par la passion patriotique et la mélancolie méditative, est un royaume à l'origine de la musique pour

---

<sup>70</sup> Wang Guangqi, *op. cit.*, p. 92.

<sup>71</sup> Yang Fan (杨帆), « Analyse de l'imagerie poétique de Li Shangyin » (李商隐诗歌意象分析), Henan, *Journal de l'École normale supérieure de Jiaozuo* (焦作师范高等专科学校学报), 2017, n°2, pp. 10-13.

piano. Le grand maître de l'école romantique du 19ème siècle qui représente ce nationalisme est Chopin. La nature de la musique de Chopin est une cristallisation du caractère national polonais, un enthousiaste dans l'enthousiasme, un mélancolique dans la mélancolie, toute sa vie est comme un frais rayon de mélodie mineure. Ce que l'on appelle "*Wang guo zhi yin ai yi si*"<sup>72</sup> (亡国之音哀以思, vers signifiant : les voix du pays en pleine destruction sont pleines de tristesse et de regrets), Chopin en est un exemple approprié. Sa vie est une tristesse sans interruption.)<sup>73</sup> Alors, dans l'esprit de l'auteur, sans grande distance critique, Chopin est vu comme un grand patriote, la musique de Chopin est une figure de la nation polonaise.

Au début du 20ème siècle, sous l'influence de la Première Guerre mondiale, la voix du nationalisme devient de plus en plus forte en Europe. Les Chinois jugent de manière très positive ce mouvement, et voient un lien entre la politique et la création musicale de cette période. L'*Éducation musicale* publie une série d'articles "musique et nationalisme" entre 1936 et 1937 dans ce contexte.<sup>74</sup> L'une des séries d'articles «Louange à Chopin», souligne les thèmes de musique et de nation à travers Chopin et la Pologne. L'article décrit l'amour de Chopin pour sa patrie en langage poétique, disant que « le caractère noble de Chopin est comme une "loyauté immuable" ». Cette célébration présente Chopin comme un musicien nationaliste, et admire sa grande âme patriotique.

Cependant, sur la vie personnelle de Chopin, pour les Chinois de cette période, c'est un grand compositeur et virtuose du piano, mais ayant vécu l'échec en amour. Beaucoup d'articles dénoncent fortement sa relation amoureuse avec George Sand, et font des commentaires négatifs sur elle. Tels que les articles des années 20, disant que

---

<sup>72</sup> Ici, l'auteur cite un vers « Wang guo zhi yin ai yi si », tiré d'un livre de musique *Yue ji*, une monographie théorique sur les anciens rituels. *Yue ji* souligne la nature humaniste de la musique qui aurait une influence positive pour la civilisation et l'avancement de la société humaine. Il utilise la littérature et l'art comme moyen d'appréciation de la beauté, pour construire les rites.

<sup>73</sup> Feng Zikai, *op. cit.*, p. 189.

<sup>74</sup> Ba Shu (巴淑), « Louange à Chopin » (索班礼赞), trad. de « La musique et les nations » de G. Jean Aubry, *Éducation musicale* (音乐教育), Jiangxi, Comité de diffusion de l'éducation musicale du province Jiangxi (江西省推行音乐教育委员会), 1936, vol.4, n°11, pp. 35-39.

Il y a à l'origine huit articles dans cette série : 1. Liszt et le nationalisme; 2. Chopin; 3. Debussy, musicien français; 4. La renaissance musicale espagnole; 5. La rénovation musicale italienne; 6. La musique anglaise actuelle; 7. Sociétés nationales de musique; 8. Bibliographie de musiciens modernes. Seuls les trois premiers chapitres sont traduits, respectivement dans *Éducation musicale* : 1936, vol.4, n°9/11; 1936, vol.5, n°2; 1937, n°2.



la rencontre de Chopin avec George Sand est « malheureuse » pour lui : « George Sand, après son divorce, est restée un certain temps avec Musset qui est connu dans les cercles littéraires; puis grâce à Liszt et une comtesse, elle a rencontré Chopin, amenant notre génie sentimental à passer huit ans d'une vie malheureuse. »<sup>75</sup>

Cette vision sur George Sand se retrouve encore dans les articles des années 30, en particulier dans l'article « Histoire de la romance de Chopin » du musicologue Ou Manlang. L'auteur a un grand ressentiment à l'encontre de George Sand, qu'il appelle «vieille coquette» (老妖精, *lao yaojing*), et « une femme littéraire Parisienne déshonorée »<sup>76</sup> dans un article plein de sentiments personnels. Le musicologue Liao Fushu fait aussi ce commentaire dans son article : « L'amour de Chopin est assez critiqué, mais on devrait le plaindre pour ce qu'il a vécu dans sa vieillesse. Son génie de la composition ne peut masquer sa faute. »<sup>77</sup> Ici, Liao pense que les mérites dûs à ses talents de compositeur ne peuvent pas couvrir son amour sans gloire. Ce que les gens reprochent principalement à George Sand, c'est qu'elle n'a pas protégé Chopin, de sorte qu'il était faible et sa vie a été courte, ne lui permettant pas de créer plus d'œuvres.

Dans les écrits sur Chopin des années 1920 et 1930, les documents de vraie recherche académique sont rares, la plupart sont une pure narration de sa vie, parfois de manière exaltée, il y a très peu de travaux de recherche analytique. La majorité des écrits faits par les Chinois sur le compositeur porte sur sa vie, sans toutefois la lier à son œuvre, le catalogage succinct de ses pièces, sa personnalité et sa vie amoureuse. Cette attention à la vie privée du compositeur est habituelle dans le pays quand il s'agit de personnages étrangers. Les gens ne comprenant pas bien les autres cultures, ils se concentrent tout d'abord sur la personnalité du musicien, sur son image, afin de l'approcher de plus près et de l'imaginer dans son époque, s'attachant bien plus tard à comprendre son art.

Au sujet de ses œuvres, il n'existe que quelques simples introductions générales,

---

<sup>75</sup> Bao Chenjie, *op. cit.*, p. 57.

<sup>76</sup> Ou Manlang (欧曼郎), « Histoire de la romance de Chopin » (肖邦的风月债), *Musique de Guangzhou* (广州音乐), Guangzhou, Édition de musique de Guangzhou (广州音乐编辑部), 1934, janvier, vol.2, n°1.

<sup>77</sup> Liao Fushu (廖辅叔), « Chopin » (朔旁), *Éducation musicale* (音乐教育), Jiangxi, Comité de diffusion de l'éducation musicale de la province de Jiangxi (江西省推行音乐教育委员会), 1935, mars, vol.3, n°2.

qui ne s'attachent pas aux caractéristiques de ses compositions, il n'y a pas d'étude approfondie, comme une analyse musicale sur la structure, l'harmonie ou la technique. Comme la vision de ces articles ne s'attache pas à la connotation et à la nature de sa musique, elle reste superficielle, elle n'arrive donc pas à comprendre l'essence du travail du compositeur. Par exemple, dans son livre *Chopin*, adaptation libre du livre *Chopin: The Man and His Music* de James Hunecker, Li Weining, dans le premier chapitre, exprime ses sentiments personnels : « Chopin n'a jamais été récompensé au cours de sa carrière pour son héroïsme. Son âme est en lutte perpétuelle. Nous pouvons profiter de sa musique, et aussi trouver en elle cette lutte spirituelle. Bien que Chopin ait eu une vie sociale très développée avec la haute société, grâce à ses efforts tout au long de sa carrière, et à sa forte personnalité, il a eu une vie intérieure très riche. »<sup>78</sup> Ici, l'auteur considère que la fréquentation de la haute société par Chopin aurait pu le rendre superficiel, mais que son travail acharné lui a permis de conserver sa richesse intérieure. Il montre une grande admiration vis-à-vis de Chopin, mais, s'appuyant sur des choses très vagues, associées à ses sentiments personnels exacerbés, son texte devient peu logique et difficilement compréhensible. Cet exemple est représentatif des articles de l'époque dans les publications sur la musique, et montre que, même s'il y avait déjà beaucoup d'écrits sur les musiciens occidentaux, leur niveau n'était pas très élevé.

Nous pouvons également avoir un aperçu la situation de popularité des autres musiciens occidentaux au début de leur introduction en Chine à partir des statistiques du nombre d'articles parus sur eux avant le déclenchement de la Guerre sino-japonaise en 1937 :<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Li Weining, *op. cit.*, pp. 1-2.

<sup>79</sup> Qi Binbin (祁斌斌), *Études sur les périodiques de musique chinoise avant 1937* (1937 年以前中国音乐期刊文论研究), thèse de doctorat du Conservatoire central de musique sous la direction du professeur Dai Jiafan (戴嘉枋), département de musicologie, soutenu le 16 juin 2010, p. 116.

Tableau 1-3

Période	Nom	Nombre d'articles	Nom	Nombre d'articles	Nom	Nombre d'articles
Baroque	Bach	3	Haendel	2		
Classique	Beethoven	25	Mozart	6	Haydn	1
	Gluck	1				
Romantique	Wagner	17	Chopin	13	Schubert	10
	Brahms	7	Schumann	5	Paganini	4
	Berlioz	3	Grieg	3	Liszt	3
	Mendelssohn	2	Strauss	2	Tchaikovsky	2
	Verdi	2	Mahler	1	Weber	1
Période moderne	Debussy	4	Tcherepnine	3	Orff	2
	Berg	1	Borodine	1	Glazunoff	1
	MacDowell	1	Saint-Saëns	1	Schönberg	1
	Scriabine	1	Stravinsky	1	Toscanini	1

Les articles sur Beethoven sont les plus nombreux, suivi par ceux sur Wagner, Chopin, Schubert et Brahms. Bach, Haendel et Haydn ne sont pas bien représentés, on compte seulement six articles sur les trois compositeurs. Bien que le nombre d'articles ne reflète pas complètement le statut du compositeur, il reflète cependant le goût et l'orientation du monde musical chinois lors de l'entrée de la musique occidentale en Chine.

L'attention est très différente suivant les époques auxquelles on s'attache. Les musicologues chinois s'intéressent plus aux périodes classiques et romantiques ; la musique baroque n'est pas populaire, et on ne trouve aucun article sur la musique de la Renaissance. Les compositeurs russes sont relativement bien représentés, probablement dû au fait que de nombreux musiciens russes se sont installés en Chine à cette époque. Bien qu'il y ait peu d'articles sur les périodes modernes et baroques, leur contenu montre que les Chinois connaissent et ne rejettent pas cette musique.

Du point de vue du contenu des articles, les connaissances sont relativement simples, se limitant essentiellement à une lecture biographique. Les articles se concentrent sur la vie et la personnalité du compositeur, les analyses des œuvres sont souvent très superficielles.

Par exemple, sur Beethoven, les articles évoquent sa vie tortueuse, son travail

acharné, sa forte volonté ainsi que sa vie amoureuse difficile. En plus de ses biographies, le plus grand nombre d'articles est au sujet de la *Sonate au clair de lune op.27 n°2*. La raison pour laquelle les Chinois ont une attirance spéciale pour cette sonate semble être inextricablement liée à son histoire d'amour, presque chaque article présente cette histoire. En revanche, ses symphonies n'intéressent pas beaucoup les Chinois.

Dans ces articles, on voit que Wagner est un musicien particulièrement apprécié, on l'appelle « le grand musicien », « le premier après Beethoven » et « le plus grand réformateur de l'opéra au monde », et on admire sa création artistique avec un immense respect.<sup>80</sup> Ces articles présentent des vues très personnelles et élogieuses de la part de leurs auteurs. Selon l'article dithyrambique du musicologue Du Gang « Wagner pendant sa période parisienne » : « Wagner est un dieu solaire glorieux, et le reste n'est qu'animaux médiocres ».<sup>81</sup>

### **3. Concerts et activités musicales**

#### **3.1 Les débuts de l'interprétation de Chopin**

L'interprétation de la musique de Chopin est concentrée plutôt dans les institutions musicales des grandes villes comme Pékin et Shanghai. Ses œuvres apparaissent souvent dans les programmes d'examen ou de concert, de structures telles que l'École normale des femmes de Pékin (北京女子师范大学, fondée en 1908, aujourd'hui Université normale de Pékin) et le premier conservatoire professionnel, l'École Nationale de Musique (国立音乐院, fondée en 1927, aujourd'hui Conservatoire de musique de Shanghai).

Les documents les plus anciens montrent que le 10 octobre 1921, à l'École normale des femmes de Pékin, Mme Xu Shubin joue un Nocturne de Chopin, dont le numéro n'est cependant pas précisé, lors du premier concert des enseignants et étudiants.

---

<sup>80</sup> Qi Binbin, *op. cit.*, p. 121.

<sup>81</sup> Ibid, p. 127.



第二次十年十二月二十八日下午舉行

第一部 (學生演奏)

- |                          |                |                |
|--------------------------|----------------|----------------|
| 1. 合唱 " 級之本願 " 歌         | 演奏者<br>音樂科學生全體 | 易章齋作歌<br>蕭友梅作曲 |
| 2. Berccuse(鋼琴獨奏)        | 胡 蘭 (楊先生組)     | Schumann       |
| 3. Ungarischer Tanz (全上) | 譚彩珠            | Jensen.        |

- |                        |                                 |               |                  |
|------------------------|---------------------------------|---------------|------------------|
| 音樂雜誌<br>第二卷<br>第九十兩號合刊 | 4. Wanderlied(鋼琴合奏)             | 馬文芳<br>毛應鶴    | (加先生組) Schumann  |
|                        | 5. 獨唱 "Phoebe"                  | 李耀輝           | Philip williams  |
|                        | 6. Türkischer marsch(鋼琴合奏)      | 胡 蘭 梁瑞葵(楊先生組) | Beethoven        |
|                        | 7. Reverie(鋼琴獨奏)                | 袁慧照 (加先生組)    | Grimaldi         |
|                        | 8. 合唱 "新雪"                      | 音樂科學生全體       | 易章齋作歌<br>蕭友梅作曲   |
|                        | 9. Valse (鋼琴獨奏)                 | 徐淑琛 (楊先生組)    | Grimaldi         |
|                        | 10. Intermezzo (全上)             | 李耀輝           | Jensen.          |
|                        | 11. Zigeunenleben.(鋼琴合奏)        | 李耀輝 袁慧照       | (加先生組) Schumann  |
|                        | 12. 獨唱 "Regrets"                | 毛應鶴           | Fr.D.Enlanger    |
|                        | 13. Sonata No. 11. 1part.(鋼琴獨奏) | 蕭福媛           | Haydn            |
|                        | 14. Nocturne Op.9.no.2.(全 上)    | 廖坤泰           | (楊先生組) Chopin    |
|                        | 15. 二部合唱 "船"                    | 音樂科學生全體       | Weber            |
|                        | 16. Valse. op.34.no.2.(鋼琴獨奏)    | 王世瑜(加先生組)     | Chopin.          |
|                        | 17. Zampa"(ouverture)(鋼琴合奏)     | 蕭福媛 廖坤泰       | Herold.          |
|                        | 18. 獨唱 "April"                  | 王世瑜           | Philip williams. |

第二部 (來賓及教員演奏)

- |  |                          |
|--|--------------------------|
| 19. 鋼琴獨奏 "La' Campanella"                  | Paganini-Liszt           |
|  | Miss Stahl (燕京大學女校音樂科主任) |
| 20. 獨唱 a) Prelude                          | Landon Ronald.           |
| b) Snowflakes                              |                          |
| c) Mon coeur Souvre a ta voix Saint-Siens. |                          |
| d) Moon of my Delights                     |                          |
|  | Mrs. Mackenzie(本校獨唱教員)   |
| 21. 鋼琴獨奏                                   | 徐亦蓁女士 (本校教員)             |
| 22. 獨唱                                     | 李茂祥先生 (北大講師)             |
| a) Winterlied                              | } H. von Röss            |
| b) Im Regen und im Sonnenschein.           |                          |
| c) An old-world Serenade                   |                          |
| 23. 鋼琴獨奏 "Largo, aus der Sonate No. 7.     | Beethoven.               |
|  | Mr. Gartz.(本校鋼琴教員)       |
| 24. 三部合唱 "寒假旅行"                            | 音樂科學生全體                  |
|  | 易章齋作歌<br>蕭友梅作曲           |
| 24. 餘興                                     |                          |

Figure 1-6. Programme du deuxième concert de l'École normale des femmes de Pékin, le 10 octobre 1921.<sup>83</sup>

<sup>83</sup> Ibidem, pp. 73-74.

Les programmes des deux premiers concerts montrent que les compositeurs comme Schumann, Beethoven, Chopin sont les plus joués, Bach, Mozart et Haydn sont chacun joués une seule fois. Le choix d'œuvres de Chopin est limité aux nocturnes et valse. Il est possible d'en déduire que, au début du 20<sup>ème</sup> siècle, le programme pédagogique de ces établissements incluait les œuvres de Chopin, mais en se limitant aux pièces courtes.

### 3.2 Le premier conservatoire de musique en Chine

Le 27 novembre 1927, la première institution musicale professionnelle chinoise est créée à Shanghai, fondée par le musicologue Dr Xiao Youmei (萧友梅, 1884-1940) et l'éducateur Cai Yuanpei (蔡元培, 1868-1940). Elle s'appelle à l'origine l'École Nationale de Musique (国立音乐院, *Guoli yinyue yuan*), et aujourd'hui le Conservatoire de Musique de Shanghai. Lors de la Cérémonie d'inauguration, le directeur Xiao Youmei déclare :

« Grâce au soutien de notre gouvernement et à sa défense de l'enseignement de la musique, depuis début octobre 1927, nous avons réussi à lever des fonds au Ministère des Finances. À la fin du mois d'octobre, nous avons reçu les fonds pour le démarrage du conservatoire, et procédé à notre inscription dans le journal officiel. Nous avons organisé deux concours d'entrée à la mi-novembre, mais en raison d'une date trop tardive, il n'y a pas eu beaucoup de candidats, nous avons admis seulement 23 élèves. Les cours ont commencé le 16 novembre, et la cérémonie d'inauguration se tient le 27 du même mois. C'est la première école de musique de notre pays, elle est maintenant officiellement créée !

L'organisation de l'école, sous la direction de monsieur le directeur, a mis en place deux organismes, l'Administration et la Scolarité. L'administration s'occupe des quatre départements : la théorie et la composition, le piano, le violon et le chant; la Scolarité s'occupe de la rédaction des manuels, de la comptabilité et des inscriptions. Suite aux premières admissions, il y a seulement un premier cycle pour l'instant, nous n'avons pas formellement défini les départements. Nous avons maintenant 45 élèves, comme par exemple 5 élèves en piano<sup>84</sup>, 7 en violon, 5 en théorie et 1 en pipa<sup>85</sup>. Nous allons bientôt organiser les admissions pour le deuxième semestre. »<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> À l'ouverture du Conservatoire de Shanghai, les cinq élèves de piano sont : Long Tongyu (龙同玉), Dan Jiayao (但家瑶), Chen Mei'er (陈美珥), Wu Yizhi (吴逸之), Pan Qiyang (潘琪瑛), Zhang Keming (张珂明) et Zhang Huanming (张环明).

<sup>85</sup> Pi pa (琵琶), un instrument de musique à cordes pincées traditionnel chinois.

<sup>86</sup> Journal du Conservatoire de Shanghai *Musique* (音), n°1, le 30 mai 1928, p. 5.



Figure 1-7. Cérémonie d'inauguration de l'École Nationale de musique de Shanghai<sup>87</sup>

En plus d'enseigner les instruments occidentaux comme le piano ou le violon, le Conservatoire ouvre aussi des cours complémentaires tels que l'histoire de la musique occidentale, l'écriture et l'harmonie etc. Nous pouvons dire que tous les cours théoriques peuvent être une base pour une bonne réception de Chopin au Conservatoire. Nous voyons ici la liste des disciplines et des enseignants du Conservatoire en 1927, telle que parue dans son journal :<sup>88</sup>

Tableau 1-4

Poste	Nom et prénom	Discipline
Président	Cai Yuanpei (蔡元培)	
Directeur, professeur et responsable des études et de l'administration	Xiao Youmei (萧友梅)	musicologie, harmonie, commentaire d'écoute, écriture
Professeur agrégé et rédacteur	Yi Weiqi (易韦齐)	littérature chinoise, poésie, les trois principes du peuple <sup>89</sup>
Professeur et directeur des affaires générale	Li Enke (李恩科)	anglais, chant-choral, formation musicale
Professeur	Wang Ruixian (王瑞娴)	piano
Professeur	Chen Chengbi (陈承弼)	violon

<sup>87</sup> Journal du Conservatoire de Shanghai *Musique* (音), n°1, le 30 mai 1928, p. 1.

<sup>88</sup> Ibid, p. 5.

<sup>89</sup> Les trois principes du peuple (三民主义, San min zhu yi) : Histoire politique sur les principes de démocratie libérale, nationalisme et de justice sociale élaborés par Sou Yat-sen.



Poste	Nom et prénom	Discipline
Professeur, inscription et surveillant pour les garçons	Zhu Ying (朱英)	pipa, zhudi <sup>90</sup>
Professeur	Lei Tongxue (雷通学)	histoire de la musique occidentale
Professeur	Fang Yu (方于)	français
Professeur	Mme Levitin	piano
Professeur	M. Antopolsky	violon
Professeur	M. Lestnzzi	violon
Professeur	M. Maltzeff	chant
Assistante et comtable	Wu Bochao (吴伯超)	piano, erhu <sup>91</sup>
Assistante et surveillante pour les filles	Pan Yunruo (潘韵若)	piano
Assistante et surveillante pour les filles	Liang Yun (梁韵)	anglais
Services divers	Yu Kecheng (余客成) Liang Zhonghua (梁仲华)	

Le directeur et les enseignants ont tous étudié à l'étranger :

Le président, Cai Yuanpei a été nommé à l'académie Hanlin (翰林院士) à 26 ans. Il a étudié la philosophie, la psychologie et l'histoire de l'art à l'Université de Leipzig et en France.

Xiao Youmei étudie le piano, le chant et la pédagogie de 1901 à 1910 à l'Imperial University du Japon. Peu de temps après, il part étudier la composition au Conservatoire de Leipzig et obtient son doctorat à l'Université de Leipzig en 1916. Le sujet de sa thèse était *Eine Geschichtliche Untersuchung über das Chinesische Orchester bis zum 17. Jahrhundert (Recherche historique sur l'Orchestre chinois jusqu'au dix-septième siècle)*; thèse traduite en chinois en 1990.<sup>92</sup> En octobre 1916, il entre au département de philosophie de l'Université de Berlin où il continue ses recherches.

Parmi les quatre professeurs de piano, à part Pan Yunruo, qui est assistant et a étudié le piano en Chine, les autres ont tous étudié à l'étranger. Wang Ruixian a étudié aux États-Unis, et Wu Bocha a étudié la composition et la direction d'orchestre à la

<sup>90</sup> Zhu di(竹笛), instrument de musique traditionnel chinois, une flûte traversière faire en bambou.

<sup>91</sup> Er hu (二胡), instrument traditionnel chinois à deux cordes.

<sup>92</sup> Joys Hoi Yan Cheung, *Chinese Music and Translated Modernity in Shanghai, 1918-1937*, thèse en Musicologie, soutenu en 2008, University of Michigan, 2008, pp. 183-184.

Charleroi Brussels School of Music ainsi qu'au Royal College. Levitin vient de Russie, elle est diplômé du Conservatoire Rimski-Korsakov de Saint-Pétersbourg.

En octobre 1929, le directeur Xiao Youmei invite le professeur russe Boris Zakharoff (1888-1943) à être le premier directeur du département de piano. En embauchant de nombreux professeurs étrangers, le Ministère a jeté une base solide pour l'internationalisation de l'enseignement du piano, et ainsi marqué le début de sa diffusion en milieu scolaire en Chine.

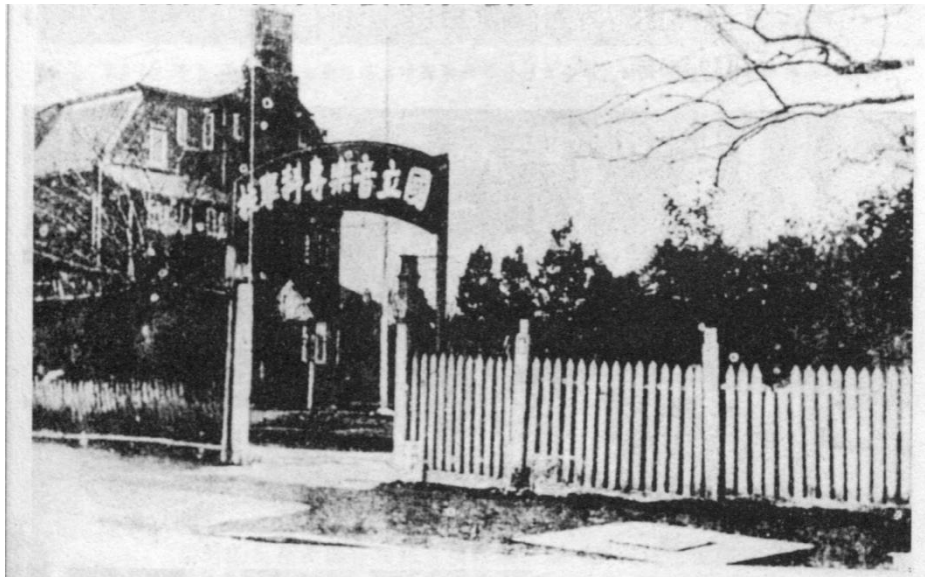


Figure 1-8. Conservatoire de Musique de Shanghai, rue Pichon, au début des années 1930 [*Shanghai yinyue zhi* (上海音樂志), Comprehensive Record of Music in Shanghai].<sup>93</sup>

Au début de la construction du Conservatoire, le département de piano fait quelques ajustements pour le rendre plus cohérent. Il organise pour cela trois réunions au début de la création du département :<sup>94</sup>

<sup>93</sup> Joys Hoi Yan Cheung, *op. cit.*, p. 110.

<sup>94</sup> Journal du Conservatoire de Shanghai *Musique* (音), 1929, n°3, p. 4.

Tableau 1-5

Date	Participants	Contenu de la réunion
Première réunion, le 17 octobre 1929	Xiao Youmei, M. Zakharoff, Mme Levitin, Mme Pribitkova, Mme Valeshy, M. Aksakoff	Le Président Xiao modifie le programme des cours de licence, et intègre le système d'Unités de Valeur. En plus du piano qui continue à être l'UV principale, l'étudiant devra obtenir 30 points dans les autres UV, répartis comme suit : Théorie et proposition du Parti communiste de Chine, 1 point ; chinois et poésie, 4 points ; musique traditionnelle chinoise, 1 point ; langue étrangère, 9 points ; théorie musicale, 2 points ; harmonie, 4 points ; initiation à la composition, 1 point ; chant choral, 1 point ; formation musicale, 1 point ; géographie, 1 point ; histoire de musique européenne, 2 points ; pédagogie, 1 point ; théorie de l'enseignement, 1 point ; direction, 1 point.
Deuxième réunion, le 19 janvier 1930	Idem	Proposition de M. Zakharoff : les élèves n'ayant eu que trois mois de cours durant ce semestre, ce qu'ils ont appris est limité, il est donc difficile de valider les UV. Par conséquent, les examens seront reportés au mois de juin. Ceux qui échouent aux examens seront renvoyés.
Troisième réunion: le 22 janvier 1930	Idem	La Conférence adopte les règlements suivants: 1. La proposition de M. Zakharoff du 19 janvier; 2. Si un professeur considère qu'un élève n'a pas le niveau pour suivre son cours, il pourra le rétrograder d'un niveau.

Suivant les trois premières réunions, nous voyons que le département de piano commence à étudier le système d'Unités de Valeur, que leur organisation de cours complémentaires pour la spécialité de piano est assez complète, comprenant la théorie musicale, l'harmonie, l'initiation à la la composition, l'histoire de la musique européenne, la formation musicale, la théorie de l'enseignement, la direction, la pédagogie ainsi que le chant choral. De plus, le département ajoute des disciplines en conformité avec la situation du pays comme la théorie et la proposition du PCC, le chinois, la poésie et la musique traditionnelle. Aussi, nous voyons que les professeurs commencent à formuler les règlements pour contrôler le niveau des élèves.

L'admission au Conservatoire devient de plus en plus stricte et formelle, jusqu'en 1934, où les conditions d'admissions du département de piano sont publiées officiellement :<sup>95</sup>

- 1) Les candidats qui veulent entrer en cycle d'interprétation, niveau lycée, doivent avoir fini le collège, et être âgés de moins de 18 ans ;
- 2) Les candidats qui veulent entrer en cycle pédagogique, niveau lycée, doivent avoir fini le collège, et être âgés de moins de 18 ans ;
- 3) Les candidats qui veulent rentrer en cycle optionnel (Xuan ke, 选科), doivent avoir reçu une formation générale ainsi qu'une formation musicale, et être âgés de 8 ans à 28 ans ;
- 4) Les candidats pour le cycle de licence doivent avoir passé le collège d'interprétation ou le collège pédagogique de notre conservatoire, ou avoir un niveau équivalent.

Selon les statistiques de l'effectif des élèves au cours des dix premières années du Conservatoire (annexe 3), nous pouvons voir que lors des premières années, certains niveaux n'ont pas d'élèves. Mais à partir de 1933, le nombre d'étudiants est relativement stable. En 1936 et 1937, le nombre d'élèves en Lycée d'interprétation est beaucoup plus élevé que dans les autres cycles, ce qui démontre que le niveau d'interprétation des élèves chinois s'améliore de plus en plus au cours de la dernière décennie.

Au sujet des professeurs de piano du conservatoire de Shanghai, à part Wu Bochao (吴伯超) et Xia Yu (夏瑜) originaires de Chine, et E. Liao Valesby d'Allemagne, les autres comme le directeur B. Zakharoff et les professeurs S. Aksakoff, B. Lazareff, E. Levitin et Z. Pribitkova viennent de Russie. Voici les informations détaillées sur les professeurs de piano étrangers selon le journal *Yin* :

---

<sup>95</sup> Journal du Conservatoire de Shanghai *Musique* (音), 1934, n°42, p. 2.

Tableau 1-6

Nom et prénom	Sexe	Lieu de naissance	Poste	Date d'arrivée au Conservatoire	Formation
Boris Zakharoff	masculin	Russie	directeur du département de piano	octobre 1929	Conservatoire Rimski-Korsakov de Saint-Pétersbourg
E. Levitin	féminin	Russie	professeur	février 1928	Conservatoire Rimski-Korsakov de Saint-Pétersbourg
S. Aksakoff	masculin	Russie	professeur	octobre 1929	Conservatoire national de musique de Moscou
Z. Pribitkova	féminin	Russie	professeur	octobre 1929	Conservatoire Rimski-Korsakov de Saint-Pétersbourg
E. Liao Valesby	féminin	Allemagne	professeur	avril 1929	non indiquée
B. Lazareff	masculin	Russie	professeur	septembre 1934	non indiquée

Dans l'équipe pédagogique du conservatoire, parmi les musiciens étrangers, les Russes occupent la majorité des postes. En 1930, sur les onze professeurs du Conservatoire, toutes disciplines confondues, il y a six enseignants russes (Annexe 4 et annexe 5, liste officielle des professeurs en 1930 et 1934), et en 1947, l'école se compose d'un total de 38 professeurs, dont la moitié est russe.<sup>96</sup> La raison de cette prédominance russe dans le corps enseignant est qu'après la Révolution d'octobre 1917 et le renversement de la république, de nombreux nobles et Juifs ont fui le pays sous le régime socialiste, et certains sont venus s'installer en Chine, plus particulièrement à Shanghai et Harbin.<sup>97</sup> En 1927, à l'ouverture du Conservatoire de Shanghai, le directeur Xiao Youmei engage de nombreux musiciens russes, y compris ceux venant de l'Orchestre Symphonique de Shanghai.

<sup>96</sup> Li Xiaoying (李晓莹) et Zhang Qingyun (张青云), « L'influence de la musique russe du 20<sup>ème</sup> siècle sur la musique chinoise » (20 世纪上半叶苏俄音乐对中国音乐文化的影响), bimensuel *Russian Central Asian & East European Studies* (俄罗斯中亚东欧研究), Pékin, Academy of Russian Central Asian & East European (俄罗斯东欧中亚研究所), 2011, p. 76.

<sup>97</sup> Wang Yamin (王亚民), « La littérature de la diaspora russe dans la littérature moderne en Chine » (中国现代文学中的俄罗斯侨民文学), *Journal de Université Normale de Shanghai*, Shanghai, 2010, n°6, pp. 101-102.



Figure 1-9. Photo des professeurs du Conservatoire dans le campus en novembre 1934. De gauche à droite: le compositeur Huang Zi, Boris Zakharoff, l'épouse de Alexander Nikolayevich Tcherepnin<sup>98</sup>, Tcherepnin, Xiao Youmei, Aksakoff et le compositeur He Lüting.<sup>99</sup>

### 3.3 Chopin dans les concerts et les examens du conservatoire

Dans l'établissement, la musique de Chopin représente une très grande proportion des pièces jouées lors des examens ou des concerts, presque tous les types de ses compositions sont joués.

Selon la liste des œuvres de Chopin proposées dans les programmes des concerts de 1930 à 1937 (annexe 6) et pour les examens de 1932 à 1937 (les programmes d'examen n'ont été répertoriés qu'à partir de 1932, annexe 7), parmi toutes les œuvres de Chopin, les étudiants se tournent plutôt vers les nocturnes, les études et les valse.

---

<sup>98</sup> Alexander Nikolayevich Tcherepnin (1899, Saint-Petersbourg - 1977, Paris), il épouse la pianiste chinoise Lee Xianming (李献敏), la première élève du Conservatoire ayant obtenu un Master de piano, sous la direction de Zakharoff.

<sup>99</sup> Xu Buceng (许步曾), « Wu Leyi and Boris Zakharoff » (吴乐懿回忆恩师查哈罗夫), revue *Music lover* (音乐爱好者), Shanghai, Édition de musique de Shanghai (上海音乐出版社), 2009, n°6, p. 39.

Les nocturnes sont joués au total 34 fois en environ 8 ans (1930-1937), et plus particulièrement le *Nocturne en fa mineur op.55 no.1*, le plus joué, que l'on retrouve 6 fois.

Tableau 1-7

Nocturnes, tels que marqués sur le programme	Nombre d'interprétation
<i>Nocturne en fa mineur op.55 no.1</i>	6
<i>Nocturne en Mi bémol Majeur op.9 no.2</i>	3
<i>Nocturne en si bémol mineur op.9 no.1</i>	3
<i>Nocturne en do mineur op.48 no.1</i>	2
<i>Nocturne en Fa Majeur op.15 no.1</i>	2
<i>Nocturne en Fa dièse Majeur op.15 no.2</i>	2
<i>Nocturne en Ré bémol Majeur, op.27 no.2</i>	2
<i>Nocturne en mi mineur op.72 no.1</i>	2
<i>Nocturne en sol mineur op.37 no.1</i>	1
<i>Nocturne en Si Majeur op.32 no.1</i>	1
<i>Nocturne</i> (numéro non précisé)	5
<i>Nocturne en sol mineur</i> (opus non précisé)	1
<i>Nocturne en Do Majeur</i> (sic.)	1
<i>Nocturne en do dièse mineur</i> (opus non précisé)	1
<i>Nocturne en Si Majeur</i> (opus non précisé)	1
<i>Nocturne op.15</i> (sic.)	1

Dans la musique traditionnelle chinoise dans son ensemble, on considère la beauté en termes de « paix, douceur et tranquillité » (和平恬淡, *Heping tiandan*), évitant les contradictions et les oppositions fortes, et donnant une impression d'éloignement.<sup>100</sup> La musique traditionnelle chinoise est très horizontale et présente des mélodies fluides. L'influence des nocturnes de John Field dans ceux de Chopin leur donne un style mélodique, *cantabile* et calme. Ce style le rapproche de la tradition de la musique chinoise, cela peut être considéré comme une raison probable pour laquelle les étudiants chinois favorisent les nocturnes parmi les œuvres de Chopin.

Par ailleurs, l'administration du conservatoire n'indique pas de programme obligatoire pour les examens ou concert, le choix des œuvres jouées est donc directement lié au goût et à l'intérêt des professeurs et étudiants. Ce choix permet

<sup>100</sup> Cai Zhongde (蔡仲德), *Histoire de l'esthétique de la musique chinoise* (中国音乐美学史), Pékin, People's music publishing house, 1995, pp. 17-18.

également aux professeurs d'enseigner le *cantabile* ou le *rubato* de la musique de Chopin dans des pièces relativement courtes, et est un bon point de départ pour découvrir l'œuvre du compositeur.

Les études de Chopin sont jouées 33 fois, presque autant que ses nocturnes. Mais, à la différence de ces derniers, la raison pour laquelle les études sont autant jouées n'est pas uniquement l'intérêt des élèves ou des professeurs pour ces pièces. Cette raison est que, comme chacune de ces études est écrite dans un but précis, chacune traite d'une ou de plusieurs difficultés techniques, elles sont importantes non seulement dans l'apprentissage de Chopin, mais aussi dans la pédagogie du piano. En plus des exigences techniques, elles demandent de la musicalité et une recherche de sonorité.

Dans ces statistiques d'interprétation, l'*Étude en do mineur op.10 no.12*, "*Étude révolutionnaire*", est très représentée. Chopin écrit cette œuvre en septembre 1831, à l'annonce de la chute de Varsovie. Elle permet aux élèves de sentir la douleur de Chopin, pathétique, désespéré, plein de ressentiment, et présente également une exigence technique avec ses accords énergiques et solides à la main droite, et les chromatismes rapides de la main gauche.

Tableau 1-8

Études	Nombre d'interprétations
<i>Étude en do mineur op.10 no.12</i>	4
<i>Étude en Do Majeur op.10 no.1</i>	2
<i>Étude en Mi majeur op.10 no.3</i>	2
<i>Étude en mi bémol mineur op.10 no.6</i>	2
<i>Étude en fa mineur op.10 no.9</i>	2
<i>Étude en La bémol Majeur op.10 no.10</i>	2
<i>Étude en La bémol Majeur op.25 no.1</i>	2
<i>Étude en do dièse mineur op.25 no.7</i>	2
<i>Étude en do dièse mineur op.10 no.4</i>	1
<i>Étude en Sol bémol Majeur op.10 no.5</i>	1
<i>Étude en fa mineur op.25 op.2</i>	1
<i>Étude en sol dièse mineur op.25 no.6</i>	1
<i>Étude (numéros non précisés)</i>	9
<i>Étude en fa dièse mineur (sic)</i>	1
<i>Deux études en fa mineur (sic)</i>	1



Les Valses de Chopin sont jouées environ 26 fois par les élèves chinois. Chopin compose 19 valses, qui, comme les nocturnes, sont des pièces courtes. La rythmique de ses valses est plus constante que celle de ses Mazurkas, leur expression et leur constructions sont également moins complexes que celle de ses scherzo ou de ses ballades, elles sont donc choisies plus fréquemment par les élèves.

Tableau 1-9

Valses	Nombre d'interprétations
<i>Valse en do dièse mineur op.64 no.2</i>	3
<i>Valse brillante en La bémol Majeur op.34 no.1</i>	2
<i>Valse en mi mineur no.14 op.posth.</i>	2
<i>Valse en la mineur no.19, op.posth. op2 no.11 (BI 150)</i>	2
<i>Valse en Ré bémol Majeur op.64 no.1</i>	2
<i>Valse en La bémol Majeur op.64 no.3</i>	1
<i>Valse en Sol bémol Majeur op.70 no.1</i>	1
<i>Valse en si mineur op.69 no.2</i>	1
“Valse” (numéros non précisés)	9
<i>Valse en La bémol Majeur (opus non précisé)</i>	3

Les préludes, impromptus et polonaises sont moins représentés au conservatoire. Les préludes sont jouées 17 fois lors des examens et les concerts. Le *Prélude en Ré bémol Majeur no.15, op.28* est le plus joué. Ce prélude, connu sous le titre de la “Goutte d’eau”, est son prélude le plus célèbre.

Tableau 1-10

Préludes op.28	Nombre d'interprétations
<i>Prélude en Ré bémol Majeur no.15</i>	4
<i>Prélude en Si bémol Majeur no.21</i>	2
<i>Prélude en do mineur no.20</i>	2
<i>Prélude en Do Majeur no.1</i>	1
<i>Prélude en Mi Majeur no.4</i>	1
“Prélude” (numéro non précisé)	6
<i>Prélude en Do bémol Majeur (sic)</i>	1

Les impromptus de Chopin sont présentés environ 13 fois, ce sont des œuvres relativement courte aussi, dont le plus joué est l'*Impromptu fantaisie en do dièse mineur op.66*.

Tableau 1-11

Impromptu	Nombre d'interprétations
<i>Impromptu fantaisie en do dièse mineur op.66</i>	7
<i>Impromptu en Fa dièse Majeur op.36</i>	1
<i>Impromptu en La bémol Majeur op.29</i>	1
<i>Impromptu</i> (numéro non précise)	3
<i>Impromptu en Si bémol Majeur (sic)</i>	1

Les Polonaises sont jouées 11 fois. À part une interprétation par un élève la classe du professeur Lazareff, elles sont toutes jouées par la classe du professeur Zakharoff. Parmi toutes les polonaise de Chopin, la *Polonaise héroïque*, est la plus représentée. Celle ci est particulièrement admirée par les critiques et est parmi les plus souvent jouées en Pologne au 19ème siècle, elle est décrite comme « un point culminant dans l'œuvre de Chopin ».<sup>101</sup> La Polonaise en *La Majeur op.40 no.1*, souvent jouée en Pologne, paraît également dans la liste du conservatoire de Shanghai.

Tableau 1-12

Polonaise	
<i>Polonaise en La bémol Majeur op.53</i>	5
<i>Polonaise en do dièse mineur op.26 no.1</i>	3
<i>Polonaise en La Majeur op.40 no.1</i>	1
<i>Polonaise op.10 no.1 (sic)</i>	1
<i>Polonaise op.70 no.2 (sic)</i>	1

Comme ses polonaises, les mazurkas de Chopin reflètent un sentiment national.<sup>102</sup> Chopin écrit près de soixante mazurkas, genre le plus représenté dans toute son œuvre. Cependant, dans les activités musicales du Conservatoire de Shanghai durant ces huit ans, les étudiants chinois ont joué seulement cinq mazurkas, lors de cinq occasions différentes.

<sup>101</sup> Jan Kleczyński, *Chopin w cenniejszych swoich utworach* (Varsovie, 1886, nouvelle édition Cracovie, 1959), p.123.

<sup>102</sup> François-René Tranchefort, *Guide de la musique de piano et de clavecin*, Paris, Fayard, 2012, p. 214.

Tableau 1-13

Événement	Interprète	Professeur	Œuvre
examen	Liu Ruiyi (刘悦意)	B. Zakharoff	<i>Mazurka en sol mineur op.24 no.1</i>
	Lin Wengui (林文桂)	B. Zakharoff	<i>Mazurka en fa dièse mineur op.59 no.3</i>
concert	Qian Qi (钱琦)	B. Zakharoff	<i>Mazurka en si mineur op.33 no.4</i>
	He Hanxin (何汉心)	B. Zakharoff	<i>Mazurka en do dièse mineur op.6 no.2</i>
	A.F. Lvoff	Classe privée de B. Lazareff	<i>Mazurka en fa dièse mineur op.6 no.1</i>

Bien entendu, les mazurkas font partie des œuvres les plus difficiles à maîtriser parmi le répertoire de Chopin, considérées comme « le coeur de son œuvre » par le spécialiste de Chopin Jean-Jaques Eigeldinger.<sup>103</sup> Comme elles s’inspirent de la musique folklorique polonaise, pour faire une analogie, ce serait comme si un occidental apprenait à chanter le répertoire traditionnel de l’*Opéra de Pékin*<sup>104</sup>.

La “Mazurka” est nom générique, qui contient trois différentes formes de danse folklorique : *Mazur*, *Oberk* et *Kujawiak*. Les particularités propres aux trois danses se rencontrent rarement à l’état pur dans les mazurkas, où le plus souvent elles apparaissent entremêlées.<sup>105</sup> Principalement, ces trois danses ternaires ont l’accent principal qui tombe sur les temps faibles - le second le plus souvent ou parfois le troisième, présentant des constants déplacements d’accent. Sur ce rythme particulier, le pianiste chinois Fu Cong, qui a obtenu le troisième prix et le prix spécial de Mazurka au cinquième Concours international de piano Frédéric Chopin en 1955, dit : « Les mazurkas de Chopin ne sont pas de simples danses, on ne peut pas trouver de rythme sur lequel on peut danser. Ces danses sont sublimées dans un autre royaume. Alors, si un interprète ne parvient pas à maîtriser la subtilité de ce rythme, alors, peu importe sa

<sup>103</sup> Jean-Jaques Eigeldinger, *Frédéric Chopin*, Paris, Fayard, 2003, p. 72.

<sup>104</sup> Art considéré comme trésor national en Chine, qui fait partie du patrimoine culturel immatériel de l’Unesco. Il consiste en des représentations combinant la musique, le théâtre, les danses traditionnelles ainsi que l’art du costume.

<sup>105</sup> Jean-Jaques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, [1er éd. Neuchâtel, Baconnière, 1970, 158p.], Paris, Fayard, 2006, p. 191.

façon de travailler, même s'il regarde cette danse, cela ne lui sera d'aucune utilité. »<sup>106</sup>

Pour la difficultés des mazurkas, Fu Cong dit également : « Les mazurkas ont un rythme très marqué, il n'y a presque aucune façon de l'enseigner. Si certaines personnes peuvent l'apprendre à leurs élèves, c'est que ceux-ci ont compris cette sensation, qu'elle n'est juste pas encore assez claire pour eux ; s'il n'ont pas cette sensation, on ne pourra jamais la leur enseigner. »<sup>107</sup> Eigeldinger parle également d'une composante du rubato chopinien, qui dérive de la cadence mobile propre au mazurka.<sup>108</sup> C'est cette ambiguïté de la cadence dans ses mazurkas qui est difficile à appréhender pour les musiciens.

En d'autres termes, il faut que les étudiants chinois maîtrisent l'accentuation rythmique et *rubato* dans les mazurkas, sinon il leur sera difficile de saisir l'essence de l'œuvre. Ces difficultés sont une raison pour laquelle les élèves conservatoire jouent très peu ce genre de pièces pendant les examens et les concerts, ce qui peut amener à penser que les étudiants ne peuvent pas les maîtriser, et que en conséquence, les enseignants ne demandent pas aux élèves de jouer ce type d'œuvre.

Les Scherzos et Ballades sont des pièces de structure plus complexes, plus exigeantes techniquement que les valse ou les nocturnes, ils sont donc très peu joués par les étudiants.

Tableau 1-14

Ballade	Nombre d'interprétations	Interprète	Professeur
<i>Ballade en sol mineur op.23</i>	5	Wu Yizhou (巫一舟)	B. Zakharoff
		Li Xianmin (李献敏)	
		Ding Shande (丁善德)	
		Xia Guoqiong (夏国琼)	
		Yi Kaiji (易开基)	
<i>Ballade en fa mineur op.52</i>	1	Qiu Fusheng (裘復生)	
<i>Ballade en La bémol Majeur op.47</i>	1	He Ruirong (何瑞荣)	

<sup>106</sup> Jiao Yuanpu (焦元溥), « Fu Cong parle de Chopin » (傅聪谈肖邦), Taiwan, *United Daily News*, 01/03/2010.

<sup>107</sup> Fu Min (傅敏), *Fu Cong, bientôt soixante-dix ans !* (傅聪: 忘七了!), Tianjin (天津), Tianjin Académie des Sciences Sociales Publishing House (天津社会科学院出版社), 2003, p. 52.

<sup>108</sup> Jean-Jaques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves, op. cit.*, pp. 160-161.

Tableau 1-15

Scherzo	Nombre d'interprétations	Interprète	Professeur
<i>Scherzo en si bémol mineur op.31</i>	3	He Hanxin (何汉心)	B. Zakharoff
		Yang Tilie (杨体烈) (deux fois)	S. Aksakoff
<i>Scherzo en si mineur op.20</i>	1	Ding Shande (丁善德)	B. Zakharoff
<i>Scherzo en Mi Majeur op.54</i>	1	Mme Helen Gora	B. Zakharoff

Parmi les quatre Ballades de Chopin, la première Ballade *en sol mineur op.23* est celle qui apparaît le plus, la quatrième en *Fa Majeur op.38* n'est, elle, jamais présentée. Les quatre scherzos sont présents, à part celui en *do dièse mineur op.39* qui n'est jamais joué. Les deux tableaux montrent que les ballades et les scherzos sont interprétés par les élèves du cycle d'interprétation tels que Li Xianmin, Ding Shande, Yi Kaiji, etc... Tous ces élèves sont issus de la classe de Zakharoff sauf Yang Tilie, qui étudie dans la classe d'Aksakoff.

Par rapport à ces œuvres, les concertos exigent un travail et une organisation plus exigeante, il sont donc très peu joués. Les élèves ont tous choisi les premiers mouvements lents, cela montre aussi qu'en terme de technique ou de musicalité, les étudiants chinois n'ont pas encore les capacités pour jouer les deuxième ou troisième mouvements des deux concertos. Dans les examens, le premier mouvement de concerto est dans le programme du niveau de licence ou pour les examens supérieurs.

Tableau 1-16

Concerto	Pièce	Interprète	Date	Professeur
Durant les concerts	<i>Concerto en mi mineur op.11, 1er mouvement</i>	Li Cuizhen (李翠真)	Concert du 26 mai 1930	B. Zakharoff
	<i>Concerto en mi mineur op.11, 1er mouvement</i>	Qiu Fusheng (裘復生)	Concert du 22 juin 1933	
	<i>Concerto en fa mineur op.21, 1er mouvement</i>	Mme Helen Gora	Concert du 8 novembre 1934	

Concerto	Pièce	Interprète	Date	Professeur
Durant les examens	<i>Concerto en mi mineur op.11</i> , 1er mouvement	Qiu Fusheng (裘復生)	2ème session de l'examen de fin d'études de Licence en 1933	B. Zakharoff
	<i>Concerto en fa mineur op.21</i> , 2ème et 3ème mouvement	Henlen Gora	2ème semestre 1934-1935, examen semestriel du troisième cycle (supérieur)	

Les œuvres restantes, comme les *fantaisie*, *berceuse*, *boléro* ou *rondo* ont été presque négligées, uniquement représentées une ou deux fois. Les sonates ne seront jamais jouées, probablement pour plusieurs raisons. Tout d'abord, ce sont des pièces longues, de structure complexe difficile à appréhender pour les élèves, Chopin s'éloignant de la forme traditionnelle, ce qui rend leur compréhension plus difficile. De plus, les Chinois sont attachés à l'existence d'un titre pour une œuvre, qui leur donne une indication sur le sens et l'interprétation de celle-ci. Le fait d'avoir un titre générique comme Sonate leur pose problème, à l'opposé de pièces comme des *Nocturnes*, *Valses*, *Polonaises*, dont les titres donneront une indication plus directe de l'esprit de l'œuvre. En effet, dans la musique traditionnelle chinoise, les titres des œuvres, plutôt qu'un terme générique représentant le genre de pièce, évoque généralement une image ou un événement. Comme par exemple dans le recueil des dix pièces les plus célèbres pour Guqin, où chacune a un titre, comme par exemple *Gao shan liu shui* (高山流水, L'eau coule des hautes montagnes), *Mei hua san nong* (梅花三弄, Trois variations de la fleur de prunier) et *Zui yu chang wan* (醉渔唱晚, Pêcheur ivre chantant au crépuscule).

En résumé, les nocturnes, études et valse de Chopin sont les pièces les plus jouées. En dehors des études, qui s'accordent au programme pédagogique de l'établissement, les autres pièces comme les nocturnes et les valse reflètent l'intérêt des élèves. D'un autre côté, les pièces de structure plus complexes et plus exigeantes techniquement comme les scherzos, les ballades et les concertos ne sont pas beaucoup représentées, cela peut indiquer que les étudiants de cette période, bien qu'étant encadrés par des enseignants très professionnels, ont un niveau qui n'est pas encore

mature dans l'apprentissage de la musique de Chopin, les capacités des élèves ne sont pas suffisantes pour comprendre et interpréter les plus grandes œuvres du compositeur.

Les statistiques du conservatoire montrent que, parmi les professeurs, Boris Zakharoff est celui qui donne à jouer à ses élèves le plus grand nombre de pièces de Chopin. Que ce soit pour les examens ou les concerts importants, il met toujours une pièce du compositeur dans leur programme. Bien qu'il n'ait pas laissé de témoignage écrit sur son expérience spécifique d'enseignement de la musique de Chopin, Zakharoff a formé à la première génération de pianistes en Chine.

En 1933, lors du premier examen de fin d'études, à la première session, les deux élèves de Zakharoff jouent des œuvres de Chopin. Li Xianmin (李献敏) joue le *Nocturne op.27 No.1* pour l'obtention de la Licence, et Qiu Fusheng (裘復生) joue le *Nocturne en Ré bémol Majeur op.27 No.2*, pour l'obtention du prix d'interprétation. À la deuxième session, Qiu joue le premier mouvement du *Concerto en mi mineur*. Voici le programme :

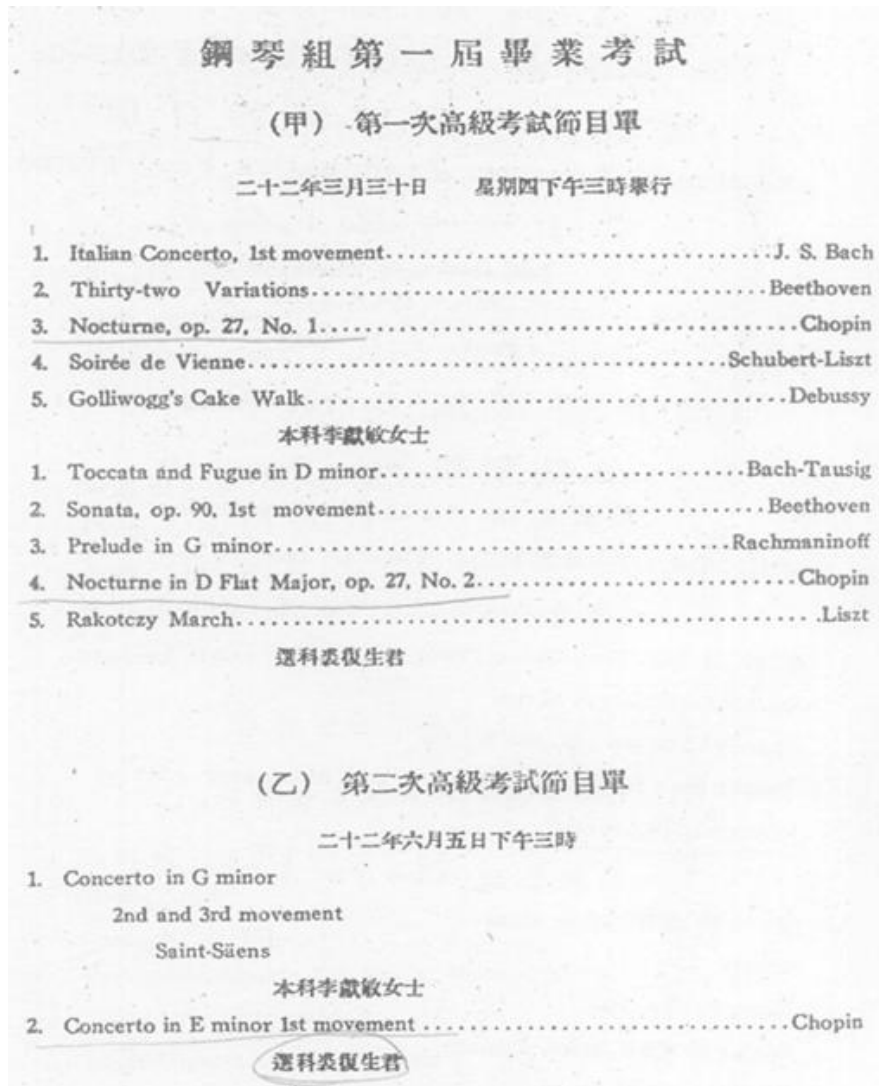


Figure 1-10. Programme d'examen de Li Xianmin (*Nocturne op.27 No.1*) et Qiu Fusheng (*Nocturne en Ré bémol Majeur op.27 No.2* et 1er mouvement du *Concerto en mi mineur*).<sup>109</sup>

Parmi tous les élèves de la classe de Zakharoff, Li Xianmin (李献敏) obtient les meilleurs résultats. Au cours du concert du conservatoire du 3 avril 1930, elle joue les quatre préludes de l'opus 28 de Chopin, le *no.1 en Do Majeur*, le *no.3 en Sol Majeur*, le *no.15 en Ré bémol Majeur* et le *no.20 en do mineur*. Le musicologue Liao Shangguo (廖尚果) publie une critique du concert de Li sur le Journal du Conservatoire :

<sup>109</sup> Journal du Conservatoire de musique de Shanghai *Musique* (音), mars à juin, numéro combiné 1933, p. 20.



« L'interprétation de Mme Li Xianmin des quatre Préludes de Chopin, malgré un trou de mémoire durant celui en *Ré bémol Majeur* qui l'a amenée à répéter deux fois un passage, n'a montré aucun défaut important. Nous avons admiré son intelligence et sa sensibilité. De plus, son jeu est très propre, plus particulièrement dans le prélude en *Ré bémol Majeur*, très expressif, ce qui est très rare actuellement en Chine. Si elle n'avait pas travaillé énormément, ne s'était pas livrée entièrement à l'art de la musique, comment aurait-elle pu atteindre ce niveau ? »<sup>110</sup>

En juin 1934, Li Xianmin obtient son diplôme de licence du département de piano, elle est la seule à obtenir cette récompense cette année là. Après son master d'interprétation au Conservatoire, elle part étudier en Belgique, recommandée par directeur Xiao. Le 3 octobre 1934, le Conseil des étudiants du Conservatoire (学生自治会) lui organise une fête d'adieu, durant laquelle elle joue trois pièces en remerciement : *Troïka* de Tchaïkovski, une *Étude* de Chopin et la *Rhapsodie* de Liszt.<sup>111</sup>

Le 11 mai 1935, Zakharoff organise un concert pour le diplôme de licence de Ding Shande à l'Hôtel XinYa de Shanghai (上海新亚酒店), c'est le premier concert soliste donné par un pianiste chinois en Chine.<sup>112</sup> Le programme de ce concert, comprend deux pièces de Chopin : l'*Étude op.10 no.9* et la *Polonaise op.53*.

---

<sup>110</sup> Journal du Conservatoire de musique de Shanghai *Musique* (音), n°4, mai 1930, p. 7.

<sup>111</sup> Conseil étudiant du Conservatoire (学生自治会), « Hommage à notre étudiante Mlle Li Xianmin, partie étudier en Belgique » (本校同学欢送李献敏女士留学比利时), Journal du Conservatoire de musique de Shanghai *Musique* (音), octobre 1934, p. 6.

<sup>112</sup> Xia Yanzhou (夏滟洲), *Histoire de la musique moderne de Chine* (中国近现代音乐史简编), Shanghai, Édition de musique de Shanghai, 2004, p. 178.

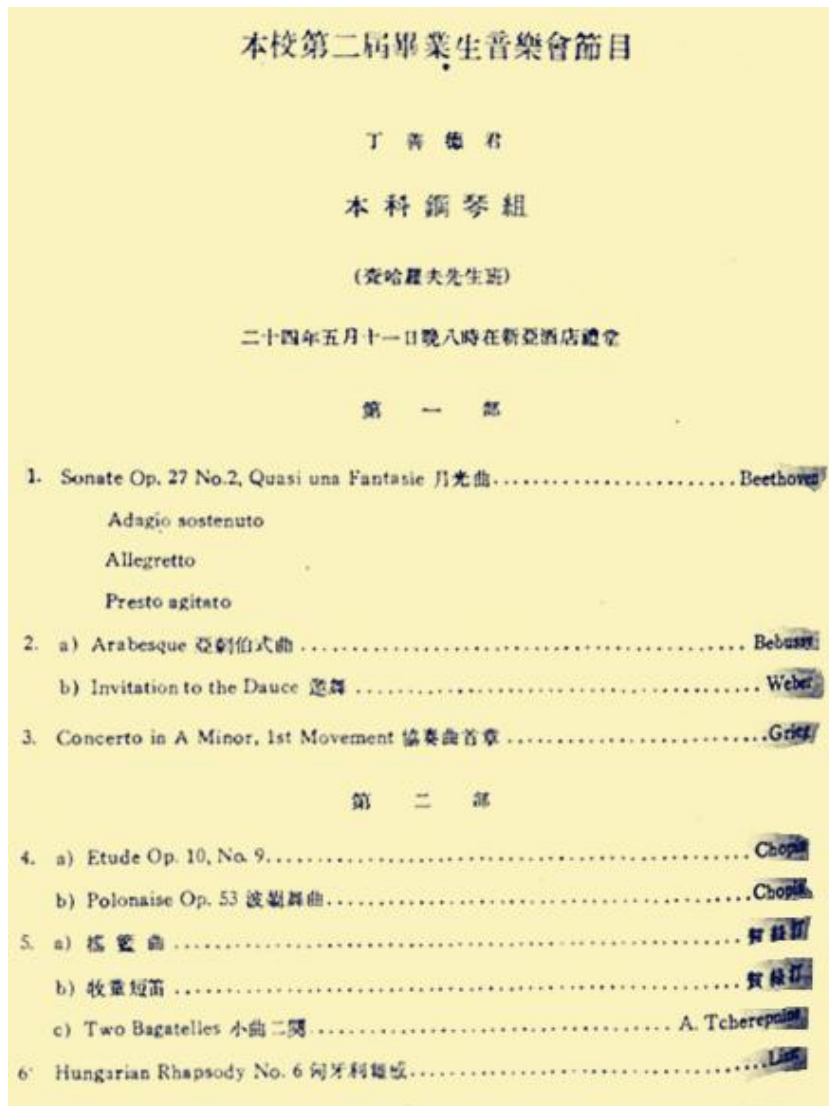


Figure 1-11. Programme de Ding Shande, le 11 mai 1935, Hôtel XinYa de Shanghai, comprenant deux pièces de Chopin : *L'Étude op.10 no.9* et la *Polonaise op.53*.<sup>113</sup>

Durant ses sept années d'enseignement au conservatoire, entre 1929 et 1937, année qui verra la fermeture temporaire de l'établissement à cause de la Guerre sino-japonaise, Zakharoff forme entre autres Li Cuizhen (李翠贞), He Lüting (贺绿汀), Li Xianmin (李献敏), Ding Shande (丁善德), Jiang Dingxian (江定仙), Yi Kaiji (易开基), Fan Jiseng (范继森) et Wu Leyi (吴乐懿), leur permettant de devenir la première génération de pianiste en Chine, formant ainsi l'école de piano de Shanghai.

<sup>113</sup> Journal du Conservatoire de musique de Shanghai *Musique* (音), 1935, n°54, p. 7.

### 3.4 Boris Zakharoff

Boris Zakharoff (1888, Saint-Petersbourg-1943, Shanghai) suit l'enseignement d'Anna Yesipova (Анна Есипова), élève de Theodor Leschetizky, au Conservatoire Rimski-Korsakov de Saint-Petersbourg.<sup>114</sup> Il effectue ses études en même temps que Sergei Prokofiev et Heinrich Gustavovich Neuhaus, avec lesquels il se lie d'amitié. Il a travaillé comme enseignant au Conservatoire Rimski-Korsakov de Saint-Petersbourg pendant sept ans après l'obtention de son diplôme (1915-1921).

Sa femme, Cecilia Hansen (1898-1989) est d'origine danoise, née russe. Violoniste virtuose, elle étudie avec Leopold Auer (1845-1930). En 1921, Zakharoff abandonne son poste de professeur, et parcourt le monde pendant huit ans en jouant avec son épouse.

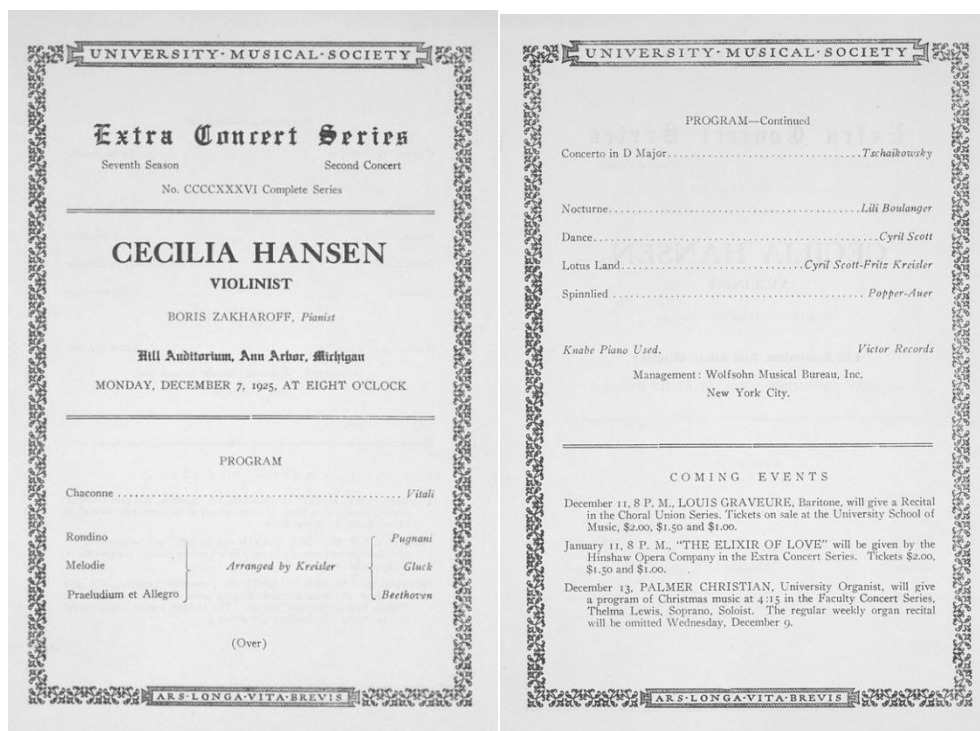


Figure 1-12. Programme du concert de Zakharoff avec Sa femme Cecilia Hansen du 7 décembre 1925, New York.<sup>115</sup>

Après la Révolution d'Octobre 1917, le couple vient en Chine pour faire des concerts, ils arrivent d'abord à Harbin, avant d'aller à Shanghai. A cette époque là, la

<sup>114</sup> Wang Yamin (王亚民), « Remembering the Father of Chinese Modern Piano Education: Boris Zakharoff » (忆中国近现代钢琴教育之父：鲍里斯·查哈罗夫), *Piano Artistry* (钢琴艺术), Pékin, People's Music Publishing House, 2013, n°10, p. 18.

<sup>115</sup> [http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_59e196e50101fcl.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_59e196e50101fcl.html), accès le 4 novembre 2014.

ville de Shanghai compte des dizaine de milliers de russes, ils retrouvent donc certaines connaissances et d'autres musiciens russes. Alors que sa femme voulait continuer les tournées à travers la Chine, Zakharoff décide de rester à Shanghai, ce qui entraînera la séparation du couple.<sup>116</sup>

En 1929, Zakharoff est recommandé par le premier violon de l'Orchestre Symphonique de Shanghai, Arigo Foa (1900-1981), au président du Conservatoire de Shanghai, Xiao Youmei. Celui-ci l'invite pour un poste de professeur de piano, mais Zakharoff lui répond brutalement: « Les étudiants chinois sont comme des nouveau-nés, ont-ils besoin de moi pour leur donner des cours ? »<sup>117</sup> Xiao relançant plusieurs fois avec insistance Zakharoff, ce dernier acceptera finalement. Il devient le premier directeur du département de piano du Conservatoire de Shanghai. À ce sujet, après plusieurs années d'enseignement, pendant un dîner de célébration du conservatoire, il dira<sup>118</sup>: « Maintenant, je suis content de reconnaître mon erreur. Je vais continuer à enseigner avec bonheur, car les étudiants chinois m'ont donné beaucoup de plaisir. »

L'enseignement de Zakharoff est également très apprécié et respecté par ses élèves. Ding Shande (丁善德, 1911-1995), étudie le piano avec lui pendant sept ans. Il dit sur son professeur :

« C'est Monsieur Zakharoff qui a introduit les fugues de Bach, les sonates et concertos de Mozart, Beethoven et Schumann dans l'enseignement du piano. »<sup>119</sup>

« Depuis qu'il est arrivé au Conservatoire, les pièces intéressantes et les classiques sont au programme, le conservatoire est changé. Les élèves ayant un bon niveau peuvent jouer Chopin, les sonates de Beethoven, etc, un répertoire qu'on ne connaissait pas avant. La plupart des enseignants chinois n'a pas osé élever le niveau, et fait toujours jouer des morceaux simples. Zakharoff a joué un rôle clé pour élever le niveau de piano chinois. »<sup>120</sup>

---

<sup>116</sup> [http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_59e196e50101fclk.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_59e196e50101fclk.html), accès le 4 nov 2014.

<sup>117</sup> Liao Congxiang (廖崇向), *Parler du passé musical: sélection littéraire de Liao Fushu* (乐苑谈往: 廖辅叔文集), Shanghai, Édition Huayue chubanshe (华乐出版社), 1996, p. 35.

<sup>118</sup> Idem.

<sup>119</sup> Ding Shande (丁善德), « Développement du Conservatoire de musique de Shanghai et de la musique moderne chinoise » (上海音乐学院和中国现代音乐的发展), revu *L'art de la musique* (音乐艺术), Shanghai, Édition du Conservatoire de musique de Shanghai, 1987, n°1, p. 4.

<sup>120</sup> Zhao Xiaosheng (赵晓生), *Vers le temple de la musique* (通向音乐圣殿), Shanghai, Édition de musique de Shanghai, 2006, p. 207.

Wu Leyi (吴乐懿, 1919-2006) dit de son professeur dans une interview: « S'il n'y avait pas eu Zakharoff, je n'aurais pas eu autant de connaissances sur le piano aujourd'hui, je ne sais pas du tout ce que j'aurais fait. »<sup>121</sup> Li Xianmin (李献敏), son élève de master témoigne :

« Monsieur Zakharoff est un très bon professeur, il explique bien l'interprétation pour qu'on comprenne la musique occidentale, mais il parle peu de technique. Il dit souvent : 'Si vous avez un bon sens musical, vous pouvez jouer avec les mains à l'envers, ça ne gênera personne'. Zakharoff pense que le plus important pour jouer est de bien comprendre la musique, un bon musicien doit comprendre le langage d'un compositeur, ses intentions musicales, et interpréter l'œuvre avec grande précision. Quand il donne cours, il ne s'assied pas à côté des élèves, mais souvent tourne autour du piano tout en écoutant attentivement. Il attache une grande importance à la compréhension des élèves et à l'expression personnelle de la musique. [...] Il n'enseigne pas seulement aux élèves comment bien jouer du piano, il peut voir quel style de musique convient à chacun et quel est son potentiel. Si certains élèves n'ont pas un niveau assez élevé pour faire une carrière soliste, il va leur conseiller de travailler la pédagogie ou l'accompagnement, et leur donne un programme en conséquence. »<sup>122</sup>

En 1960, Ding Shande est invité comme jury au Concours international de piano Frédéric Chopin. Le directeur du jury, cette année là, est le pianiste soviétique Stanislav Neuhaus (1927-1980), fils du pianiste Heinrich Gustavovich Neuhaus que Zakharoff avait connu durant ses études à Saint Petersburg. Pendant un dîner, il demande à Ding comment cela se fait que les candidats chinois aient une telle connaissance de cet art occidental. Ding lui raconte l'importance de l'enseignement de Zakharoff au conservatoire de Shanghai, à quoi Neuhaus répondra « Oh ! Il est allé en Chine ! Je le cherche depuis toujours, mais je n'arrive pas à m'enquérir de son sort ! Il n'est pas étonnant que les pianistes chinois obtiennent de si bons résultats. »<sup>123</sup>

### 3.5 Le premier concert Chopin organisé par les étudiants chinois

Le 28 mars 1934, le conservatoire donne un premier concert organisé par les étudiants du conservatoire, dédié aux œuvres de Chopin. Compte tenu de l'importance de ce concert, il est nécessaire d'en préciser tous les détails de l'organisation.

---

<sup>121</sup> Xu Buceng, *op. cit.*, p. 40.

<sup>122</sup> Ouyang Meilun (欧阳美伦), « L'enseignement du piano passé et présent en Chine - Interview avec le pianiste Li Xianmi » (中国过去和现在的钢琴教学—访钢琴家李献敏), *L'art de la musique* (音乐艺术), Shanghai, Édition du Conservatoire de musique de Shanghai, 1984, n°4, p. 19.

<sup>123</sup> Liao Congxiang, *op. cit.*, p. 35.

## Le Comité étudiant d'organisation du concert Chopin raconte sa préparation de l'événement :<sup>124</sup>

« Avant le début du semestre, de nombreux étudiants se sont réunis, disant qu'ils trouvaient que l'atmosphère musicale du conservatoire était trop calme. Nous pensons qu'il y a trop peu de concerts organisés chaque semestre, et que nous n'avons l'occasion de jouer que pour les examens ou lors des concerts mis en place par le conservatoire. Nous avons donc décidé qu'après la reprise des cours, nous organiserions nous-même des concerts qui nous plaisent, afin de rendre l'atmosphère du conservatoire plus animée.

Nous avons commencé à discuter avec seulement trois élèves : Jiang Dingxian (江定先), Hu Ran (胡然) et Liu Xuechang (刘雪厂), puis craignant d'être trop peu, nous avons également invité Ding Shande (丁善德) et Dai Cuilun (戴粹伦) à collaborer avec nous. Le choix de programme pour le concert est de jouer des œuvres de Chopin, c'est Monsieur Ding Shande qui a fait cette proposition, ses arguments étaient très convaincants :

1. Les étudiants apprenant le piano sont une majorité, et la musique de Chopin est aimée par tout le monde ;
2. Il y a deux mois, le concert de Monsieur Ignaz Friedman à Shanghai sur les œuvres de Chopin a suscité beaucoup d'intérêt.

Nous avons beaucoup d'admiration pour les grands musiciens, et après ces deux principales raisons, nous ne voulons pas attendre le centenaire du décès du compositeur, nous avons donc décidé que ce sera un concert "Chopin".

Nous avons débuté l'organisation du concert en mars, notre équipe s'appelle "Comité d'organisation du concert Chopin" (肖邦音乐会筹备会). La première semaine, nous avons choisi la date pour le concert, le 28 mars au soir, une lettre d'invitation a été envoyée à chaque enseignant, le partage du travail a été organisé. Le Conseil étudiant du Conservatoire (学生自治会) nous a beaucoup aidé, notamment pour la distribution des billets, l'accueil à l'entrée, la décoration et mise en place de la salle, le Conseil étudiant a également financé l'impression des programmes.

C'est la première fois que nous faisons ce travail, il est inévitable qu'il y ait certains défauts, tels que le programme lui-même, pas très équilibré. En effet, sur les vingt et une pièces, il y en avait deux identiques, il y a eu sept nocturnes, cinq études, quatre valse, quatre préludes, une mazurka, et c'est tout ! Nous ne pensons pas que les sept Nocturnes occupent trop de place, mais nous trouvons qu'il manque les pièces les plus importantes, telles que les Ballades, Scherzo, Polonaise, etc. Nous regrettons de n'avoir pas tenu notre promesse de faire connaître l'étendue de l'œuvre de Chopin.

Vous pourrez comprendre nos difficultés :

1. Le programme n'a pas été spécifié lors de la réunion préparatoire ;
2. En prévision de ces problèmes, nous avons demandé à plusieurs étudiants de jouer une Ballade ou un Scherzo, mais en raison d'un calendrier trop resserré, ou parce qu'ils

---

<sup>124</sup> Conseil étudiant du Conservatoire, « La préparation du concert Chopin » (肖邦音乐会筹备经过), Journal du Conservatoire de musique de Shanghai *Musique*, 1934, mars à mai, numéro combiné, pp. 3-4.

étaient trop occupés, ils n'ont pas pu le faire ;

3. Le comité manquait d'expérience.

C'était un petit concert, mais il a demandé l'investissement de beaucoup de personnes, que nous remercions. Le concert a eu lieu, et nous sommes motivés pour en faire de meilleurs. »

Bien que pour leur première organisation de concert, les étudiants n'avaient pas beaucoup d'expérience, leur laissant quelques regrets, après le concert, le compositeur Chopin a obtenu une popularité très élevée :

« Sans aucun doute, les grandes œuvres sont souvent la combinaison entre un travail assidu et le génie. Le travail seul, sans génie, ne donne qu'une succession d'œuvres médiocres. En effet, chez certains compositeurs, le génie apparaît parfois par hasard, comme un reflet sous un soleil spectaculaire, mais la plupart de leurs œuvres nous font sentir qu'elles ne viennent pas de leur cœur ni de leur inspiration profonde. Maintenant, nous avons trouvé une personne assidue au travail - Frédéric Chopin, qui semble être déchiré en permanence entre le soleil et l'ombre, entre les mélodies heureuses et tristes. On peut imaginer dans sa musique de vieilles chansons d'amour comme *Love's Old Sweet Song* de James Lynam Molloy, ou la chanson populaire russe *Les bateliers de la Volga*, et d'autres mélodies chantées pleines d'âme. Chopin, avec son expérience riche et son travail, en tout cas, nous pouvons dire qu'il peut certainement créer des grands œuvres. Ce n'est pas le travail dur, mais le génie qui est à la source des chefs d'œuvres.»<sup>125</sup>

L'image de Chopin dans l'esprit des étudiants est donc celle de la combinaison entre le travail « assidu » (勤苦, *qingku*) et le « génie » (灵感, *linggan*); celle de sa musique est d'avoir une mélodie très chantante et pleine d'âme. D'ailleurs, le comité d'organisation étudiant, pour expliquer les raisons qui l'ont poussé à organiser le concert Chopin en 1934 écrit que la musique de Chopin est aimée par tout le monde. Le fait que le premier concert organisé par les étudiants du conservatoire soit dévolu à la musique de Chopin prouve que celui-ci est très apprécié par les étudiants chinois durant cette période.

---

<sup>125</sup> Conseil étudiant du Conservatoire, « Travail et génie » (勤苦和灵感), Shanghai, Journal du Conservatoire de musique de Shanghai *Musique*, n°10, 1934, p. 15.

## 4. Le contexte politique, culturel et musical de la réception de Chopin

### 4.1 « sauvegarde de la nation »

Après le milieu du 19<sup>ème</sup> siècle, les puissances étrangères ont envahi plusieurs fois la Chine, le gouvernement de la dynastie Qing a été défait successivement pendant la première Guerre de l'opium (1840), la Guerre sino-française (1884) et la Guerre sino-japonaise (1894). Le pays est forcé de céder des terres, créer des concessions et des comptoirs commerciaux, l'amenant à perdre sa souveraineté territoriale et son autorité fiscale. De la Guerre de l'opium au Mouvement de la nouvelle culture en 1915, tous les écrits historiques de l'époque expriment le désir urgent des gens : il faut développer le pays, le rendre plus plus puissant, éviter que le territoire soit partagé, et d'être asservi. Par conséquent, l'idée de « sauvegarde de la nation » est incarnée dans de nombreux aspects de la société, comme la politique, la littérature, la musique et la science.

En 1907, le fondateur de la littérature chinoise moderne, Lu Xun (1881-1936), introduit la littérature polonaise du 19<sup>ème</sup> siècle auprès du peuple chinois dans son essai *Mo luo shi li shuo* (*Le pouvoir des poètes romantiques*, 摩罗诗力说). Il loue des poètes polonais contemporains de l'ère de Chopin, comme Adam Mickiewicz (1798-1855), Julius Slowacki (1809-1849) et Krzinski Zygmunt Krasiński (1812-1859). Il encense le poème de Mickiewicz :

« Le poème de Mickiewicz présente la voix du peuple chinois d'aujourd'hui. Les voix exprimées dans ses poèmes sont pures, magnifiques et extrêmement touchantes, résonnant dans le ciel de la Pologne. Encore aujourd'hui, sa poésie a toujours un pouvoir énorme dans le cœur des Polonais. »<sup>126</sup>

Version chinoise :

密克威支所為詩，有今昔國人之聲，寄于是焉。諸凡詩中之聲，清澈弘厲，萬感悉至，直至波蘭一角之天，悉滿歌聲，雖至今日，而影響于波蘭人之心者，力猶無限。

---

<sup>126</sup> Lu Xun (鲁迅), *Collection de Lu Xun* (鲁迅选集), vol.2, Pékin, Maison d'édition de littérature chinoise et d'histoire (中国文史出版社), 2002, p. 177.



Adam Mickiewicz (1798-1855) est un poète et écrivain polonais dont les poèmes reflètent l'enthousiasme patriotique et les thèmes nationaux, Chopin les aurait utilisés dans ses ballades. Répondant à une question de Schumann sur le sens des ballades, lors de leur rencontre à Leipzig, Chopin aurait répondu que les poèmes de Mickiewicz, l'avaient inspiré<sup>127</sup> La 1ère *Ballade op. 23* s'inspire de son poème "Konrad Wallenrod"; la 2ème *Ballade op.38* du "Lac de Willis"; et la 3ème *Ballade op.47* de "Ondine".<sup>128</sup>

Lu Xun, portant un grand intérêt pour la musique, n'est cependant pas un musicien professionnel, avouant lui même « ne pas comprendre du tout la musique »<sup>129</sup>. Bien qu'il ne connaisse pas sa musique, il peut cependant être considéré comme le premier à avoir introduit, indirectement, l'idée de nationalisme dans l'image de Chopin en Chine. Sa grande admiration pour les écrivains progressistes de la Pologne du milieu du 19ème siècle s'étend également au compositeur, à travers les relations qu'il a eues avec ces poètes et l'inspiration qu'il a pu tirer de l'œuvre de Mickiewicz. Il est bien le patriote dont Lu Xun parle dans le vers « *zhui huai jue ze, nian zuguo zhi youhuan* » (追怀绝泽,念祖国之忧患; penser la souffrance de la patrie ), celui qui, exilé à l'étranger pendant la deuxième moitié de sa vie, demande à ses proches de rapporter son cœur au pays natal. En fait, Mickiewicz est l'un des arguments dans le texte de Lu Xun sur l'importance de l'enthousiasme patriotique chez les Chinois contemporains. Mais la raison fondamentale pour laquelle Lu Xun met l'accent sur l'importance du « patriotisme » est qu'il veut que les Chinois se rassemblent pour sauver le pays.

Le musicien Xiao Erhua loue le fait que Chopin ait composé la *Marche funèbre*, l'appelant "yongshi" (勇士, vaillant guerrier) et "zhanjiang" (战将, un commandant victorieux) dans son article en 1935 : « Chopin, non seulement est l'un des plus grands musiciens, mais il est aussi comme un vaillant guerrier, un commandant victorieux. Sa patrie, la Pologne, était partagé entre trois puissances, la Russie, la Prusse et l'Autriche,

---

<sup>127</sup> Tad Szulc, *Chopin in Paris: The Life and Times of the Romantic Composer*, New York, éd. Simon and Schuster, 1999, p. 52.

<sup>128</sup> James Huneker, *Chopin : The Man and His Music*, New York, Courier Corporation, 1966, p. 156.

<sup>129</sup> Beijing Lu Xun Museum, *Memoires de Lu Xun* (鲁迅回忆录), vol.1, Pékin, Édition de Pékin (北京出版社), 1999, p. 101.

son destin était très misérable et sans espoir, ce qui l'a rendu fou de tristesse. »<sup>130</sup> Aussi, dans l'article « Louange à Chopin » (*Suobang lizan*), l'auteur loue l'esprit patriotique de Chopin dans un texte plein d'émotions personnelles assez exagérées. Il s'exclame que la mort de Chopin n'est pas due à son travail excessif, ni à sa maladie pulmonaire, mais un amour fort pour sa patrie.<sup>131</sup> Donc, pour les Chinois de cette époque, Chopin est considéré comme une figure du patriotisme et un héros de la nation, en accord avec les nécessités politiques du moment, c'est la raison principale pour laquelle il était très respecté en Chine.

Le thème de “sauvegarde de la nation” dans la musique se reflète à travers certains journaux musicaux. Au cours de cette période, il existe quatre revues musicales différentes portant le même nom, *Revue de musique*, qui sont une plate-forme de la culture au début des publications périodiques dans le pays, et qui auront un impact social assez important.

Tableau 1-17

<i>Revue de musique (音乐杂志, Yinyue zazhi)</i>						
Période	Rédacteur	Adresse	Créateur	Nombre de numéros	Édition	Périodicité de la publication
Mars 1920 - décembre 1921	Music Research Association of Beijing University (北京大学音乐研究会)	Pékin	Cai Yuanpei (蔡元培)	20	Édition de revue de musique (音乐杂志社)	Publication mensuelle
Janvier 1928 - novembre 1932	Société de perfectionnement de la musique nationale (国乐改进社)	Pékin	Liu Tianhua (刘天华)	10	Édition de la Société de perfectionnement de la musique nationale (国乐改进社)	Publication mensuelle

<sup>130</sup> Xiao Erhua (萧而化), « Marche Funèbre de Chopin » (肖邦的葬曲), traduction d'un texte de Moriz Rosenthal, *Éducation musicale* (音乐教育), Jiangxi, Comité de diffusion de l'éducation musicale de la province de Jiangxi (江西省推行音乐教育委员会), 1935, vol.2, n°9, p. 11.

<sup>131</sup> Ba Shu, *op. cit.*, pp. 35-39.

Période	Rédacteur	Adresse	Créateur	Nombre de numéros	Édition	Périodicité de la publication
Janvier 1934 - novembre 1934	Société d'art et de littérature de l'École nationale de musique (国立音乐学院音乐艺术社)	Shanghai	Xiao Youmei et Huan Zi (萧友梅、黄自)	4	Société de l'impression de la librairie de Liangyou (良友图书印刷公司)	Revue trimestrielle
Juillet 1946	Revue personnelle privée	Shanghai	Ding Shande et Chen Hong (丁善德、陈洪)	2	Maison de l'impression Qizhi (启智印书馆)	

Des quatre publications, la plus publiée est la revue éditée par la Music Research Association of Beijing University (北京大学音乐研究会, *Beijing daxue yinyue yanjiuhui*). C'est la publication musicale professionnelle la plus influente, et a eu du poids dans l'histoire moderne de Chine. Vingt numéros ont été publiés, comprenant 300 articles ou partitions.

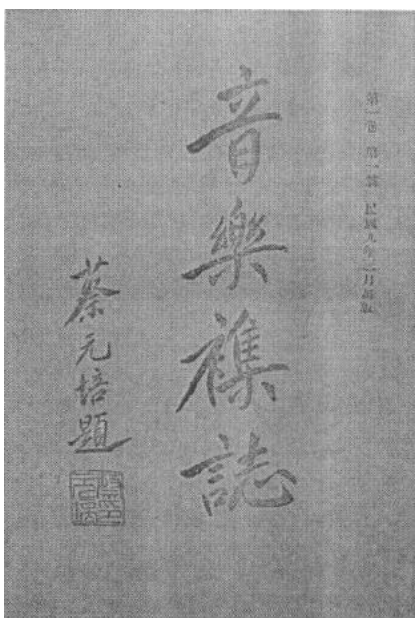


Figure 1-13. Couverture du premier numéro de la *Revue de musique* par la Music Research Association of Beijing University en Mars 1920.<sup>132</sup>

<sup>132</sup> <http://www.nlc.cn>, National Library of China / National Digital Library of China, accès en septembre 2017.

Les quatre publications présentent des articles sur la musique chinoise ainsi que la musique occidentale; les textes sur la musique occidentale sont en général pédagogiques. Bien que ces revues aient été créées pour populariser et diffuser les musiques chinoise et occidentale, elle ont finalement servi à explorer les solutions pour développer une musique moderne pour la Chine afin de réaliser la « sauvegarde de la nation ». Comme le musicien Li dit dans son article intitulé « Qu'est-ce qu'un périodique musical ? » : « Par la comparaison et l'étude des différences entre les musiques anciennes et modernes de Chine et d'Occident, on apprend les uns des autres, pour pouvoir répondre aux besoins de l'époque; la fusion entre la Chine et l'Occident est une façon d'explorer les chemins de développement de la musique nouvelle chinoise.»<sup>133</sup>

La *Revue de musique* fondée en 1928 par Liu Tianhua (刘天华), est également un périodique axé principalement sur la musique folklorique. En 1934, lors de la création d'une troisième publication intitulée *Revue de musique*, publiée par Société de l'art et de littérature de l'École nationale de musique (国立音乐学院音乐译文社), les deux présidents mentionnent, dans leur discours d'inauguration, les expressions marquantes “crise de la nation” et “esprit national”. Ils disent : « Il faut s'attacher à l'esprit national pendant cette crise de la nation, il faut l'influencer à travers la musique» et « Le renouveau musical va avoir un effet sur l'esprit de la nation. »<sup>134</sup> Cela montre que les Chinois de cette époque continuent à donner un poids important à la musique pour remodeler l'esprit national.

L'utilisation de la musique pour “sauver le pays”, donne à celle-ci un rôle utilitaire. C'est parce que leur pays souffre d'agressions et d'oppressions étrangères depuis de nombreuses années que les Chinois ont intériorisé un potentiel de révolte. En plus de la musique, la science, la technologie, l'éducation et l'art etc, ont toutes fonctionné autour de cette sauvegarde du pays. Quelle que soit la discipline, si elle peut servir la nation, elle sera donc unanimement soutenue par le peuple.

---

<sup>133</sup> Li Rongshou (李荣寿), « Qu'est-ce qu'un périodique musical ? » (音乐杂志是什么), *Revue de musique* (音乐杂志), le 31 décembre 1921, vol.2, n°9/10.

<sup>134</sup> Discours d'inauguration des directeurs M. Cai et M. Jieming (蔡社长子民先生就职演词), *Revue de musique* (音乐杂志), Shanghai, Société d'art et de littérature de l'École nationale de musique (国立音乐学院音乐文艺社), 1934, n°1, p. 2.

## 4.2 La tendance d'Occidentalisation complète

Du fond de la société chinoise moderne, l'Occidentalisation complète est une idée radicale de la culture moderne, qui est apparue depuis la Guerre de l'opium et qui a pris de l'ampleur au cours des années. La Chine n'a plus sa gloire du passé et est restée en retrait par rapport aux autres pays, la lutte pour sa survie est donc devenue essentielle. Par conséquent, les autorités ont cherché à apprendre les idées politiques, la science, la culture et l'art de l'Occident. C'est le départ de ce mouvement d'occidentalisation.

Dans les années 1930, un groupe d'érudits croyait que la seule façon de moderniser la Chine était d'abandonner complètement la tradition, mentionnant ouvertement l'argument de "l'occidentalisation complète". Chen Duxiu prend l'Occident comme un objet de référence, et critique impitoyablement la pensée traditionnelle chinoise.<sup>135</sup> Hu Shi déclare que la Chine est gravement en retard par rapport aux pays occidentaux : « La Chine n'a rien à voir avec les autres pays, non seulement la technologie, mais aussi le système politique, la morale, la connaissance, la littérature, la musique, l'art, ainsi que la santé ne sont pas aussi bons que chez eux. »<sup>136</sup> Ils critiquent l'éthique féodale de manière radicale, et leurs points de vue ont une grande influence sur le milieu universitaire et l'ensemble de la société.

Dans le monde musical chinois, l'idée d'Occidentalisation complète est défendue principalement par les musicologues Qing Zhu, Chen Hong et Ou Manlang. Plus particulièrement par Ou Manlang, qui déclare à la jeunesse chinoise dans la revue *Musique de Guangzhou* éditée par Chen Hong : « La Chine est à une étape embryonnaire dans le mouvement de modernisation de la musique, dont le seul but est que les jeunes Chinois aient une vie musicale sublime. La musique nouvelle de Chine fondée sur l'occidentalisation complète est une idée que je n'ai pas peur qu'on me reproche. »<sup>137</sup> Par la suite, il insiste encore sur le fait que les jeunes Chinois ont

---

<sup>135</sup> Chen Duxiu (陈独秀), « La différence fondamentale des pensées entre les nations orientales et occidentales » (东西民族根本思想之差异), *Sélection d'articles de Chen Duxiu* (陈独秀文章选编), vol.1, Pékin, Librairie Sanlian (三联书店), 1984, pp. 97-101.

<sup>136</sup> Zhu Wenhua (朱文华), *Introspection et tentative - collection de Hu Shi* (反省与尝试 — 胡适集), Shanghai, Édition de littérature et d'art de Shanghai (上海文艺出版社), 1998, p. 11.

<sup>137</sup> Ou Manlang (欧曼郎), « De quelle musique les jeunes chinois ont besoin » (中国青年需要什么音乐), *Musique*

maintenant besoin de bonne musique, pas de musique nationale, mais de musique “sublime” ( 优美 , *youmei*) et “noble” ( 高尚 , *gaoshang*), comme la musique occidentale.

Pour définir la musique « *youmei* », Ou Manlang la divise en trois catégories : «La première est une musique majestueuse et dynamique (en chinois : *fenfa* 奋发 et *xiongzhuang* 雄壮 ) comme la marche. La deuxième est celle de l’expression d’émotions nobles telles que les symphonies et les sonates de Beethoven. La troisième est la belle chanson poétique ou des pièces instrumentales telles que les Lieder de Schubert, les chansons folkloriques de chaque pays ou les pièces pour piano de Chopin etc. »<sup>138</sup> Ainsi, Ou Manlang pense que la musique, comme les symphonies et sonates de Beethoven, les Lieder de Schubert ou la musique de Chopin, peut inspirer l’esprit des jeunes et cultiver la noblesse de leurs sentiments. Il oublie la période baroque et méprise le jazz, le qualifiant de « mauvaise musique occidentale »<sup>139</sup> pensant qu’il faut le rejeter. Sa vision occidentaliste de la musique inspire la jeunesse chinoise : pour Ou Manlang, au moment de la mondialisation, l’occidentalisation complète de la nouvelle musique chinoise sera une tendance générale; l’ancienne musique traditionnelle chinoise devra être rejetée.

Dans ce contexte, en raison de l’influence du concept de “l’occidentalisation compétente”, Chopin reçoit donc un bon accueil. Dans leur subconscient, les musiciens chinois considéraient la culture occidentale comme supérieure à leur tradition classique et folklorique, “Occident” est synonyme de “Avancé”. Par conséquent, quand Chopin a été introduit en Chine, présenté comme un représentant de la culture musicale occidentale et défini comme un grand artiste mondial, il n’a pas été critiqué ni mis en doute par les Chinois. En outre, la faiblesse de la recherche sur Chopin dans cette période montre qu’il est plus considéré comme un symbole de la culture musicale occidentale que comme un grand compositeur.

---

*de Guangzhou* (广州音乐), Guangzhou, Édition de musique de Guangzhou (广州音乐编辑部), 1935, vol.3, n°6/7, p. 6.

<sup>138</sup> Ou Manlang, « De quelle musique les jeunes chinois ont besoin », *op. cit.*

<sup>139</sup> Idem.

### 4.3 Un bon environnement musical

Du mouvement de la nouvelle culture à la Guerre sino-japonaise, les Chinois, surtout dans les grandes villes telles que Pékin et Shanghai, ont une connaissance de la musique occidentale très riche et variée. Ce bon environnement musical a sans aucun doute été très utile pour la diffusion de la musique de Chopin.

À Pékin, de 1922 à 1927, Xiao Youmei a mis en place un petit orchestre avec des musiciens chinois, appelé “The Orchestra of Peking National University”. L'ensemble est issu de celui créé pour son usage personnel par le directeur de la douane, le britannique Robert Hart. Xiao ayant été informé que certains membres de l'orchestre n'étaient pas pris à plein temps, il a décidé de les réunir pour constituer un nouvel ensemble, uniquement constitué de musiciens chinois, répétant une fois par semaine à son domicile. Le groupe a suivi le modèle des concerts occidentaux et donné plus de 40 représentations sur des répertoires de musique occidentale et chinoise.<sup>140</sup>



Figure 1-14. The Orchestra of Peking National University. Photographé en août 1923 dans l'appartement de Xiao Youmei, au n.8 de la maison Bobo de Pékin<sup>141</sup>

À Shanghai, le Shanghai Public Band, fondé en 1879 dans la concession étrangère, a déjà donné de nombreux concerts ainsi que plusieurs soirées spéciales

<sup>140</sup> Xiao Youmei (萧友梅), « Les espoirs de l'Association de recherche musicale envers l'Université de Beijing » (音乐传习所对于本校的希望), (écrit en mars 1923), *Collection de musique de Xiao Youmei* (萧友梅音乐文集), Shanghai, Édition de musique de Shanghai, 1990, p. 234.

<sup>141</sup> Liang Maochun (梁茂春), « Université de Pékin et l'éducation musicale de Chine » (北京大学与中国音乐教育), *Journal du Conservatoire de musique de Wuhan* (武汉音乐学院学报), 2004, n°1, p. 9.

autour de certains compositeurs au début de 1909.<sup>142</sup> Avec la nomination de Mario Paci (1878-1946) comme directeur en 1919 s'ouvre une nouvelle ère dans le domaine de la musique en Chine, il sera l'un des fondateurs de l'Orchestre de Shanghai, qui prendra une grande place dans la diffusion de la musique occidentale dans le pays, et son action influencera un grand nombre de musiciens chinois. Né en 1878 à Florence, il rentre à 15 ans à l'Académie Romaine de Musique, dans la classe de piano du compositeur, pianiste et chef d'orchestre Giovanni Sgambati, ancien élève de Liszt.<sup>143</sup> Obtenant le premier prix du Concours de piano de Liszt à 17 ans, il débute une carrière de jeune pianiste, donnant des concerts en Europe, notamment en France et en Allemagne. Entre 1897 et 1900, il étudie la composition et la direction d'orchestre au Conservatoire de Milan, et sera engagé comme chef associé à *La Scala* et au *Teatro Lirico*. Il aura l'opportunité de travailler avec plusieurs grands musiciens italiens, comme Rodolfo Ferrari, Pietro Mascagni et Arturo Toscanini.<sup>144</sup> À la fin de ses études, Paci entame une série de concerts au piano à travers l'Europe.<sup>145</sup> Fin 1918, il est invité par Alexander Strock, agent à Shanghai, à donner une série de concerts en Chine. Lors du premier concert, le 5 février 1919, il jouera des œuvres de Beethoven, Chopin, Debussy et Liszt.<sup>146</sup> Son concert sera salué par des critiques élogieuses du *Journal de l'Est de Chine ZiLin*<sup>147</sup> (字林西报, *Zilin Xibao*) et du *North China Daily News*.<sup>148</sup>

Sous la direction de Mario Paci, le Shanghai Public Band s'agrandit et devient petit à petit le meilleur ensemble oriental du pays, il s'ouvre à la population chinoise, et prend le nom de Shanghai Municipal Symphony Orchestra.

<sup>142</sup> Robert Bicker, « Histoire et politique de l'Orchestre Municipal de Shanghai 1881-1946 » (上海工部局乐队与公共乐队的历史与政治), trad. par Xiong Yuezhi (熊月之) dans son livre *Les étrangers à Shanghai (1842-1949)* (上海的外国人), Shanghai, Shanghai Ancient Books Publishing House (上海古籍出版社), 2003, p. 45.

<sup>143</sup> Chen Ruiquan (陈瑞泉), « Mouvements musicaux tristes et brillants entremêlés -- La contribution de Mario Paci dans la vie orchestrale moderne en Chine » (辉煌与凄凉交织的生命乐章---梅百器对中国近代管弦乐事业的贡献), *People's music*, Pékin, Association des musiciens chinois, 2007, n°10, p. 41.

<sup>144</sup> Mario Paci, « Autobiographie de Mario Paci » (梅百器自传), *130<sup>th</sup> Anniversary Shanghai Symphony Orchestra*, éd. Shanghai Symphony Orchestra, 2009, p. 45.

<sup>145</sup> Sheila Melvin and Jindong Cai, *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese*, New York, Algora Publishing, 2004, p. 18.

<sup>146</sup> Ibid, p. 20.

<sup>147</sup> Sheila Melvin and Jindong Cai, « Paci's piano recital », journal *North China Daily News*, le 2 juin 1919; *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese*, op. cit., p. 21.

<sup>148</sup> Yasuko Enomoto (えのもとやすこ), *Le rêve de Shanghai des musiciens occidentaux: la légende de l'Orchestre municipal* (西方音乐家的上海梦: 工部局乐队传奇), trad. par Zhao Yi (赵怡), Shanghai, Édition du dictionnaire de Shanghai (上海辞书出版社), 2010, pp. 92-93.



La Révolution d'octobre 1917 en Russie donne l'opportunité de recruter des musiciens talentueux au sein de l'orchestre. En effet, en 1923, beaucoup de réfugiés se retrouvent à Shanghai, dont un grand nombre d'excellents musiciens au sein desquels Paci peut recruter pour l'orchestre ; ils représentent environ 60% de l'effectif total. Au printemps 1934, par exemple, sur 45 musiciens, 24 sont d'origine russe, offrant une ossature solide à l'ensemble.<sup>149</sup>

Par la suite, dans les années 1930, les Juifs fuient l'Allemagne, et un grand nombre d'entre eux s'installe à Shanghai. Entre le milieu de l'année 1938 et l'éclatement de la Guerre du Pacifique, en 1941, environ 17000 réfugiés allemands, autrichiens et juifs viennent à Shanghai. Certains sont de très bons musiciens, instrumentistes, chanteurs, chefs d'orchestre et compositeurs.<sup>150</sup> Durant cette période, Paci recrute dix musiciens allemands<sup>151</sup>, dont Ferdinand Adler, violon solo de l'Orchestre Symphonique de Vienne, invité en tant que violon solo.<sup>152</sup> En 1941, l'ensemble s'agrandit jusqu'à une cinquantaine de musiciens. Il comprend vingt-et-un russes, dix italiens, cinq chinois, trois allemands, trois australiens, trois philippins, deux hongrois, un français et un japonais.<sup>153</sup> L'arrivée de nombreux excellents musiciens européens aide à élever le niveau de l'orchestre.

À partir des années 1920, l'Orchestre crée un système de saison musicale sur le modèle occidental et organise des concerts réguliers, divisés en deux types : les concerts en plein air, dans les parcs en été, et les concerts en salle le reste de l'année. Initialement, les spectacles sont principalement destinés aux étrangers issus de la Concession internationale; à partir de 1925, les concerts s'ouvrent au public chinois, qui peut ainsi plus facilement profiter directement de la musique occidentale.

L'orchestre propose de très bons concerts, et attire beaucoup d'auditeurs. Par exemple durant l'été 1922, le Comité n'offre que 1200 places pour les concerts à Wai

---

<sup>149</sup> Wang Zhicheng (汪之成), *Musiciens Russes à Shanghai entre 1920 et 1940* (俄侨音乐家在上海 1920-1940), Shanghai, Édition du Conservatoire de musique de Shanghai (上海音乐学院出版社), 2007, p. 27.

<sup>150</sup> Xu Buceng (许步曾), « Musiciens Juifs à Shanghai » (犹太音乐家在上海), Shanghai, Journal du Conservatoire de musique de Shanghai *Musique*, n°3, 1991, pp. 40-41.

<sup>151</sup> Shanghai Symphony Orchestra, *130<sup>th</sup> Anniversary Shanghai Symphony Orchestra*, éd. Shanghai Symphony Orchestra, 2009, p. 31.

<sup>152</sup> Xu Buceng, « Musiciens Juifs à Shanghai », *op. cit.*, p. 41.

<sup>153</sup> *Service du Conseil Municipal, tableau des nationalités de l'orchestre Volume I, 1933-1941* (工部局工务处、乐队等部门职员国籍统计表卷 I, 1933 年-1941 年), réf : U1-4-1799, Archives de Shanghai (上海市档案馆), p.2.

Tan Park, mais l'audience atteint plus de 2800 personnes. Après discussion, le nombre de sièges sera porté à 2000.<sup>154</sup> Les concerts d'été attirent un public très large, qui a pu atteindre jusqu'à 3500 personnes.<sup>155</sup> Pour ses dix concerts symphoniques de mars à juin 1935, l'orchestre loue le Théâtre Lanxin (兰心大戏院) proposant 723 places, l'audience moyenne est de 458 personnes, avec un taux de remplissage de 63,3%. La plus forte fréquentation étant de 714 auditeurs.<sup>156</sup>

Après que les Chinois sont acceptés aux concerts, dans le public, ils occupent une part de plus en plus importante : « Dans les concerts en plein air, il y avait 3/4 de l'auditoire qui était Chinois en 1928. [...] Lors des concerts dans les salles, en 1928, 20% du public est Chinois, et par la suite cette proportion a augmenté régulièrement.»<sup>157</sup>

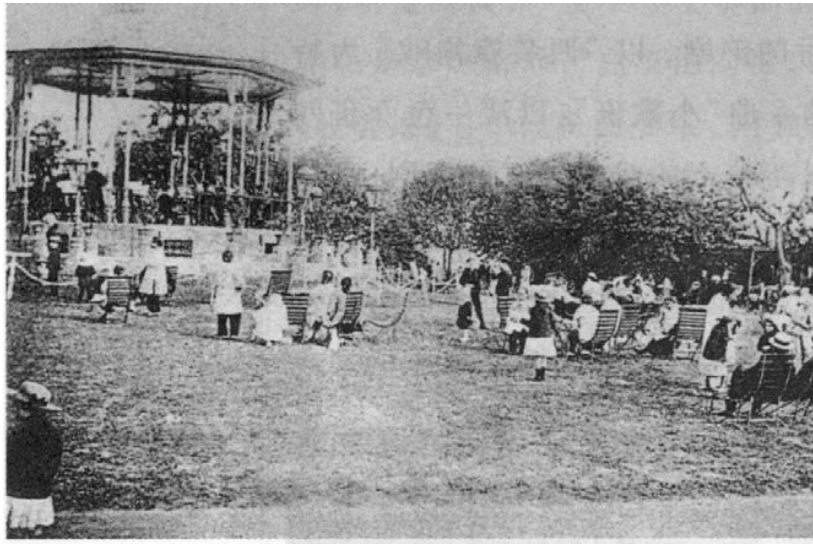


Figure 1-15. L'Orchestre Municipal de Shanghai jouant dans un parc public à l'intérieur de la concession internationale. [collection photographique publiée par le journaliste R. Barz, *Shanghai : Sketches of Present-Day Shanghai*, p.43, Shanghai : Centurion Point Company, 1935]<sup>158</sup>

Beaucoup de Chinois racontent qu'ils ont écouté les concerts de l'Orchestre municipal, le critique Zhang écrit dans le journal *Shen Bao* (申报) :

<sup>154</sup> *Dossier de l'Orchestre Municipal au Conseil Municipal de Shanghai 1920-1924* (上海公共租界工部局总办处关于工部局乐队的文件 1920--1924), Archives de Shanghai (上海市档案馆), réf. U1-3-234, p. 43.

<sup>155</sup> Yasuko Enomoto, *op. cit.*, p. 101.

<sup>156</sup> *Orchestra & Band : Reorganization*, réf. U1-4-941, Archives de Shanghai (上海市档案馆), pp. 88-89.

<sup>157</sup> Robert Bicker, *op. cit.*, p. 48.

<sup>158</sup> Joys Hoi Yan Cheung, *op. cit.*, p. 101.

« Je me souviens que dimanche dernier, lors du quinzième concert, il y avait de nombreux étudiants à l'étage, et, en bas, des dizaines de Chinois, des artistes très connus à Shanghai avaient acheté un billet. [...] Le 14 de ce mois est également le deuxième jour du nouvel an chinois. Mais il est agréable de voir qu'il y a un bon nombre d'auditeurs chinois, surtout des jeunes hommes et femmes venus pour la première fois écouter un concert. Ils quittent les festivités du nouvel an pour écouter de la musique noble, ce qui est une chose très remarquable. »<sup>159</sup>

Après l'ouverture des concessions internationales, l'Orchestre établit des relations avec les musiciens chinois. En 1931, Huang Zi (黄自) devient le premier membre chinois du Conseil Municipal de Musique de la Concession Internationale de Shanghai.<sup>160</sup> Durant les années trente, l'orchestre collabore avec les pianistes Shen Yaqin (沈雅琴), Li Weining (李惟宁), Wu Leyi (吴乐懿), le violoniste Wang Renyi (王人艺) et les chanteurs Huang Youkui (黄友葵) et Si Yigui (斯义桂), ainsi que beaucoup d'autres solistes chinois.<sup>161</sup> Le professeur du Conservatoire de Musique de Shanghai Yin Shangneng (应尚能) souligne, en 1937 « Pour les jeunes musiciens de Shanghai qui ont une grande aspiration pour la musique, la coopération avec l'orchestre est un grand honneur. Les concerts ne sont pas toujours un revenu important pour eux, mais ce sont de bonnes occasions d'écouter, d'observer et de jouer. C'est très important pour eux. »<sup>162</sup>

Le riche répertoire permet d'une part de rencontrer un public exigeant, principalement constitué des étrangers de la concession, et d'autre part d'attirer de plus en plus de public chinois désireux de connaître la musique occidentale. Avec la nomination de Mario Paci à la tête de l'orchestre, les progrès de celui-ci l'amènent vers le grand répertoire classique. Par exemple entre 1922 et 1929, les principales œuvres jouées sont les suivantes :<sup>163</sup>

---

<sup>159</sup> Zhang Ruogu (张若谷), « Le seizième concert à l'Hôtel de ville » (市政厅第十六次音乐会), *Journal Shenbao* (申报), le 24 janvier 1926.

<sup>160</sup> *Série d'archives de Shanghai* (上海市档案馆), « Procès verbaux des réunions du Conseil Municipal » (工部局董事会议录), 25ème livre, Shanghai, Shanghai Ancient Books Publishing House (上海古籍出版社), 2001, p. 460.

<sup>161</sup> Comité de rédaction du magazine, *Culture et Arts de Shanghai* (上海文化艺术志), Shanghai, Édition de l'Académie des sciences sociales de Shanghai (上海社会科学院出版社), 2001.

<sup>162</sup> Robert Bicker, *op. cit.*, p. 52.

<sup>163</sup> Shanghai Symphony Orchestra, *130<sup>th</sup> Anniversary Shanghai Symphony Orchestra*, éd. Shanghai Symphony Orchestra, 2009, pp. 58-61.

Tableau 1-18

Date du concert	Compositeur	Œuvre
19/02/1922	Piotr Ilitch Tchaïkovski	<i>Concerto pour piano n°1, en si bémol mineur</i> op.23
26/03/1922	Jean Sibelius	<i>Finlandia</i> , op.26
08/10/1922	Charles Villiers Stanford	<i>Irish, Symphony n° 3 en fa mineur</i> , op.28
29/10/1922	Wilhelm Richard Wagner	<i>Siegfried Idyll</i> , 1870
19/11/1922	Ludwig van Beethoven	<i>Symphonie n° 2 en Ré Majeur</i> op 36
03/12/1922	Franz Schubert	<i>La Grande, Symphonie n° 9 en ut majeur</i> , D.944
25/03/1923	Alexandre Konstantinovitch Glazounov	<i>Stenka Razine</i> , poème symphonique, op.13
29/03/1923	Maurice Ravel	<i>Le Tombeau de Couperin</i> , 1919
15/04/1923	Johan August Halvorsen	<i>Suite ancienne à la mémoire de Ludvig Holberg</i> , op.31
22/04/1923	Hugo Alfvén	<i>Midsommarvaka (Nuit de la Saint-Jean)</i> , op.19
06/05/1923	Johannes Brahms	<i>Symphonie n°4 en mi mineur</i> , op. 98
23/11/1924	César Franck	<i>Le Chasseur maudit</i> , FWV 44
01/03/1925	Ludwig van Beethoven	<i>Symphonie n° 4 en Si bémol Majeur</i> , op.60
29/03/1925	Hector Berlioz	<i>Harold en Italie, symphonie avec alto principal</i> , op.16
19/04/1925	Pietro Mascagni	Opéra <i>I Rantzau (Les Rantzau)</i> , 1892
24/05/1925	Hector Berlioz	<i>Le Roi Lear</i> op.4
11/10/1925	Ottorino Respighi	<i>Fontane di Roma (Les Fontaines de Rome)</i> P.106
21/11/1926	Richard Strauss	<i>Mort et Transfiguration</i> , op.24
06/03/1927	Wolfgang Amadeus Mozart	<i>Symphonie n° 40 en sol mineur</i> , K.550
20/03/1927	Edward Elgar	<i>Ouverture Cockaigne</i> , op.40
11/12/1927	Anatoli Konstantinovitch Liadov	<i>Huit chansons folkloriques russes pour orchestre</i> , op.58
08/01/1928	Alexandre Glazounov	<i>Symphonie n° 4 en Mi bémol Majeur</i> , op.48
15/01/1928	Johannes Brahms	<i>Symphonie n° 3 en Fa Majeur</i> , op.90
29/01/1928	Paul Dukas	<i>L'Apprenti sorcier</i> , 1897
12/02/1928	Arthur Honegger	<i>Pacific 231</i> , H.53
14/02/1928	Franz von Suppé	<i>L'Ouverture de la Cavalerie légère</i> , 1866
22/04/1928	Gustav Mahler	<i>Lieder eines fahrenden Gesellen (Chants d'un compagnon errant)</i>
14/10/1928	Ludwig van Beethoven	<i>Symphonie n° 8 en Fa Majeur</i> , op.93
28/10/1928	Alfredo Casella	<i>Pupazzetti, suite pour orchestre</i> , op.27
10/02/1928	Felix Mendelssohn	<i>Ouverture du songe d'une nuit d'été</i> , op.21
12/05/1929	Jean-Baptiste Lully	<i>Suite de Ballet</i> , arrangement de Felix Mottl en 1900
10/08/1929	Anton Rubinstein	<i>Suite de ballet de l'opéra Feramors</i> , 1862

Date du concert	Compositeur	Œuvre
13/10/1929	Vassili Kalinnikov	<i>Symphonie n° 1 en sol mineur</i> , 1895
01/12/1929	Ludwig van Beethoven	<i>Symphonie n° 1 en Ut Majeur</i> , op.21
08/12/1929	Ernest Bloch	<i>Schelomo, rhapsodie hébraïque</i> pour violoncelle et orchestre, 1916
08/12/1929	Ralph Vaughan Williams	<i>The Wasps (Les Guêpes)</i> , suite orchestrale, 1909

En outre, l'Orchestre adopte les traditions musicales européennes, et donne plusieurs grands concerts commémoratifs, jouant des œuvres classiques de compositeurs de renommée mondiale, enrichissant le répertoire de l'Orchestre.

Tableau 1-19

Date	Occasion	Programme	Notes
Décembre 1920	150e anniversaire de Beethoven	<i>Symphonie n° 3 en mi bémol majeur, Eroica</i> , op.55	L'Orchestre, d'une soixantaine de musiciens, joue la 3ème <i>Symphonie de Beethoven</i> , dans un concert considéré comme d'une qualité jamais entendue à Shanghai. <sup>164</sup>
03/01/1926	150e anniversaire de Weber <sup>165</sup>		À l'Hôtel de ville
1928	Concert commémorant le centenaire de la mort de Franz Schubert		Idem
1930	Fêtes de Pâques	<i>Passion of Christ</i> (1897) de Perosi Lorenzo <sup>166</sup>	Idem
1933	100e anniversaire de Brahms	<i>Concerto pour piano No.2 en Si bémol majeur</i> , op.83 <sup>167</sup>	Soliste : Ignaz Friedman (1882-1948)
Mai 1933	Concert commémorant les cinquante ans de la mort de Wagner <sup>168</sup>		

<sup>164</sup> *Dossier de l'Orchestre Municipal au Conseil Municipal de Shanghai 1920-1924* (上海公共租界工部局总办事处关于工部局乐队的文件 1920--1924), Archives de Shanghai (上海市档案馆), réf. U1-3-234, p. 5.

<sup>165</sup> Chen Jianhua (陈建华) et Chen Jie (陈洁), *Chronique de l'histoire de musique de la République, 1912-1949* (民国音乐史年谱 1912-1949), Shanghai, Édition de musique de Shanghai, 2005, p. 84.

<sup>166</sup> Wang Zhicheng, *op. cit.*, p. 38.

<sup>167</sup> Shanghai Symphony Orchestra, *130<sup>th</sup> Anniversary Shanghai Symphony Orchestra*, éd. Shanghai Symphony Orchestra, 2009, p. 61.

<sup>168</sup> Chen Jianhua et Chen Jie, *op. cit.*, p. 168.

Date	Occasion	Programme	Notes
15/12/1935	100e anniversaire de Saint-Saens		Théâtre Lan Xin
12/22/1935	Concert spécial pour célébrer la nativité	1. <i>Die erste Walpurgisnacht</i> ( <i>La Première Nuit de Walpurgis</i> ), op.60 de Mendelssohn 2. <i>Zwei geistliche Lieder</i> ( <i>opus non citée</i> ) de Mendelssohn 3. <i>Le Messie</i> ( <i>Messiah</i> , HWV 56) de Georg Friedrich Haendel <sup>169</sup>	Théâtre Lan Xin, collaboration avec le Chant Choral de Shanghai (上海歌唱团)

En plus, l'Orchestre collabore également avec divers ensembles locaux ainsi qu'avec des musiciens du monde entier venant à Shanghai. L'excellent niveau de l'Orchestre de Shanghai lui permet d'attirer des musiciens de renommée internationale. La venue des musiciens étrangers est due en partie au travail de l'agent Avray Strok (1877-1956), qui a pu s'appuyer sur la réputation grandissante de l'ensemble.<sup>170</sup>

Tableau 1-20

Date	Musiciens invités	Notes
1932	Efrem Zimbalist (1889-1985), violoniste, chef d'orchestre et compositeur américain d'origine russe	Deux concerts orchestraux en plein air
05/11/1933	Ignaz Friedman (1882-1948), pianiste polonais	Théâtre Da Guangming de Shanghai
27/04/1934	Alexandre Tcherepnine (1899-1977), compositeur et pianiste russe puis américain	
27/05/1934	Leonid Kreutzer (1884-1953), pianiste allemand <sup>171</sup>	31ème concert de l'Orchestre municipal
1936	Jacques Thibaud (1880-1953), violoniste français	Le concert de Thibaud avec l'orchestre Municipal se déroule à Jessfield Park il a un grand succès, réunissant 1527 auditeurs. <sup>172</sup>

<sup>169</sup> Chen Jianhua et Chen Jie, *op. cit.*, p. 213.

<sup>170</sup> Robert Bicker, *op. cit.*, pp. 47-48.

<sup>171</sup> Chen Jianhua et Chen Jie, *op. cit.*, pp. 159/170/182.

<sup>172</sup> Xu Buceng (许步曾), « Mario Pacci et l'Orchestre Municipal de Shanghai » (梅·帕器与上海工部局乐队),

Date	Musiciens invités	Notes
1934	Grand concert en collaboration avec l'Association de Chant Choral de Shanghai (上海歌唱协会)	Un total de 70 musiciens et 180 choristes donnent la première représentation de la <i>Messe en si mineur</i> de Bach en Asie. <sup>173</sup>
1940	L'orchestre Municipal accompagne les ballets russes dans le <i>Lac des Cygnes</i> de Tchaikowski	Concert commémoratif pour Tchaikowski co-organisé avec les ballets russes.

À l'initiative de Paci, en plus du grand répertoire, l'orchestre se tourne vers le répertoire contemporain. Par exemple, en 1935, il joue *Summer Night on the River* et *On Hearing the First Cuckoo in Spring*, du compositeur post-romantique britannique d'origine allemande Frederick Theodore Albert Delius (1862-1934); en 1936, il joue le *Concerto pour piano, trompette et orchestre à cordes en do mineur, op.35*, du compositeur russe Dmitry Dmitrievitch Shostakovitch (1906-1975), composé en 1933; et les œuvres des compositeurs italiens comme Ottorino Respighi (1879-1936) et Gian Francesco Malipiero (1882-1973). Certaines œuvres sont parfois jouées avant même leur création en Europe.<sup>174</sup>

Le niveau de l'Orchestre lui vaut les éloges des professionnels. Le musicologue japonais Tanabe Hisao (1883-1984), à l'origine de l'étude de la musique asiatique au Japon, après avoir entendu l'orchestre, écrit :

« Cet orchestre est considéré comme le meilleur orchestre oriental, il est très connu, le Japon n'a pas actuellement d'orchestre de ce niveau [...] Bien que l'effectif est assez réduit, il est de très haut niveau. La harpe est souvent rajoutée à l'orchestre, ce qui est relativement rare dans les orchestres japonais. [...] J'ai entendu qu'il avait embauché trois musiciens professionnels italiens, un flûtiste, un hautboïste et un clarinetiste. Le pupitre des bois de l'orchestre est d'un excellent niveau, et bien mis en valeur, particulièrement dans le second mouvement de la Symphonie inachevée de Schubert, où il est d'une grande douceur. [...] La salle était presque pleine, l'auditoire était d'environ cinq ou six-cent personnes. »<sup>175</sup>

revue *Amateurs de musique* (音乐爱好者), Shanghai, Édition de musique de Shanghai, 2004, n°10, p. 30.

<sup>173</sup> Wang Zhicheng, *op. cit.*, p. 38.

<sup>174</sup> Xu Buceng, « Mario Paci et l'Orchestre Municipal de Shanghai », *op. cit.*, p. 30.

<sup>175</sup> Tanabe Hisao, « Tanabe Hisao's Ethnomusicological Work in Korea, Taiwan and the Chinese Mainland and Its Significance » (中国·朝鲜音乐调查纪行), *130<sup>th</sup> Anniversary Shanghai Symphony Orchestra*, éd. Shanghai Symphony Orchestra, 2009, p. 30.

À cette époque, l'activité musicale classique de Shanghai est très variée, de genre et de style très divers, de la symphonie aux petits ensemble de musique de chambre et en solo, du style classique au romantique, et même certaines œuvres modernes. Pendant l'âge d'or de l'Orchestre Symphonie Municipal, par exemple en 1926, année précédant l'ouverture du Conservatoire de musique de Shanghai, le programme de l'Orchestre nous montre le contexte musical de la ville (Annexe 8). Il propose un programme particulièrement riche, de la musique populaire au grand répertoire classique, évitant dans la plupart des cas de rejouer plusieurs fois la même œuvre, contribuant à éduquer le goût du public chinois pour le répertoire occidental, et son désir d'établir une école pouvant enseigner les bases solides de cette musique.

L'orchestre rencontre un public chinois nombreux, et joue également un rôle important dans l'enseignement de la musique occidentale à Shanghai. Le musicologue Dr Xiao Youmei, après avoir écouté un concert de l'orchestre en 1927, recommande au gouvernement de la ville de mettre en place un conservatoire de musique, dont il deviendra plus tard le directeur, car il voit que « Ici il y a un trésor unique en Chine - L'Orchestre Symphonique Municipal de Shanghai, qui pourra fournir aux étudiants beaucoup d'occasions de découvrir la musique. »<sup>176</sup>

Après la création du Conservatoire de Musique de Shanghai, le professeur et musicologue Qing Zhu (青主) écrit une lettre à Paci, dans l'espoir qu'il puisse aider à enseigner la musique occidentale aux élèves du Conservatoire : « Dans la carte du monde de la musique, la Chine est comme un vaste désert blanc. Pour bien cultiver ces 'jeunes pousses' de musiciens, on a naturellement besoin de travailler minutieusement, et de beaucoup de soin. Si vous, qui êtes un de nos musiciens les plus précieux, êtes prêt à nous aider, nous y arriverons alors, sans nous égarer. »<sup>177</sup>

À l'invitation du Conservatoire, les musiciens et solistes de l'orchestre, tels que le pianiste Boris Zakharoff, les violonistes Arrigo Foa et R B Gertsovskii ainsi que le

---

<sup>176</sup> Xiao Youmei (萧友梅), « Sentiments après le concert de l'Orchestre Municipal à l'Hôtel de ville » (听过上海市政厅大乐音乐会后的感想), compilation de textes par Chen Lingqun (陈聆群) et Luo Qin (洛秦), *Collection complète de Xiao Youmei* (萧友梅全集), Shanghai, Édition du Conservatoire de Musique de Shanghai, 2004, p.213.

<sup>177</sup> Qing Zhu (青主), « Lettre ouverte à Mario Paci » (青主致梅百器公开信), *130th Anniversary Shanghai Symphony Orchestra*, éd. Shanghai Symphony Orchestra, 2009, p. 40.



violoncelliste I.P. Shevtsov ont successivement servi comme professeur au Conservatoire. Zakharoff sera directeur du département de piano, et Foa directeur du département de violon. La moitié de la première génération de professeurs du conservatoire est issue de l'Orchestre.<sup>178</sup>

## 5. Pendant la Guerre sino-japonaise

La Guerre sino-japonaise, qui a duré 8 ans, a fait subir à la nation chinoise sa crise la plus grave depuis la Guerre de l'opium en 1840.

Le 13 août 1937, la bataille de Shanghai oppose l'armée impériale japonaise à l'armée nationale révolutionnaire chinoise. Trois mois plus tard, à la chute de Shanghai, l'armée japonaise s'installe dans les concessions. À cause de la guerre, les activités musicales à Shanghai sont en déclin, mais l'Orchestre survit encore quelques années, jusqu'au mois de mai 1942, où il sera mis en sommeil. Le dimanche 31 mai 1942, l'ensemble donne sa dernière représentation, sous la direction de Mario Paci, au Théâtre Lan Xin. À ce moment, il fidélise tellement d'auditeurs que, à chaque concert, deux-mille personnes se retrouvent sans billet. Un membre du conseil municipal regrette « L'Orchestre Municipal est déjà l'un des meilleurs ensembles dans le monde, il est dommage de démanteler un si bon ensemble. »<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> Yasuko Enomoto (えのもとやすこ), *La Capitale des Orchestres - Shanghai* (乐人之都--上海), trad. par Peng Jing (彭瑾), Shanghai, Édition de musique de Shanghai, 2003, p. 116.

<sup>179</sup> *Orchestra & Band : Abolition*, réf. U1-4-939, Série archives de Shanghai (上海市档案馆), [rep. *Journal communautaire du Conseil Municipal* (工部局公报), le 19 avril 1934, p. 23].



Figure 1-16. Mario Paci lors de sa dernière représentation, en 1942.<sup>180</sup>

Du point de vue de l'enseignement, la guerre sonne l'arrêt de la plupart des activités des sociétés de musique, ainsi que celui de l'enseignement de la musique à l'école. Seul le Conservatoire de Musique de Shanghai tient un certain temps, jusqu'à la fin 1941, en déménageant fréquemment. Cependant, les établissements d'enseignement professionnel de la musique du sud, comme le Conservatoire National de Chongqing (créé en 1940), l'École Nationale de Musique de Fujian (créée en 1942), continuent à suivre le modèle éducatifs d'avant-guerre, avec les spécialités telles que la composition, le piano, le violon et le violoncelle. Ces établissements ont engagé un certain nombre d'enseignants de haut niveau, tels que la pianiste Li Cuizhen, Ding Shande, ou le violoniste Dai Cuilun.<sup>181</sup>

Pendant la guerre, tous les efforts de la société, de la politique et de l'économie se concentrent sur la victoire contre les Japonais, les musiques les plus répandues sont donc les musiques populaires, ainsi que celles liées au combat. Sans aucun doute, une partie des œuvres de Chopin, comme son *Étude révolutionnaire* et ses Polonaises

---

<sup>180</sup> Jiang Chen (姜晨), *Orchestre Symphonique de Shanghai : un orchestre traverse trois siècles* (上海交响乐团: 跨越三个世纪的交响曲), publié le 26 août 2014. Consultable sur internet : <http://www.kankanews.com/a/2014-08-26/0015422005.shtml>, accès en 2015.

<sup>181</sup> Wang Yuhe (汪毓和), *Histoire de la musique moderne de Chine* (中国近现代音乐史), Pékin, People's Music Publishing House, 2009, pp. 253-254.

(*Militaire et Héroïque*), qui ont un esprit revendicatif, combatif et stimulant, sont tout à fait conformes au besoin esthétique militaire. Mais leur structure musicale ou leur langage harmonique complexes ne sont pas facilement compris par la majorité des Chinois, le principal public de sa musique est donc constitué de personnes très instruites, et d'intellectuels ayant une grande culture. Face à la situation urgente de crise de la nation, les intellectuels n'ont plus aucun moyen pour diffuser la musique : « Le feu de l'ennemi a frappé à la tête, les activités culturelles habituelles n'ont plus d'utilité, nous n'avons qu'une solution, enlever la robe et prendre les armes pour un combat à mort, cela est la seule solution pour les intellectuels. »<sup>182</sup> De fait, durant cette période, les chants de lutte pour la liberté et l'indépendance servent à galvaniser le peuple, ce sont donc les musiques les plus populaires.

« Pendant la guerre, les gens réclament des chansons simples, faciles à mémoriser et à chanter, et qui peuvent transmettre fidèlement les idées politiques »<sup>183</sup>, principes très éloignés de la musique de Chopin.

---

<sup>182</sup> Feng Chongyi (冯崇义), *L'esprit national, la lutte dans la crise nationale - la culture chinoise pendant la guerre sino-japonaise* (国魂, 在国难中挣扎— 抗战时期的中国文化), Guilin, Édition de l'Université Normal de Guangxi (广西师范大学出版社), 1995, p. 61.

<sup>183</sup> Lv Ji (吕骥), *Sélection de textes de Lü Ji* (吕骥文选集), vol.1, Pékin, People's Music Publishing House, 1988, pp. 5-6.

## **CHAPITRE 2**

### **Après la fondation de la Chine nouvelle (1949-1965)**

## 1. Publications

La période de 1949 à 1966 est une nouvelle étape du développement du piano en Chine. Après la fondation de la République Populaire de Chine (RPC), l'environnement social est de plus en plus stable, l'économie prend un tournant bénéfique, et les Chinois gagnent une liberté de penser sans précédent.

Dans ce contexte social positif, la personnalité de Chopin ainsi que la qualité de ses œuvres sont unanimement saluées et reconnues. Nous pouvons dire qu'il est l'un des compositeurs occidentaux les plus respectés et les plus diffusés dans le pays durant cette période. Par exemple, en 1953, lors du concert donné en l'honneur de la visite du premier ministre polonais Józef Cyrankiewicz par la pianiste Bao Huiqiao, celle-ci a joué exclusivement des pièces de Chopin, d'autre part, en 1960, un certain nombre d'événements sont organisés pour commémorer le 150<sup>e</sup> anniversaire du compositeur. Toutes ces activités prouvent que le compositeur a un haut degré d'attention et de respect dans le pays. En contrepoint, le nombre de publications sur le compositeur a connu une croissance significative, ses œuvres sont également jouées très fréquemment. On peut dire qu'après 1949, la musique de Chopin s'est véritablement propagée en Chine.

Tableau 2-1

Les principaux ouvrages associés à Chopin, de la fondation de la RPC à la Révolution culturelle :

	Titre	Auteur/ Traducteur	Éditeur	Publication (année)	Pages
1	<i>Chopin</i> (萧邦)	Yan Liang (严良)	Shanghai, Édition de San Lian (三联出版社)	1950	71 p.
2	<i>La création chez Chopin</i> (肖邦的创作)	Anatoli Solovtsov , trad. par le Bureau de rédaction de musique du Conservatoire Central de Musique (中央音乐学院编译室)	Pékin, People's Music Publishing House (人民音乐出版社)	1960	242 p.

	Titre	Auteur/ Traducteur	Éditeur	Publication (année)	Pages
3	<i>Numéro commémoratif sur Chopin</i> (肖邦纪念专刊)	Équipe de rédaction de la revue <i>Traduction d'articles sur la musique</i> (音乐译文)	Pékin, Édition de musique (音乐出版社)	1960	137 p.
4	<i>Chopin et la musique folklorique polonaise</i> <sup>184</sup> (肖邦与波兰民间音乐)	Victor Paskhalov, trad. par Shi Dazheng (史大正)	Shanghai, Shanghai Littérature and Art Publishing Group (上海文艺出版社)	1961	104 p.
5	<i>Réflexions sur l'art de l'interprétation au piano</i> (论钢琴表演艺术)	Heinrich Gustavovich Neuhaus, trad. par Wang Qizhang (汪启璋) et Wu Peihua (吴佩华)	Pékin, People's Music Publishing House	1963	334 p.
6	<i>Liszt parle de Chopin</i> (李斯特论肖邦) <sup>185</sup>	Franz Liszt, trad. par Zhang Zemin (张泽民), Gao Shiyan (高士彦), Yu Chengzhong (虞承中) et Guo Yuze (郭竽译)	Pékin, People's Music Publishing House	1965	205 p.

Tableau 2-2

Principaux articles associés à Chopin de la fondation de la RPC à la Révolution culturelle :

	Nom de l'article	Auteur/ Traducteur	Nom de la revue	Publication (année/ numéro)	Pages
1	L'interprétation des œuvres de Chopin (论肖邦作品的演奏)	Zbigniew Drzewiecki, trad. par Cai Han'ao (蔡汉傲)	<i>People's Music</i> (人民音乐)	1955/02	pp. 16-17
2	À propos du prix de Fu Cong (关于傅聪得奖)	Ma Sicong (马思聪)	<i>People's Music</i>	1955/05	p. 19
3	À partir du prix de Fu Cong (从傅聪获奖谈起)	Qiu Zhen (求真)	<i>People's Music</i>	1955/04	p. 29

<sup>184</sup> Viktor Paskhalov, *Chopin et la musique folklorique polonaise*, Leningrad-Moscou, 1949.

<sup>185</sup> Première édition du livre en Chine, une deuxième édition sera faite en 1978, après la Révolution culturelle.

	Nom de l'article	Auteur/ Traducteur	Nom de la revue	Publication (année/ numéro)	Pages
4	Les résultats du cinquième Concours international de piano Chopin ont été proclamés (第五届肖邦国际钢琴比赛揭晓)	Agence centrale de photo pour la Pologne (波兰中央图片社)	<i>People's Music</i>	1955/04	p. 29
5	Chopin et la musique folklorique (肖邦与民间音乐)	Traduction de Julij Kremlev, par Zhang Yimin (张泽民) <sup>186</sup>	<i>Traduction d'articles sur la musique</i> (音乐译文)	1956/ 01	pp. 116-131
6	Un grand pianiste (一个了不起的钢琴家) <sup>187</sup>	Rédaction de la revue <i>People's Music</i>	<i>People's Music</i>	1956/ 11	p. 30
7	Participation de nos musiciens aux festivités de l'Année Chopin en Pologne (我国音乐家参加波兰肖邦年活动)	Yu Renjia (俞人佳)	<i>People's Music</i>	1960/01	p. 28
8	150ème anniversaire de Chopin, grandes commémorations dans de nombreux lieux à travers le pays (肖邦诞生 150 周年 我国各地举行隆重纪念活动)	Rédaction du <i>People's Music</i>	<i>People's Music</i>	1960/02	p. 8
9	Chopin - grand ambassadeur du peuple polonais - Mémorial pour le 150ème anniversaire de Chopin (肖邦 — 波兰人民伟大的歌手 — 纪念肖邦诞生一百五十周年)	Zhao Feng (赵汾)	<i>People's Music</i>	1960/02	pp. 7-11 et p. 35

<sup>186</sup> Julij Kremlev, *Estetika na Shopen*, 1949, 19p.

<sup>187</sup> Publié dans le magazine Yougoslavie *NIN* a hautement apprécié pour pianiste Fu Cong, ici est une traduction de l'article.

	Nom de l'article	Auteur/ Traducteur	Nom de la revue	Publication (année/ numéro)	Pages
10	Pourquoi le peuple chinois peut accepter et comprendre la musique de Chopin (中国人民为什么能接受和理解肖邦音乐)	Ding Shande (丁善德)	<i>Music researche</i> (音乐研究)	1960/02	pp. 25-29
11	Résultats du Concours international de piano Frédéric Chopin, notre pianiste Li Minqiang obtient la quatrième place (国际肖邦钢琴比赛结束我国钢琴家李名强获第四名)	Qi Zhuangxi (其庄锡)	<i>People's Music</i>	1960/03	pp. 38-39
12	Critique du récital Chopin du pianiste Polonais Jan Berezynski (评波兰钢琴家杨.贝莱仁斯基的肖邦作品独奏会)	Hong Shiji (洪士銓)	<i>People's Music</i>	1960/04	p. 19
13	La vie de Chopin et les livres sur le compositeur (肖邦的生平和有关书籍)	Bo Xia (柏侠)	<i>Lecture February</i> (读书)	1960/04	pp. 39-40
14	Des musiciens et danseurs de Pologne et de Roumanie visitent la Chine (波兰、罗马尼亚音乐家、舞蹈家访华演出)	Rédaction de <i>People's Music</i>	<i>People's Music</i>	1962/09	p. 26
15	Pianiste et violoniste polonais en concert dans notre pays (波兰钢琴家、小提琴家来我国访问演出)	Rédaction de <i>People's Music</i>	<i>People's Music</i>	1963/12	p. 39

La revue *People's Music* est le périodique le plus cité dans le second tableau. Fondée en septembre 1950 à Pékin, sous le parrainage de l'Association des musiciens chinois (中国音乐家协会), c'est une publication mensuelle. Aux débuts de la publication, son contenu est divisé en deux parties : d'une part, des articles de musicologie et d'autre part des partitions de chant ou instrumentales ; à la fin de 1953, elle ne propose pratiquement plus que des articles, notamment sur la recherche



théorique, la musique populaire chinoise, la présentation de musiques venues de l'étranger, la culture musicale, ainsi que des rapports d'activité. En 2009, elle est élue "revue la plus influente depuis la Chine Nouvelle", sélectionnée conjointement par l'Association des Journaux de Chine et l'Édition de l'Institut de Science de Chine.<sup>189</sup> *People's Music* peut être considérée comme la publication la plus ancienne et ayant le plus de poids dans le monde musical chinois.

De même, il est nécessaire de présenter ici l'édition People's Music Publishing House, qui apparaît à de nombreuses reprises dans notre texte. Elle n'a rien à voir avec la revue *People's music* ; le nom est très proche parce que au XXème siècle, en Chine, de nombreuses organisations et associations aiment utiliser le mot "peuple" (人民, *Renmin*) dans leur dénomination, afin de se rapprocher du public chinois. L'édition "People's music publishing house" doit son origine à la Librairie Wan Ye (万叶书店), née durant la guerre sino-japonaise, et fondée par l'éditeur Qian Juntao (钱君匋) le 1er juillet 1938 à Shanghai. Son but est de promouvoir le patriotisme afin de soutenir les mouvements nationalistes contre le Japon. Après la fondation de la Nouvelle Chine, elle est déplacée à Pékin, et, en Août 1974, elle change son nom pour s'appeler People's music publishing house.



Figure 2-1. Ouverture de la Librairie Wan Ye, le 1er juillet 1938 à Shanghai, aujourd'hui People's music publishing house.<sup>190</sup>

<sup>189</sup> Sur les informations du site officiel de la revue : <http://rmyy.qikann.com/>, accès en novembre de 2017.

<sup>190</sup> Sur le site officiel de l'édition People's music publishing house : <http://www.rymusic.com.cn/main/newsdetail.cfm?iCntno=2786&iPage=1>, accès en novembre de 2017.

Suivant les documents de cette période, nous pouvons voir que la plupart des livres sont des traductions d'ouvrages étrangers, et que les articles sont généralement des critiques d'événements musicaux. D'après les deux tableaux, il est clair qu'une grande concentration d'écrits ont été publiés en 1960, en raison de la commémoration du 150ème anniversaire de la naissance de Chopin. Il est également nécessaire de mentionner le livre *Chopin*, écrit par Liszt en 1850, un ouvrage assez élogieux sur le compositeur écrit par un pair et ami de celui-ci, et qui a été traduit en 1965 pour la première fois en Chine sous le titre *Liszt parle de Chopin*.

Au début des années 1950, au sujet de la compréhension de la musique de Chopin, une opinion sur l'esprit du compositeur est très répandue dans le pays. Il est représenté comme triste et plaintif, et est également comparé à la célèbre héroïne de la littérature classique chinoise "Lin Daiyu" (林黛玉), personnage principal du roman *Le Rêve dans le pavillon rouge* (红楼梦, *Hong Lou Meng*) de l'écrivain Cao Xueqing (曹雪芹, 1715-1763), très connu dans le pays. Lin est dépeinte comme une belle jeune femme intelligente, bien éduquée, mais avec un cœur fragile, hyper-sensible et mélancolique, pleurant facilement. Son apparence donne l'impression d'une femme fragile. L'image que les Chinois ont de Chopin à cette époque est assez proche de celle de Lin, certains lui trouvent un côté efféminé. Comme le musicien Hong Shiji le fait remarquer : « L'esprit et l'image de Chopin avaient été fortement déformés. Rappelons-nous, au début de la libération (autour de 1950), dans nos esprits, Chopin n'était-il pas une figure blême et fronçant toujours les sourcils comme Lin Daiyu ? Ne pensez-vous pas que sa musique était souffreteuse, pleine de tristesse et de plainte ? »<sup>191</sup>

---

<sup>191</sup> Hong Shiji (洪士銓), « Critique du récital Chopin du pianiste Polonais Jan Berezynski » (评波兰钢琴家杨. 贝莱仁斯基的肖邦作品独奏会), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois (中国音乐家协会), 1960, n°04, p. 19.



Figure 2-2. Le chapitre 86 du *Rêve dans le pavillon rouge* dépeint l'image de Lin Daiyu jouant du *Guqin*, un instrument de musique traditionnel chinois à cordes pincées de la famille des cithares.<sup>192</sup>

Lin Daiyu est un personnage très particulier et typique dans l'histoire de la littérature chinoise, son caractère est souvent utilisé comme un métaphore pour décrire les gens très sentimentaux en Chine. Mais son image n'est pas péjorative, de plus l'image de Chopin assimilée à celle de Lin Daiyu ne rabaisse pas sa musique. Cette comparaison n'est qu'une interprétation des Chinois de l'époque, voyant le caractère et la musique de Chopin comme pessimistes et sans énergie, interprétation qui changera par la suite vers une vision de sa musique comme celle d'un héros national combattant pour son pays.

Certains des articles de l'époque montrent également la volonté de corriger ce malentendu sur Chopin. Par exemple, en 1955, le musicologue Cai Hanao déclare dans son article « L'interprétation des œuvres de Chopin » : « L'interprétation la plus proche de Chopin est faite par une personne qui n'abuse pas de la musique du maître simplement dans le but d'étaler sa technique, et qui ne limite pas Chopin à une tristesse malade, à du sentimentalisme. »<sup>193</sup>

<sup>192</sup> Zhu Jiawen (朱嘉文), *Le monde merveilleux de Lin Daiyu : collection d'études sur Le Rêve dans le pavillon rouge* (林黛玉的异想世界: 红楼梦论集), Taiwan, Édition de Xiu Wei (秀威出版社), 2007, p. 14.

<sup>193</sup> Cai Han'ao (蔡汉傲), « L'interprétation des œuvres de Chopin » (论萧邦作品的演奏), traduction d'après Zbigniew Drzewiecki, revue *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1955, n°02, p. 17.

Les deux tableaux montrent également que 1955 est une année remarquable pour les publications musicales dans le pays. Lorsque le pianiste Fu Cong obtient le troisième prix et le prix spécial de Mazurka au Concours international de piano Frédéric Chopin, la revue *People's Music* publie des rapports considérables pour signaler cette bonne nouvelle sans précédent; de fait la réputation du compositeur s'est encore renforcée dans le pays. En dehors de l'article « Un grand pianiste », traduit de la presse yougoslave, les autres écrits ont généralement une visée politique, parfois proche de la propagande. Par exemple, Ma Sicong (1912-1987), violoniste et compositeur, directeur du Conservatoire central de musique de Pékin, invité au concours comme jury, évalue objectivement d'un point de vue professionnel le jeu de Fu Cong dans son article « À propos du prix de Fu Cong ». Mais il propose également son attente vis-à-vis des jeunes artistes de Chine : « Nous devons nous préparer dès maintenant pour créer toutes les conditions favorables pour nos jeunes interprètes, les cultiver soigneusement, les encourager à remporter plus de gloire pour notre pays. »<sup>194</sup>

En outre, un auteur, écrivant sous le nom de plume *Qiu Zhen (la vérité)*, évalue tout d'abord que la récompense de Fu Cong n'est pas simplement due à ses qualités technique mais plutôt à sa musicalité qui a convaincu le jury. Il ajoute un commentaire plus subjectif : « Le fait que Fu Cong puisse participer à ce concours et obtenir un prix est inextricablement lié à la croissance des camps pacifiques dans le monde ainsi qu'au statut montant de notre pays sur la scène internationale. Sans cela, il aurait été impossible à notre musicien d'assister à ce concours et d'attirer l'attention des gens. »<sup>195</sup> Mettant plein d'espoir dans la carrière de Fu Cong, l'auteur considère le concours international comme une stratégie politique : « Le pianiste chinois a fait un grand effort lors du concours Chopin, et a obtenu de bons résultats, il a apporté la gloire à la mère patrie. [...] Nous espérons que Fu Cong ne se satisfera pas des réalisations existantes, mais améliorera encore plus sa pensée politique et son art, pour apporter plus de force

---

<sup>194</sup> Ma Sicong (马思聪), À propos du prix Fu Cong (关于傅聪得奖), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1955, n°05, p. 19.

<sup>195</sup> Qiu Zhen (求真), À partir du prix de Fu Cong (从傅聪获奖谈起), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1955, n°04, p. 29.

à la grandeur musicale de la mère patrie socialiste».<sup>196</sup> Conjointement à ce texte, un autre article est publié, « Les résultats du cinquième Concours international de piano Chopin ont été proclamés », incluant une photo montrant ce moment important :



Figure 2-3. Remise du prix au pianiste Fu Cong lors du cinquième Concours International de piano Frédéric Chopin<sup>197</sup>

L'année 1960 est une année importante pour la diffusion de Chopin en Chine, les écrits sur Chopin occupent une place importante dans le cercle musical. Le musicologue Zhao Feng (1916-2001), succesivement directeur adjoint, directeur puis directeur honoraire du Conservatoire central de musique entre 1954 et 1983, et également rédacteur à *People's Music*, dans un style passionné et plein de ferveur, écrit un très long texte élogieux sur le jeune héros patriote révolutionnaire Chopin dans son article « Chopin - grand ambassadeur du peuple polonais - Mémorial pour le 150ème anniversaire de Chopin », déclarant :

« À l'heure actuelle, les peuples du monde entier œuvrent pour la paix, forçant leurs gouvernements à dissimuler leurs objectifs impérialistes et leur politique d'armement derrière l'installation de la "paix mondiale". Cette approche à double face a marqué le visage le plus sinistre de l'impérialisme. L'impérialisme américain, à travers le soi-disant "American way of life" et sa culture malsaine, souille la vie spirituelle des peuples du monde entier pour les engourdir et étouffer leur volonté de réveil national. Par conséquent, il est important aujourd'hui pour les gens du monde entier de commémorer la grande figure culturelle et historique, Chopin.

---

<sup>196</sup> Qiu Zhen, *op. cit.*, p. 29.

<sup>197</sup> Agence de photo centrale de Pologne (波兰中央图片社), Le cinquième Concours international de piano Chopin a été proclamé (第五届萧邦国际钢琴比赛揭晓), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1955, n°04, p. 29.

Chopin était un patriote parmi les compositeurs, [...] il a grandi dans une atmosphère de patriotisme contre l'oppression, avec des idées démocratiques anti-féodales, cette pensée est comme un fil rouge à travers toutes les idées et les œuvres de Chopin. Dans sa musique, il démontre profondément l'amour infini d'un musicien pour sa patrie, de la préoccupation du sort de celle-ci, du ressentiment féroce contre l'oppression étrangère et la confiance en la victoire. Il n'est pas exagéré de dire que l'idée de la libération de la patrie est l'idée centrale du compositeur. Ses polonaises et mazurkas, sont toutes imprégnées de l'amour de la patrie, de rythmes de danses paysannes, de belles mélodies folkloriques, de belles rivières et de montagnes solennelles<sup>198</sup>, sources de la musique du compositeur, il n'est pas étonnant que les gens disent que les danses sont comme un symbole sacré de la patrie pour Chopin. [...] Dans sa musique, Chopin raconte la souffrance de sa patrie, et déclare ses combats futurs. [...] Les mazurkas de Chopin sont considérées comme "exprimant l'âme du peuple polonais", manifestant la nostalgie et l'amour de la patrie de Chopin. »<sup>199</sup>

L'auteur Zhao Feng, ici, semble plus écrire comme un porte parole du Parti Communiste Chinois (PCC) que comme un musicologue. Il prête à Chopin des idées politiques sans en apporter aucune justification, considérant que "l'idée de la libération de la patrie est l'idée centrale du compositeur", et les utilise pour justifier son propos, afin de souligner le rôle important que peut jouer sa musique dans l'unification du peuple sous la direction du PCC, la consolidation du pouvoir du gouvernement et le développement de la construction socialiste.

Zhao exprime également son accord avec ce qu'il présente comme la pensée politique de Chopin, un élément historique plus précis est le fait que Chopin assiste aux funérailles de Staszic. Il en parle dans son article : « Pendant la jeunesse de Chopin, le mouvement de lutte pour la libération nationale polonaise croît de plus en plus, des articles sur l'abolition du servage sont déjà publiés dans les journaux. Le jeune Chopin participe aux funérailles de l'homme politique et écrivain Staszic, qui préconise l'émancipation des serfs, et recueille un morceau d'étoffe de la couverture du cercueil comme souvenir. Cette histoire illustre bien l'état d'esprit politique de Chopin. »<sup>200</sup> En

---

<sup>198</sup> Dans l'iconographie chinoise, les paysages de montagnes et de rivières sont le symbole de la beauté de la patrie.

<sup>199</sup> Zhao Feng (赵枫), « Chopin - grand ambassadeur du peuple polonais - Mémorial pour le 150ème anniversaire de Chopin » (肖邦 — 波兰人民伟大的歌手 — 纪念肖邦诞生一百五十周年), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1960, n°02, pp. 5-6.

<sup>200</sup> Ibid, p. 6.

effet, en février 1826, Chopin assiste aux funérailles du président de la Société des Amis de l'apprentissage, le philosophe Stanisław Staszic (1755-1826)<sup>201</sup>, la cérémonie se transformant en une manifestation patriotique.<sup>202</sup> Staszic se préoccupait particulièrement du problème de la condition servile de la paysannerie polonaise, et promouvait des réformes importantes du système politique polonais : abolition du servage, réduction du rôle de la noblesse et renforcement du pouvoir gouvernemental.

En plus du patriotisme de Chopin comme raison de l'excellent accueil de sa musique en Chine, Zhao Feng indique aussi qu'il est devenu très populaire et accepté parce que son pays et la Pologne partagent une expérience historique commune : « La raison fondamentale en est que la Chine et la Pologne ont connu le même sort dans le passé, notre peuple est donc naturellement extrêmement ouvert à l'art littéraire polonais qui raconte les idées démocratiques, le combat contre l'oppression étrangère, et l'anti-féodalisme. »<sup>203</sup> Le même point de vue apparaît également dans l'article du pianiste Ding Shande (un de meilleurs élèves de Boris Zakharoff, cité dans le chapitre 1), « Pourquoi le peuple chinois accepte et comprend la musique de Chopin » :

« Pourquoi une nation de l'Est, qui a un amour fort pour ses propres traditions musicale, peut-elle rapidement accepter, comprendre et aimer Chopin? Je pense tout d'abord que l'esprit de patriotisme dans sa musique, la révolte contre l'agression étrangère et la liberté nationale, trouve une résonance chez le peuple chinois. Dans les cent ans précédant sa libération, la Chine a subi le fléau de l'agression impérialiste. Les impérialistes asservissent cruellement le peuple chinois, sucent son sang et tentent de conquérir le pays avec force. Le peuple héroïque chinois appartient toujours à une nation forte et inflexible, pleine de lutte révolutionnaire et de patriotisme. L'esprit révolutionnaire et patriotique, la tragédie de l'agression de la patrie et une forte confiance envers le pouvoir du peuple, qui s'expriment dans la musique de Chopin, font que les Chinois sont prêt à l'accepter et la comprennent facilement. »<sup>204</sup>

---

<sup>201</sup> Stanisław Staszic est un homme d'État, philosophe et écrivain polonais de la fin du XVIII siècle et du début du XIX siècle dont l'œuvre et l'action, imprégnées de l'esprit des Lumières eut un retentissement considérable dans une Pologne aux prises avec la convoitise de ses voisins plus puissants.

<sup>202</sup> William Smialek, Maja Trochimczyk, *Frédéric Chopin: A Research and Information Guide*, Angleterre, Routledge, 2015, p. xxiii.

<sup>203</sup> Zhao Feng, « Chopin - grand ambassadeur du peuple polonais - Mémorial pour le 150ème anniversaire de Chopin », *op. cit.*, p. 8.

<sup>204</sup> Ding Shande, « Pourquoi le peuple chinois peut accepter et comprendre la musique de Chopin », *op. cit.*, p. 25.

Comme leurs contemporains, les musiciens Ding Shande et Zhao Feng ont presque la même lecture du patriotisme sur la musique de Chopin. Ding analyse également que, depuis la fondation de la RPC, si les Chinois jouent fréquemment ses œuvres et font un grand nombre de recherches universitaires sur lui, cela prouve que sa musique est de plus en plus accueillie et aimée dans le pays. Il loue également Chopin comme « un musicien patriote et courageux, un soldat qui se bat pour la libération de la patrie; sa musique est pleine de conviction pour la victoire et d'aspiration à une vie heureuse dans le futur ». <sup>205</sup>

Ding Shande, enfin, exprime son grand respect pour Chopin et la Pologne : «Organiser des activités commémoratives variées dans la capitale, Shanghai et d'autres grandes villes, profiter plus souvent de la musique de Chopin, cela peut exprimer notre respect profond pour le grand compositeur polonais et l'amitié la plus noble envers le peuple polonais. » <sup>206</sup> Comme ici, à la fin d'un article musicologique, où Zhao Feng exprime les mêmes sentiments :

« Chopin a œuvré pour la culture musicale polonaise tout au long de sa vie. Le peuple chinois est très fier de ses camarades polonais. En tant que membres de la même communauté, nous marchons sur la route de la construction de la société socialiste. [...] Rappelons nous que lors de la dernière guerre mondiale, en Asie, la Chine a été agressée par le Japon impérialiste, et en Europe, l'Allemagne nazie a commencé par l'invasion de la Pologne. Maintenant, l'impérialisme américain a lancé la renaissance des militarismes du Japon et de l'Allemagne de l'Ouest comme partie importante de sa politique d'agression, d'où une signification importante de l'amitié fraternelle des peuples chinois et polonais. Il faut commémorer Chopin, non seulement parce qu'on voit en lui un grand "ambassadeur national" polonais, mais aussi le héros armé par le peuple polonais. Que ce héros deviennent à jamais un symbole de fraternité pour la défense de la paix entre les peuples dans les deux pays ! » <sup>207</sup>

L'auteur Zhao, dans un ton très fervent, propose que la Chine et la Pologne ayant le même destin historique, les Chinois considèrent le peuple polonais comme des "frères d'armes". Ici, l'image de Chopin est rehaussée à une position plus élevée :

---

<sup>205</sup> Ding Shande, « Pourquoi le peuple chinois peut accepter et comprendre la musique de Chopin », *op. cit.*, p. 25.

<sup>206</sup> Ibid, p. 29.

<sup>207</sup> Zhao Feng, « Chopin - grand ambassadeur du peuple polonais - Mémorial pour le 150ème anniversaire de Chopin », *op. cit.*, p. 33.



un pont de l'amitié entre les deux pays. Dans beaucoup d'écrits de 1960, on peut voir la description d'un tel fort sentiment. Chopin, non seulement en tant que musicien, mais aussi en tant qu'image internationale est respecté par les Chinois. De plus, la publication de telles remarques dans des périodiques très importants au niveau national comme *People's Music* et *Music research*, montre que Chopin a reçu un haut degré de considération en Chine.

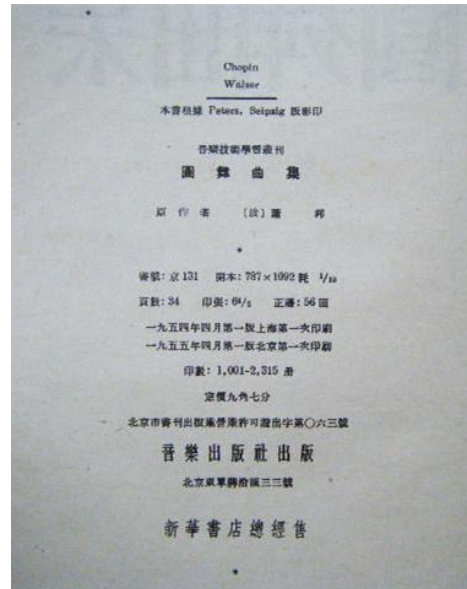
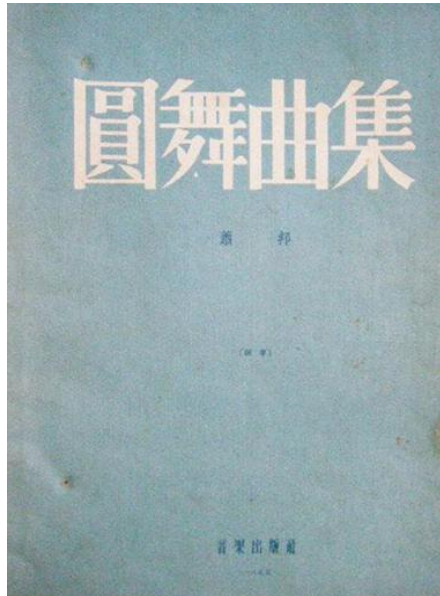
En outre, il paraît aussi des écrits plus théorique sur la musique de Chopin en 1960. Par exemple, la revue *Traduction d'articles sur la musique* (音乐译文) publie dans son numéro 25 une édition spéciale pour le 150ème anniversaire de Chopin, contenant des articles importants tels que, « La contribution de Chopin à la musique romantique européenne » (肖邦对欧洲浪漫主义音乐的贡献), « Les techniques de composition de Chopin » (肖邦的作曲技巧), « Chopin et le style national » (肖邦作品中的民族风格) et « La musique folklorique dans la création de Chopin » (肖邦创作中的民间音乐因素).<sup>208</sup> Ces articles analysent de manière plus objective et professionnelle la musique de Chopin, s'attachant moins à ses caractéristiques patriotiques.

L'Édition de musique, en plus de la publication mentionnée ci-dessus *Numéro commémoratif sur Chopin* et *La création chez Chopin*, publie également un album *Photos commémoratives de Chopin*<sup>209</sup>, retraçant la vie de Chopin et son arrière-plan historique en 24 photos. En avril 1954, l'Édition de musique publie également une *Sélection de Valses* comprenant 15 Valses de Chopin, sur la dernière pages il est indiqué qu'il s'agit d'une photocopie de l'édition Peters :

---

<sup>208</sup> “Ces articles n’ayant pas été conservés correctement, il sont maintenant introuvables”, citation de l’article sur « Le 150e anniversaire de Chopin, une grande commémoration dans notre pays » (肖邦诞生 150 周年 我国各地举行隆重纪念活动), rédaction de *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1960, n°02, p.8.

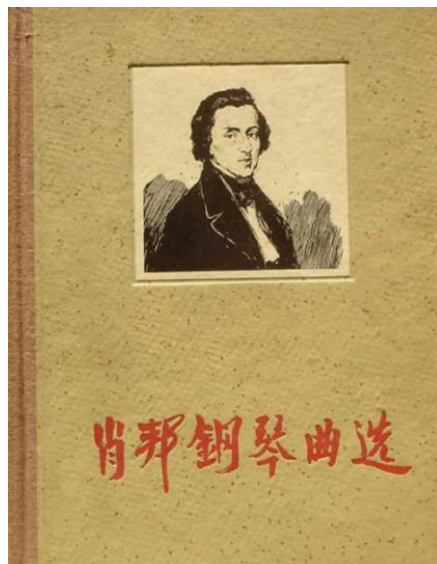
<sup>209</sup> Rédaction de l'Édition de musique (音乐出版社编辑部), *Photos commémoratives de Chopin* (肖邦纪念图片, *Xiaobang ji'nian tupian*), Pékin, Édition de musique (音乐出版社), 1960, 24 photos en total.



210

Figure 2-4. Partition *Sélection de Valses* (圆舞曲集) de Chopin. [Pékin, Édition de musique, 1954, 34p.]

En 1960, l'Édition de musique publie une *Sélection de pièces pour piano de Chopin*, la quatrième de couverture indique « Cette partition est une photocopie de la version polonaise éditée par Ignacy Jan Paderewski “*Chopin Complete Works*” ».



211

Figure 2-5. Partition *Sélection de pièce pour piano de Chopin* (肖邦钢琴曲选) [rédaction du Conservatoire de musique central, Pékin, Édition de musique, février 1960, 1ère édition, No. 8026-1330 ]

<sup>210</sup> Photo tirée du Site des livres anciens Confucius (孔夫子旧书网) :

[http://book.kongfz.com/item\\_pic\\_172469\\_417973780/](http://book.kongfz.com/item_pic_172469_417973780/), accès en 2018.

<sup>211</sup> Site des livres anciens Confucius (孔夫子旧书网) : [http://book.kongfz.com/item\\_pic\\_6239\\_98957155/](http://book.kongfz.com/item_pic_6239_98957155/), accès en septembre 2017.

Sur le plan cinématographique, en février 1954 sort en Chine le film polonais *Młodość Chopina*<sup>212</sup>, du réalisateur Aleksander Ford, traduit et produit par l'atelier de production de film de Shanghai (上海电影制片厂), sous le nom *La jeunesse de Chopin* (肖邦的青年时代). La présentation du film sur la jaquette du DVD édité en Chine promeut “l'esprit patriotique” de Chopin :

« Le film est le récit de la lutte révolutionnaire, de la vie, de la création et de la jeunesse de Chopin, un musicien polonais du XIXème siècle, patriote exceptionnel, qui utilise la musique pour inspirer à son peuple les idées révolutionnaires, sa musique s'est propagée jusqu'à aujourd'hui, elle est devenue un trésor de la musique polonaise et mondiale. »



Figure 2-6. Affiche du film *La jeunesse de Chopin* (à gauche) et couverture du DVD (à droite)

Dans la présentation du film en DVD, Chopin est salué comme « un révolutionnaire ayant un amour profond pour sa patrie, mais obligé de fuir son pays, un musicien toujours encensé dans le monde entier ».

Les documents parus dans les années 1950 montrent que sa musique reçoit un très bon accueil. La plupart des œuvres de Chopin sont perçues en Chine comme ayant

<sup>212</sup> Film sorti en Pologne le 14 mars 1952.

un sentiment patriotique, qui entre en résonance avec le propre sentiment national du pays. Les thématiques abordées par le compositeur concordent avec la perception politique chinoise de cette période qui veut développer la construction socialiste.

## 2. Activités musicales concernant la musique de Chopin

Durant les années 1950, le gouvernement affirme sa position politique d'«absorber la culture étrangère pour notre bénéfice» (吸收外来文化为我所用). En particulier, en Août 1956, le président Mao Zedong critique l'attitude extrême de certains envers la culture étrangère dans son article «Conversation avec les musiciens» : « Il est mauvais de ne pas comprendre et de ne pas savoir interpréter la culture étrangère. Il est également regrettable que nous ne sachions pas traduire les livres étrangers. Il faut apprendre des étrangers pour faire évoluer la création chinoise. [...] Il faut reconnaître que l'Occident est plus avancé que nous, si on ne l'admet pas, on devient dogmatique et on ne peut pas être crédible face au monde. »<sup>213</sup> Mao donne ici une nouvelle orientation à sa politique, et prône l'ouverture internationale. Il reconnaît que la création chinoise a besoin de s'enrichir des cultures occidentales et étrangères.

Sous l'impulsion de cette politique, l'environnement culturel chinois de cette période est ouvert et détendu, les échanges et représentations culturelles étrangères émergent et prospèrent, notamment avec les pays du bloc de l'est tels que l'Union Soviétique, la Pologne et l'Allemagne de l'est. Des pays non socialistes tels que la Finlande et l'Autriche ont également pu mener des activités culturelles en Chine. Une décennie seulement après la fondation de l'état, les départements culturels ont accueilli plus de 1700 artistes étrangers.<sup>214</sup>

En avril 1953, le groupe polonais Mazowsze, regroupant 153 personnes, vient en Chine pour une visite et des représentations pendant deux mois, le président Mao Zedong et le premier ministre Zhou Enlai accueillent le groupe. L'ensemble est

<sup>213</sup> Mao Zedong (毛泽东), « Conversation avec les musiciens » (同音乐工作者的谈话), cité de *Lire des ouvrages de Mao Zedong* (毛泽东著作宣读), vol.2, Pékin, People's Publishing House, 1986, pp. 751-752.

<sup>214</sup> Compilation d'articles par le Bureau des relations culturelles externes de la République populaire de Chine (中华人民共和国对外文化联络局), *Vue d'ensemble de la culture internationale en Chine* (中国对外文化交流概览), Pékin, Édition du quotidien de Guangming (光明日报出版社), 1993, p. 54.

en visite à Nanjing en juin, où le chef du Conseil de l'éducation, accompagné d'une foule de plus de mille personnes les accueille à la gare. Le groupe fera là bas trois représentations. C'est le premier ensemble étranger à accéder à la RPC, permettant au public chinois d'apprécier pour la première fois les danses traditionnelles mazurkas et polonaises. La chanson *Kukuleczka* est, depuis, très populaire dans le pays.<sup>215</sup>



Figure 2-7. Affiche du spectacle du Groupe : Spectacle du groupe polonais Mazowsze de la République populaire de Pologne, musique et danse, mai 1953, ville de Guangzhou.<sup>216</sup>

En 1955, à l'occasion d'un concert organisé par le Ministère de la Culture de la RPC (中华人民共和国文化部), le pianiste d'origine bulgare Yury Boukoff (1923-2006) joue le *Scherzo n°1 en si mineur, op. 20* de Chopin, la *Polonaise héroïque en la bémol majeur op.53* et plusieurs nocturnes. Il est le premier pianiste occidental à effectuer une tournée exceptionnelle de deux mois en Chine.<sup>217</sup>

<sup>215</sup> Liu Yiming (刘一鸣), « Écouter Xi Jinping parler de l'histoire d'amitié sino-polonaise » (听习近平讲中波友好故事), site du peuple (人民网), le 21 juin 2016, accès en 2016.

<sup>216</sup> Idem.

<sup>217</sup> Voir le programme sur le site : [http://www.997788.com/pr/detail\\_194\\_44499442.html](http://www.997788.com/pr/detail_194_44499442.html), accès en 2018.

En 1956, la jeune pianiste de 16 ans Gu Shengying (顾圣婴) obtient un très grand succès en jouant le *Concerto pour piano n°2 en fa mineur, op.21* de Chopin avec le Shanghai Symphony Orchestra. La même année, la jeune pianiste Bao Huiqiao (鲍蕙荞) joue le *Scherzo n°2 en si bémol mineur, op.31* lors d'un concert en l'honneur du premier ministre polonais Józef Cyrankiewicz, en visite en Chine, accompagné du premier ministre chinois Zhou Enlai.<sup>218</sup>

En décembre 1957, un concert est organisé par le Bureau municipal de la culture de Shanghai (上海市文化局), dirigé par Chen Hong'en (陈洪恩) au cours duquel joue la pianiste polonaise Halina Czerny-Stefańska. Lors du concert, seront joués l'Ouverture de l'opéra *Les Noces de Figaro* de Mozart, le *Concerto pour piano en La majeur n°23 K.488* de Mozart et le *Concerto pour piano n°1 en mi mineur* de Chopin.

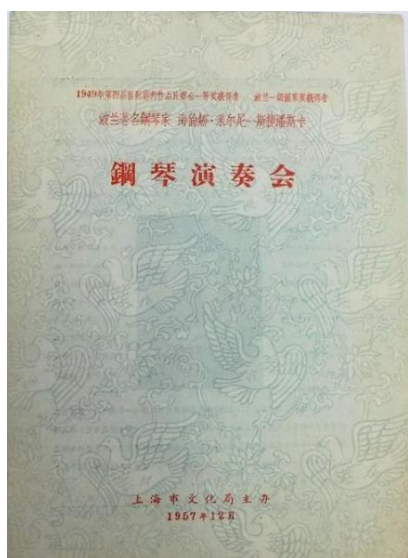


Figure 2-8. Couverture du programme : premier prix du Concours international de piano Frédéric Chopin en 1949, lauréate du premier du prix national polonais, la célèbre pianiste polonaise Halina Czerny-Stefańska. Organisation par le Bureau municipal de la culture de Shanghai (上海市文化局), décembre 1957.

<sup>218</sup> Voir sur le site [http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_4a6662940102wo1t.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_4a6662940102wo1t.html), article « Les pianistes chinoises Gu Shengying et Bao Huiqiao » (中国钢琴家顾圣婴 鲍蕙荞), accès en 2018.

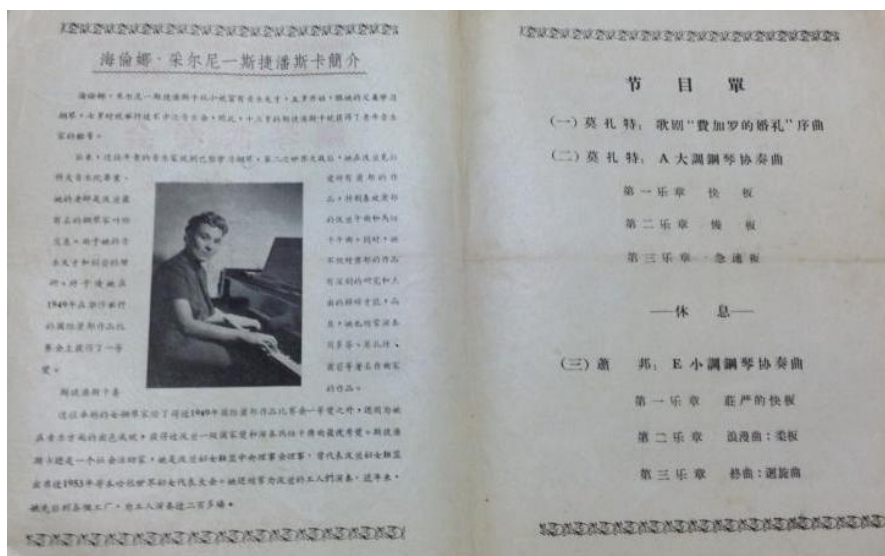


Figure 2-9. Programme : Le *Concerto pour piano en La majeur n°23 K.488* de Mozart et le *Concerto pour piano n°1 en mi mineur* de Chopin

En 1956 est fondé l'Orchestre Philharmonique Central, appelé *Zhongyang yuetuan* à cette époque.<sup>219</sup> C'est un orchestre de niveau national, sous la direction administrative du Ministre de la culture de la RPC. À partir de 1959, il donne plusieurs concerts présentant la musique de Chopin (voir Tableau 2-3)<sup>220</sup>, et plus particulièrement en 1960, l'année de la commémoration de 150ème anniversaire de Chopin, où il interprète ses concertos lors de quatre concerts en janvier et février.

Tableau 2-3

Temps	Œuvre	Pianiste	Chef d'orchestre
12/07/1959	<i>Concerto pour piano n°2 en fa mineur, op.21</i>	Zhou Guangren (周广仁)	Li Delun (李德伦)
17/01/1960	<i>Concerto pour piano n°1 en mi mineur, op.11</i>	Li Minqiang (李名强)	Li Delun (李德伦)
	<i>Concerto pour piano n°2 en fa mineur, op.21</i>	Gu Shengying (顾圣婴)	
20-21-22 /02/1960	<i>Concerto pour piano n°2 en fa mineur, op.21</i>	Zhou Guangren (周广仁)	Li Delun (李德伦)
30/03/1963	<i>Concerto pour piano n°1 en mi mineur, op.11</i>	Li Qifang (李其芳)	Han Zhongjie (韩中杰)

<sup>219</sup> Maintenant China National Symphony Orchestra (中国国家交响乐团), en 1996 l'Orchestre Central est dissous, et, la même année, refondé, sous le nom de CNSO.

<sup>220</sup> Zhou Guangzhen (周光蓁), *Chant du Phoenix - Histoire de la Philharmonie centrale entre 1956 et 1996 (凤凰咏 — 中央乐团史 1956-1996)*, vol.2, Pékin, Librairie Sanlian, 2013, pp. 915-928.

Pour commémorer le 150ème anniversaire de Chopin, le 22 février 1960, un grand événement est organisé par le Comité de défense de la paix mondiale du peuple chinois (中国人民保卫世界和平委员会), l'Association d'Amitié Sino-Polonaise (中波友好协会) et l'Association des musiciens chinois (中国音乐家协会) au Capital Theater de Pékin.

Le secrétaire de l'Association des musiciens chinois, Zhao Feng (赵汾), y présente une conférence sur la vie et l'œuvre de Chopin, suivie par une allocution du Conseiller de l'Ambassade de Pologne en Chine. Après cette conférence, un concert est donné, regroupant les pianistes chinois Liu Shikun, Yin Chenzong, Zhou Guangren et Bao Huiqiao, au cours duquel sont joués la *Polonaise héroïque en la bémol majeur op.53*, la *Ballade n°2 en Fa majeur op.38*, la *Ballade n°3 en La bémol majeur op.47*, l'*Étude op.10 n.5 en Sol bémol majeur* et le *Concerto pour piano n°2 en fa mineur*, avec le Philharmonique Central. Dans le cadre de cet événement, le département de piano du Conservatoire Central de Musique organise un concert hommage au Conservatoire le 1er mars de cette même année. En outre, d'autres festivités sont organisées à Shanghai, Tianjin, Wuhan, Guangzhou, Shengyang, Xi'an ainsi que d'autres villes à travers le pays.<sup>221</sup>

Les 3 et 4 avril 1960, le pianiste polonais Jan Berezynski<sup>222</sup> donne deux récitals dans la ville de Nanjing, dont un concert sur les œuvres de Chopin, où il jouera quatre *Polonaises*, la *Tarentelle op.43*, deux *Ballades op.23* et *op.47*, trois *Préludes de l'opus 28*, les six premières *Mazurkas* et cinq *Valses*. Le récital a un grand succès, la revue *People's Music* publie une critique du concert par le musicologue Hong Shiji :

---

<sup>221</sup> Rédaction du *People's Music*, « 150ème anniversaire de Chopin, grandes commémorations dans de nombreux lieux à travers le pays », *op. cit.*, p. 8.

<sup>222</sup> Pianiste polonais, né le 20 décembre 1908 à Varsovie. Il étudie au Conservatoire de Varsovie entre 1925 et 1936. En 1937, il participe au troisième Concours international de piano Frédéric Chopin, où il gagne le prix d'Honneur de la compétition. Il décède en 2000.



« Le jeu de Bereżyński nous permet d’avoir une meilleure compréhension de l’école de piano polonaise, mais aussi dans une certaine mesure d’avoir un modèle d’interprétation de la musique de Chopin par ses compatriotes. Les caractéristiques générales de son jeu donnent une impression de simplicité et de concision, de fluidité et de délicatesse. Une technique sans faille, un jeu mesuré et un contrôle des émotions donnent une impression de facilité. Le pianiste révèle le côté classique de Chopin, et la simplicité du folklore. La puissance est subtile, retenue, les sentiments sont sincères, le rythme de danse folklorique animé, de sorte que le concert baigne sous le soleil chaleureux de la campagne Polonaise. Une pédale utilisée avec intelligence et souplesse, une présence sans emphase, une mélodie agile, claire et transparente, comme la rosée du matin qui perle sur les fleurs. »<sup>223</sup>

Le musicologue compare ici la belle sonorité, la simplicité, la concision, la fluidité et la délicatesse de l’interprétation donnée par le pianiste à “la rosée du matin qui perle sur les fleurs”. À travers cette métaphore, Hong fait l’éloge de son jeu, mais dans la suite de cet article, l’auteur s’attache plus à la passion révolutionnaire de Chopin : « Le pianiste Assafiev<sup>224</sup> dit que l’essence de la création chez Chopin est une combinaison entre la rigueur et l’élégance du classicisme, et la passion révolutionnaire. De l’interprétation de Bereżyński, en terme de passion, nous pourrions avoir des exigences plus grandes (peut-être à cause du fait que la musique folklorique occupe une grande partie du programme). »<sup>225</sup> En conclusion, l’auteur salue le talent du pianiste qui donne un bon exemple aux Chinois du côté rationnel et simple de la musique folklorique, ainsi qu’une compréhension plus correcte des œuvres de Chopin; et déclare que le concert de Bereżyński écrit sans aucun doute une grande page de l’interprétation de la musique de Chopin qui aide à se débarrasser des influences néfastes des pianistes passés.

En 1963, la pianiste polonaise Klara Danecka (1922-2005) est invitée par l’Association d’Amitié Sino-Polonaise, elle peut être considérée comme la dernière pianiste étrangère à jouer Chopin en Chine avant la Révolution culturelle. Elle donne un concert le 29 Octobre à Pékin et joue le *Nocturne en fa dièse majeur op.15 no.2*, la *Polonaise en la bémol majeur op.53*, la *Ballade n°2 en Fa majeur op.38* et

---

<sup>223</sup> Hong Shiji, *op. cit.*, p. 19.

<sup>224</sup> Boris Vladimirovitch Assafiev (1884-1949), compositeur et critique musical russe.

<sup>225</sup> Hong Shiji, *op. cit.*, p. 19.

*Gnomenreigen* de Liszt. Le concert a été chaleureusement accueilli par le public chinois.<sup>226</sup>

### 3. Au-delà de Chopin : pédagogie, société, débats politiques

#### 3.1 La réforme de la société sous l'égide de l'Union soviétique

Après la fondation de la République Populaire de Chine en 1949, l'Union soviétique est le premier pays à établir des relations diplomatiques avec le pays. En 1950, le Premier ministre Zhou Enlai et le ministre soviétique des Affaires étrangères à Moscou signent le « Traité d'alliance sino-soviétique d'amitié et d'assistance mutuelle », valable pour 30 ans, qui ouvre l'âge d'or de l'amitié sino-soviétique.

En 1953, le Ministère de la Culture détermine la politique éducative du Conservatoire central de musique et du Conservatoire de musique de Shanghai : « Cultiver les talents musicaux pour le pays, suivant les théories marxistes et léninistes, pour un accomplissement artistique général et de bonnes compétences professionnelles, et servir pleinement le peuple. Réduire le nombre de cours, renforcer les bases en théorie musicale et la pratique en Formation Musicale, piano, histoire de la musique, l'enseignement de la pensée littéraire et artistique, et améliorer progressivement les normes d'admission. »<sup>227</sup> Les deux conservatoires centraux suivent le système éducatif soviétique, un système d'enseignement complet est mis en place, de l'école primaire au secondaire et à l'université, pour un total de 14 ans.<sup>228</sup> Ce travail de formation et de sélection assure la qualité des nouveaux élèves et la construction d'une équipe de pianistes professionnels dans le pays. Entre 1952 et 1953, la Chine met successivement en place sept conservatoires de musique.

En terme de matériel pédagogique, l'Union Soviétique introduit ses manuels en

---

<sup>226</sup> Rédaction de *People's Music*, « Pianiste et violoniste polonais en concert dans notre pays » (波兰钢琴家、小提琴家来我国访问演出), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1963, n°12, p. 37.

<sup>227</sup> Ding Shande (丁善德), *Une brève histoire du Conservatoire de musique de Shanghai* (上海音乐学院简史), Shanghai, Édition du Conservatoire de musique de Shanghai, 1987, p. 26.

<sup>228</sup> L'école de musique primaire, à partir de la troisième année de primaire, dure 4 ans, l'école secondaire de musique dure 6 ans et la licence de l'université de musique dure 4 ans.

Chine, tels que les manuels de théorie *Cours pratique d'harmonie*<sup>229</sup>, *Forme musicale*<sup>230</sup> et *Analyse des œuvres musicales*.<sup>231</sup> Ils prennent souvent comme exemple des œuvres de Chopin, qui fait partie également du répertoire de base de l'enseignement du piano. Le matériel comprend également des méthodes de piano complètes pour les enfants des écoles de musique ou des grands conservatoires soviétiques.<sup>232</sup>

Dans cet environnement politique, l'Union soviétique accepte d'accueillir dans ses écoles les meilleurs étudiants en musique, peinture, théâtre et danse, et envoie des professeurs pour venir enseigner pour des périodes de deux ans dans les instituts chinois. Le ministère soviétique de la culture a un plan systématique et minutieux, il envoie une équipe d'experts dans les diverses disciplines, telles que la composition, le chant, l'instrument, l'histoire de la musique et la théorie musicale afin de former les jeunes enseignants à un niveau professionnel, dans le but que l'enseignement musical de Chine atteigne rapidement un niveau élevé. De 1954 à 1958, douze professeurs sont envoyés au Conservatoire Central de Musique.<sup>233</sup>

Le Conservatoire Central de Musique se concentre au début sur la qualité de l'enseignement du piano, la première génération de pianistes, qui a étudié sous l'enseignement du Professeur Zakharoff, est employée ici. En 1955, il emploie des experts venus d'Union Soviétique, successivement Aram Tatulian (1915-1974) puis Tatiana Kravchenko (1916-2003). En conséquence, l'enseignement du piano, développé à Shanghai avant la fondation de la RPC a été transféré à Pékin, l'enseignement des professeurs soviétiques au Conservatoire Central de Musique est devenu une nouvelle étape importante de l'enseignement du piano dans le pays.

---

<sup>229</sup> Iosef Dubovsky, Sergei Yevseev, Igor Sposobin et Vladimir Sokolov, *Prakticheskii kurs garmonii (Cours pratique d'harmonie, 和声学教程)*, trad. par Zhu Shimin (朱世民), Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1957, 413p.

<sup>230</sup> Igor Sposobin, *Muzykalnaya forma (Forme musicale, 曲式学)*, trad. par Zhang Hongmo (张洪模), Shanghai, Shanghai literature and art publishing (上海文艺出版社), 1959, vol.1, 189p.; vol.2, 227p.

<sup>231</sup> Boris Alexandrovich Arapov, *Analyse des œuvres musicales (音乐作品分析)*, trad. par la Rédaction du Conservatoire de musique centrale (中央音乐学院编辑室), Pékin, Édition de musique (音乐出版社), 1959, 259p.

<sup>232</sup> Zhang Min (张敏), *Brève histoire du piano (钢琴艺术简史)*, He'nan, Édition de l'Université de He'nan (河南大学出版社), 2008, p. 236.

<sup>233</sup> Wang Zhengya (王震亚), « Experts soviétiques au Conservatoire de musique central » (苏联专家在中央音乐学院), *Journal du Conservatoire de musique central*, 2010, n°4, p. 3.



Figure 2-10. La classe de Tatuliang (au milieu)<sup>234</sup>



Figure 2-11. La classe de Tatiana Kravchenko, de gauche à droite : Liu Shikun, Li Minqiang, Tatiana Kravchenko, Yin Chengzong, Gu Shengying, Bao Huiqiao et le traducteur en langue russe Diao Beihua.<sup>235</sup>

Aram Tatulian est diplômé du Conservatoire de musique de Moscou en 1938, dans la classe d'Alexander Goldenweisser (1875-1961). Après l'obtention du diplôme, il est embauché à l'Académie russe de musique Gnessine à Moscou. Entre 1955 à 1957,

<sup>234</sup> Zhou Guangren (周广仁), *Gu Shengying, poète chinoise du piano* (中国钢琴诗人顾圣婴), Shanghai, Shanghai Music Publishing House, 2001, préface.

<sup>235</sup> Idem.

il enseigne au Conservatoire central de musique de Pékin.<sup>236</sup>

Tatiana Kravchenko est également diplômée du Conservatoire de Moscou, dans la classe de Lev Nikolaïevitch Oborine (1907-1974), pianiste soviétique ayant gagné le premier prix du premier Concours international de piano Frédéric Chopin en 1927. À travers cet héritage d'Oborine, son enseignement permet aux étudiants d'avoir l'opportunité d'apprendre Chopin. Kravchenko enseigne à l'École de musique de Leningrad en 1950 et est invitée à enseigner au Conservatoire central de musique entre 1957 et 1960. Elle forme un grand nombre de pianistes et d'enseignants en Union soviétique, en 1987, le gouvernement soviétique lui décerne le titre d'Artiste du peuple.<sup>237</sup>

L'école de piano russe est influencée par sa musique folklorique vocale, une attention particulière est apportée au chant. Les étudiants chinois de cette période ont généralement des problèmes de sonorité trop sèche et manquent de sensibilité vocale, les professeurs soviétiques accordent donc une grande attention à cultiver chez leurs élèves la capacité à « chanter » sur le piano.<sup>238</sup> Le pianiste Li Ruixing, qui a étudié chez Tatulian, résume sa pédagogie : « Une caractéristique importante de l'enseignement de Tatulian est d'être très axée sur le chant, il demande aux élèves de jouer les mélodies comme le ferait un chanteur, avec les nuances, la respiration, et le phrasé. [...] Le cantabile de la mélodie, le geste pur des mains, la technique virtuose et une belle sonorité etc, tous servent à exprimer parfaitement le contenu musical des œuvres. »<sup>239</sup> Tatulian constate également que les étudiants jouent trop mécaniquement et ont de fait une sonorité monotone, qui entrave directement l'expressivité. Par conséquent, il leur donne à jouer un grand nombre d'œuvres russes pour améliorer leur

---

<sup>236</sup> Zhao Dan (赵丹), *L'influence de l'école de piano russe sur l'éducation musicale chinoise* (俄罗斯钢琴学派对我国音乐教育的影响), éd. Université Normal de Tianjin (天津师范大学), 1949, pp. 22-23.

<sup>237</sup> Ibid, p. 24.

<sup>238</sup> Cai Xixi (蔡溪溪), *Étude sur l'influence de l'école du piano russe sur l'enseignement du piano en Chine dans les dix-sept ans suivant la fondation de la République populaire de Chine* (俄罗斯钢琴学派对我国钢琴教育在建国后十七年间的影响研究), mémoire de Master de musicologie sous la direction de Zhu Jinghua (朱静华), Université Normale de Henan (河南师范大学), soutien en mai de 2013, p. 24.

<sup>239</sup> Li Ruixing (李瑞星), « Mon expérience pédagogique auprès du professeur de piano soviétique Tatulian » (向苏联钢琴专家塔吐良同志学习的一些体会), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1957, n°11, pp. 21-22.

expression musicale.<sup>240</sup>

Kravchenko a aussi cette exigence dans sa classe. Elle pense que le piano ne doit pas être considéré comme un instrument à percussion mais comme un instrument très vocal.<sup>241</sup> Comme un de ses élève témoigne : « Kravchenko a remplacé Tatulian après son départ, elle est très enthousiaste, simple, elle expose toujours patiemment les circonstances historiques d'une œuvre, ses caractéristiques et les techniques de jeu utilisées, et décrit également précisément quelle image musicale on doit avoir. Elle met particulièrement l'accent sur l'expression musicale. Elle insiste sur le côté lyrique, souligne le chant de la mélodie de Chopin, son expressivité et la grande force romantique de ses œuvres. Sous sa direction, les élèves ont beaucoup progressé dans la compréhension des œuvres musicales, leur conduite, leur interprétation, etc. »<sup>242</sup>

Au début de la fondation de la RPC, le niveau de piano stagne, en partie à cause de la guerre sino-japonaise, mais aussi parce que beaucoup de professeurs de piano utilisent des méthodes très rigides : seuls les doigts peuvent bouger, le poignet doit rester immobile, la posture de la main doit être fixe ; peu d'attention est portée à la sonorité.<sup>243</sup> La conséquence de cet enseignement est que les étudiants sont très raides, et leur expression musicale très limitée. À l'inverse, l'enseignement des professeurs soviétiques apporte de la liberté et de la souplesse dans leur jeu. Ils pensent que jouer une mélodie chantante au piano requiert un toucher très spécifique : les doigts ne frappent pas le clavier mais le « touchent » ; ils se posent un peu à plat, très près du clavier ; il faut non seulement jouer avec la force des doigts mais aussi de la paume, du bras et même la puissance du corps entier. «Frapper» peut être considéré comme l'ennemi du jeu du piano, le chant est primordial, surtout dans la musique de Chopin. Un jeu percussif va causer une sonorité forte et dure, ce que le compositeur ne pouvait pas supporter. Sur cela, l'élève de Chopin Karol Mikuli (1821-1897) témoigne : «Chopin jouait avec un toucher délicat, évitant les accents intenses et criards. Il

---

<sup>240</sup> Zhao Dan, *op. cit.*, p. 23.

<sup>241</sup> Cai Xixi, *op. cit.*, p. 19.

<sup>242</sup> Zhou Guangren, *op. cit.*, p. 134.

<sup>243</sup> Cai Xixi, *op. cit.*, p. 20.

n'éblouissait jamais par la technique, il ne paralysait pas par la puissance sonore. Il ne supportait pas le son trop intense du piano, qu'il appelait "un aboiement de chien" ». <sup>244</sup> Au sujet du chant et du *legato* dans sa musique, ses élèves racontent qu'il insistait beaucoup dessus dans sa classe : « Au cours de ses leçons, Chopin répétait inlassablement : *il faut chanter avec les doigts !* » [par son élève Gretsch Grewingk] <sup>245</sup>; « Son jeu (Chopin) était toujours noble et beau; les notes chantaient toujours, aussi bien en pleine force que dans le *piano* le plus doux. Il se donnait une peine infinie pour inculquer à l'élève ce jeu lié et chantant. "*Il (elle) ne sait pas lier deux notes*" était chez lui le superlatif du blâme. » [par son élève Streicher Niecks] <sup>246</sup>. On peut dire que les professeurs soviétiques cultivent une sensibilité au chant chez les étudiants chinois, qui résout un problème majeur dans leur interprétation de la musique de Chopin.

De plus, leur enseignement transforme la compréhension de la musique de Chopin qui apparaît au début des années 1950 (voir la partie 1 de ce chapitre), comme l'exprime le musicien Hong Shiji : « Depuis la libération, lorsque nous avons appris la théorie artistique marxiste, aidés par les pianistes de l'Union Soviétique, la traduction des articles sur Chopin par les musicologues soviétiques et les explications précises des pianistes des pays socialistes ont corrigé ce qui avait été déformé sur la musique de Chopin, nous avons ainsi une image réelle et une compréhension correcte de ce compositeur patriote. » <sup>247</sup> Pour des raisons politiques, les deux professeurs quittent successivement la Chine à la fin des années 1950, malheureusement, sans laisser aucun écrit sur l'interprétation de la musique de Chopin qui aurait pu éclairer les élèves suivants.

L'École russe du piano prône un jeu passionné et puissant, elle peut communiquer à travers son interprétation la force tragique de la musique de Chopin. Comme Hong Shiji le dit : « Les professeurs soviétiques n'ont pas cherché à appliquer directement ces préceptes de jeu puissant et lourd chez les pianistes chinois, mais ont

---

<sup>244</sup> Témoignage de Mikuli recueilli par Aleksander Michałowski, cité dans : Jean-Jacques Eigeldinger, *Frédéric Chopin : interprétations : symposium international*, Université de Genève, Librairie Droz, 2005, p. 183.

<sup>245</sup> Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves, op. cit.*, p. 68.

<sup>246</sup> Idem.

<sup>247</sup> Hong Shiji, *op. cit.*, p. 19.

été soucieux de découvrir les personnalités de chacun pour les aider à former leur propre style de jeu. »<sup>248</sup> Un élève dit au sujet de Tatulian : « Tatulian est un enseignant très cultivé, la plus grande caractéristique de son enseignement est de montrer avec beaucoup de talent aux élèves pour les inspirer et les guider. Dans chaque pièce, il donne aux élèves les grandes idées, et les laisse trouver leur propre conception ; quand il a compris la personnalité d'un élève, il lui choisit des œuvres qui conviennent à son tempérament. »<sup>249</sup>

Avec cet enseignement strict et rigoureux, le niveau professionnel pianistique global progresse de manière remarquable, il émerge un grand nombre de jeunes pianistes primés aux concours internationaux de piano.<sup>250</sup> De 1951 à 1964, au total vingt-trois pianistes chinois remportent des prix dans des concours internationaux, comme Fu Cong, qui obtient le troisième prix et le prix spécial de Mazurka au cinquième Concours international de piano Frédéric Chopin en 1955, et Li Minqiang qui obtient le quatrième prix au même concours en 1960. De ces résultats, nous pouvons dire que les concours internationaux servent de test, c'est une période faste pour l'enseignement du piano en Chine.

Récompenses reçues par les pianistes chinois dans les concours internationaux à partir de la fondation de la RPC jusque avant la Révolution culturelle :<sup>251</sup>

---

<sup>248</sup> Zhou Guangren, *op. cit.*, p. 107.

<sup>249</sup> Ibid, p. 104.

<sup>250</sup> Département de science et de l'éducation du Ministère de la culture de la République populaire de Chine (中华人民共和国文化部教育科技司), *Collection : La brève histoire des instituts d'art supérieur chinois* (中国高等艺术院校简史集), Zhejiang, Édition de l'Université de l'art de Zhejiang (浙江美术学院出版社), 1991, p. 7.

<sup>251</sup> Bian Meng (卞蒙), *La formation et le développement de la culture pianistique chinoise* (中国钢琴文化之形成与发展), Pékin, Édition de Huayue (华乐出版社), 1996, pp. 46-47.



Tableau 2-4

Année	Pianiste	Nom du concours	Récompense
1951	Zhou Guangren (周广仁)	World Youth Peace and Friendship Festival (Berlin, RDA)	Troisième prix
1953	Fu Cong (傅聪)	World Youth Peace and Friendship Festival (Bucarest, Roumanie)	Troisième prix
1955	Fu Cong (傅聪)	Concours international de piano Frédéric Chopin (Varsovie, Pologne)	Troisième prix et prix spécial de Mazurka
1955	Guo Zhihong (郭志鸿)	World Youth Peace and Friendship Festival (Varsovie, Pologne)	Cinquième prix
1955	Li Ruixin (李瑞 星)	World Youth Peace and Friendship Festival (Varsovie, Pologne)	Cinquième prix
1956	Liu Shikun (刘 诗昆)	Concours international de piano Franz Liszt (Utrecht, Pays-Bas)	Troisième prix et prix spécial de <i>Rhapsodies hongroises</i>
1956	Li Ruixin (李瑞 星)	Concours international de piano Franz Liszt (Utrecht, Pays-Bas)	Prix spécial de <i>Rêves d'amour</i>
1956	Zhou Guangren (周广仁)	Concours international Robert-Schumann pour clavier et chant (Zwickau, RDA)	Huitième prix
1957	Gu Shengying (顾圣婴)	World Youth Peace and Friendship Festival (Moscou, URSS)	Premier prix
1957	Ni Hongjing (倪洪进)	World Youth Peace and Friendship Festival (Moscou, URSS)	Quatrième prix
1957	Li Minqiang (李名强)	Concours international de piano Smetana (Pilsen, Tchécoslovaquie)	Troisième prix
1958	Liu Shikun (刘 诗昆)	Le Concours international Tchaïkovski (Moscou, URSS)	Deuxième prix
1958	Gu Shengying (顾圣婴)	Concours international d'exécution musicale (Suisse, maintenant Concours International de Musique de Genève)	Deuxième prix (Pas de premier prix cette année là)
1958	Li Minqiang (李名强)	Concours International George Enesco (Bucarest, Roumanie)	Premier prix
1959	Yin Chengzong (殷承宗)	World Youth Peace and Friendship Festival (Vienne, Autriche)	Premier prix
1960	Li Minqiang (李名强)	Concours international de piano Frédéric Chopin (Varsovie, Pologne)	Quatrième prix
1961	Hong Teng (洪 腾)	Concours International George Enesco (Bucarest, Roumanie)	Troisième prix
1961	Bao Huiqiao (鲍惠荞)	Concours International George Enesco (Bucarest, Roumanie)	Cinquième prix
1962	Yin Chengzong (殷承宗)	Concours international Tchaïkovski (Moscou, URSS)	Deuxième prix

Année	Pianiste	Nom du concours	Récompense
1962	Li Qifang (李其芳)	World Youth Peace and Friendship Festival (Helsinki, Finlande)	Deuxième prix
1964	Gu shengying (顾圣婴)	Concours musical international Reine-Élisabeth-de-Belgique (Bruxelles, Belgique)	Lauréate du concours
1964	Li Qi (李淇)	Concours International George Enesco (Bucarest, Roumanie)	Quatrième prix
1964	Li Qifang (李其芳)	Concours International George Enesco (Bucarest, Roumanie)	Sixième prix

Ce tableau nous montre de façon très remarquable que la participation des pianistes chinois aux concours internationaux est principalement axée vers ceux se tenant dans les pays du bloc de l'est. Cette participation fait partie de la stratégie de la Chine pour renforcer ses relations avec l'étranger et les échanges culturels, et le piano est la catégorie dans laquelle elle excelle le plus. De plus, dans l'histoire du pays, la Chine d'avant la libération n'avait jamais eu l'expérience des concours internationaux, de sorte que la nouvelle Chine commence à participer à de telles activités avec prudence.

Parmi les concours auxquels les pianistes ont participé entre 1951 et 1964, le World Youth Peace and Friendship Festival est celui où ils ont été le plus impliqués, avec un total de huit lauréats. Ce concours est une activité importante d'échange culturel entre différents pays à cette époque, présentant des disciplines très variées. Il est avant tout considéré par les Chinois comme une manifestation politique pour approfondir l'amitié entre les pays, le gouvernement encourage donc les jeunes musiciens à y assister. Le *New York Times* commente cette diplomatie étrangère de la Chine, qui voudrait se mesurer aux autres pays : « Le nouveau gouvernement communiste de Chine était impatient de prouver qu'il pouvait rivaliser avec l'Occident sur son terrain et se rapprocher diplomatiquement des autres nations communistes. Il a ainsi fait entrer ses jeunes musiciens dans des compétitions internationales, notamment celles basées dans les pays du bloc soviétique. »<sup>252</sup>

<sup>252</sup> Par Sheila Melvin, « A Polish Nationalist Whose Music Also Resonates Across China », *New York Times*, le 5

La plupart de pianistes primés ont travaillé sous la direction de Tatulian et Kravchenko, à l'exception notamment de Fu Cong, qui avait étudié en Pologne lorsqu'il a participé au concours Chopin. Après les prix de Li Minqiang et de Gu Shengying, dans une critique, le musicologue Hong Shiji écrit : « Les pianistes Gu, Li et plusieurs autres gagnent des prix internationaux, il doit être dit que ce résultat est inséparable de l'aide des professeurs soviétiques. Depuis qu'en 1955, le gouvernement soviétique nous a envoyé Tatulian et Kravchenko, le niveau d'interprétation du piano dans notre pays a été amélioré de manière significative. Que ce soit Gu, Li ou les autres lauréats, l'enseignement rigoureux des deux professeurs et un travail acharné leur ont permis d'obtenir ces excellents résultats. La direction du parti et l'aide de l'Union Soviétique, ainsi que la motivation du peuple sont le plus sûr garant de nos victoires, dans la construction industrielle et aussi dans l'art. »<sup>253</sup> Les deux enseignants soviétiques ont apporté une grande contribution à l'évolution du niveau pianistique en Chine. Leur enseignement et leurs personnalités sont très appréciés par les étudiants chinois : « Leur enseignement et interprétation sont très admirables, leurs démonstrations ont toujours une magnifique sonorité et de très belles couleurs. Ils apparaissent comme une source de fraîcheur pour l'enseignement au Conservatoire central de musique, et ils ouvrent un nouveau monde aux étudiants et aux professeurs chinois. »<sup>254</sup>

### 3.2 L'environnement musical

Après la fondation de la RPC, le gouvernement chinois a une attitude ouverte envers la musique étrangère. Au cours de cette période, de nombreux groupes des pays du bloc soviétique sont invités à jouer en Chine, comme le Groupe National Artistique du Peuple Allemand en 1953, où l'Orchestre Symphonique de Dresde (RDA) en 1959.<sup>255</sup> Ainsi, les artistes tels que le violoniste soviétique David Oïstrakh (1908-1974) et le pianiste soviétique Sviatoslav Richter (1915-1997) viennent jouer en 1957.

---

juillet 2010, <http://www.nytimes.com/2010/07/06/arts/06iht-chopin.html>

<sup>253</sup> Hong Shiji (洪士鈺), « Au sujet des prix de Li Minqiang et de Gu Shengying » (从李名强顾圣婴得奖谈起), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1958, n°10, p. 30.

<sup>254</sup> Zhou Guangren, *op. cit.*, p. 112.

<sup>255</sup> Wang Yuhe (汪毓和), *Histoire chinoise de la musique moderne* (中国现代音乐史纲), Pékin, Édition de Huawen (华文出版社), 1991, p. 39.

Richter joue des œuvres de Schubert, Mozart, Schumann, Prokofiev et Moussorgski, et la revue *People's Music* exprime son appréciation pour le concert : « Le célèbre pianiste soviétique, l'interprète du peuple soviétique Sviatoslav Richter, a donné des récitals le 1 et le 2 septembre au théâtre du peuple de Pékin (北京人民剧场), et a été chaleureusement accueilli par le public. »<sup>256</sup> Bien que principalement dirigées vers les pays soviétiques, les échanges culturels chinois sont plus vivants qu'avant la libération du pays.

En 1954, le Groupe de chant et de danse de l'Armée de libération du peuple de la RPC (中国人民解放军歌舞团) part faire des concerts en Roumanie, Pologne et Union Soviétique ; en 1961, l'Ensemble central de chant et de danse (中央歌剧舞剧团) fait une tournée en URSS et en Pologne pour interpréter les pièces de danse moderne chinoises *Lanterne de lotus* (宝莲灯) et *La Société des petites épées* (小刀会); en 1966, le Groupe de chant et de danse de Pékin (中国北京歌舞团) part en Roumanie, en Albanie et en URSS.<sup>257</sup> Ces échanges permettent non seulement de promouvoir la communication culturelle, mais aussi d'enrichir la vie musicale du pays et d'élargir l'horizon des musiciens chinois.

Dans l'activité musicale chinoise, les œuvres de musique occidentale prennent une part importante, comme par exemple en 1955, lors du concert commémoratif pour le dixième anniversaire du décès de Bartok, en 1956 celui pour le 200ème anniversaire de Mozart, et en 1960, le 150ème anniversaire de Chopin. En outre, la Philharmonie Centrale de Pékin organise au total près de quatre cent "Concerts de la semaine" (星期音乐会) à partir du mois de mars 1956, dans lesquels la musique occidentale occupe près de la moitié de la programmation, couvrant les œuvres des compositeurs de la période classique, du début de la période romantique, ainsi que de la musique russe.<sup>258</sup>

La radio est aussi un canal de diffusion pour la musique européenne, Fu Lei

---

<sup>256</sup> Rédaction de *People's Music*, « Le célèbre pianiste soviétique Sviatoslav Richter joue à Pékin » (著名苏联钢琴家李赫特尔在京演出), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1957, n°09, p. 41.

<sup>257</sup> Wang Yuhe (汪毓和), « Situation de la culture musicale chinoise et étrangère au début de la fondation de la République populaire de Chine » (建国初期中外音乐文化交流状况), revue *Critique de l'Art* (艺术评论), Pékin, Institut de recherche d'art de Chine (中国艺术研究院), 2009, p. 93.

<sup>258</sup> Zhou Guangzhen, *op. cit.*, vol.2, annexe II: Liste des concerts de la Philharmonie Centrale.

exprime dans ses correspondances qu'il écoute souvent des enregistrements radiophoniques. Dans sa lettre à son fils Fu Cong du 2 février 1954, il parle du réveillon du nouvel an chinois : « Hier soir, de 7h15 à 8h50, la radio a diffusé tes quatre pièces de Chopin, plus la *Polonaise* que tu as jouée en bis, l'effet est très bon, cependant la partie basse est très floue; le son résonne beaucoup, comme lorsque je t'ai écouté dans la salle vide de l'auditorium la première fois. Par rapport à ton jeu, je pense qu'il est généralement très bon, bien conduit, plein d'énergie, les détails sont très précis, les passages délicats sont très fins, la couleur de son change beaucoup. Nous avons été très heureux de t'écouter, très touchés. »<sup>259</sup>

La radio chinoise diffuse également des enregistrements de pianistes européens. Ainsi, Fu Lei fait une critique du jeu d'Arthur Rubinstein dans sa lettre du 22 janvier de 1956 à Fu Cong : « Avant-hier matin, j'ai écouté le concert de Rubenstein, qui jouait le *Concerto en mi mineur de Chopin* (bien sûr c'est le vieil enregistrement), je pense que tu a bien raison de le critiquer. Son *rubato* n'est pas naturel; les deux passages du troisième mouvement (le passage un peu lent, qui apparaît deux fois, comprenant trois ou quatre phrases à chaque fois, et qui plus tard module en mineur) sont encore pires. Les deux phrases qui modulent en mineur sont également raides. Le deuxième mouvement n'a pas de "chant" (sens lyrique et fluidité). Le premier mouvement est purement une démonstration technique. Après avoir écouté son jeu, j'ai réalisé que même si tu joues avec simplicité, la musique reste très riche. Mon fils, tu est vraiment bon ! Pas étonnant qu'il y a deux ans à Cracovie, Regina Smendzianka a déclaré : "Je n'ai jamais pensé qu'il y aurait tellement de musique dans ce concerto !" ».<sup>260</sup> Bien que Fu Lei ne précise pas de quelle radio et de quelle version d'enregistrement de Rubinstein il s'agit, on voit ici qu'il avait accès à l'époque à des enregistrements de grands pianistes européens grâce à la radio.

La culture musicale occidentale occupe une large place dans l'enseignement musical en Chine, qui formera des musiciens professionnels comme les pianistes Zhou

---

<sup>259</sup> Fu Min (傅敏), *Les correspondances de Fu Lei* (傅雷家书), Jiangsu, Édition de Yilin (译林出版社), 2016, pp. 43-44.

<sup>260</sup> Ibid, pp. 156-157.

Guangren et Fu Cong, les chefs d'orchestre Li Delun et Yan Liangkun, ainsi que de nombreux autres musiciens. Les orchestres font également beaucoup d'efforts dans la popularisation de cette musique. En plus des tournées locales, de petits ensembles jouent dans les campagnes, les usines, enseignant la théorie musicale de manière vivante et compréhensible, afin de populariser la musique occidentale chez les travailleurs ou les agriculteurs, chose qui ne s'était jamais passée auparavant en Chine.



Figure 2-12. Le chef de la Philharmonie Centrale Zhang Kongfan en train d'enseigner la musique aux enfants de la campagne (1958)<sup>261</sup>

La musique occidentale s'est popularisée dans les villes de Chine, et même dans certaines campagnes, ce langage musical gagne une acceptation générale, et fait même partie intégrante de la création musicale contemporaine chinoise. Cependant, la portée du répertoire avec lequel les Chinois entrent en contact est très restreinte, c'est essentiellement la période classique et le début de la période romantique, on aborde très peu la période baroque, la musique contemporaine, le jazz, ou la musique pop européenne. La mise à l'écart de la période baroque peut s'expliquer par le fait que le premier instrument occidental à avoir été introduit en Chine est le piano. Les musiciens se sont donc naturellement tournés vers le répertoire pour cet instrument, et donc à partir de la période classique. De plus, les premiers orchestres créés dans le pays ont

<sup>261</sup> Zhou Guangzhen, vol.2, p. 667.

été des orchestres symphoniques, donc plus naturellement tournés vers les périodes classiques et romantiques. Par ailleurs, la redécouverte du répertoire baroque est embryonnaire en Europe au début du 20ème siècle, avant d'évoluer de manière plus systématique à partir de 1950, il est donc naturel que ce répertoire n'ait pas encore percé en Chine dans cette même période.

Les compositeurs chinois écrivent un grand nombre d'œuvres chantant les louanges de la Nouvelle Chine, et exprimant leur espoir d'après la guerre. Comme la chanson *Ode à la Partie* (歌唱祖国, *Gechang zuguo*) écrite par Wang Xin (paroles et mélodies) et la *Chanson des armées volontaires chinoises* (中国人民志愿军战歌, *Zhongguo renmin zhiyuanjun zhange*), qui décrivent une ère très foisonnante. La musique instrumentale est également très vivante, avec des pièces telles que le concerto pour violon *Les amants papillons* (梁祝, *Liangzhu*) de Chen Gang et He Zhanhao, la pièce pour orchestre *Suite de la fête du printemps* (春节序曲, *Chunjie xuqu*) de Li Huanzhi et la suite symphonique *Chanson de la montagne* (山林之歌, *Shanlin zhige*) par Ma Sicong. Ces œuvres associent l'orchestration, l'harmonie et la structure occidentales à la musique folklorique chinoise. Tous les genres musicaux de cette époque reflètent une recherche d'œuvres musicales enthousiastes et passionnées.

### **3.3 Débats autour de la coexistence des arts musicaux orientaux et occidentaux**

Après la fondation de la Nouvelle Chine, les tâches principales du parti et du gouvernement se sont rapidement tournées vers la consolidation du nouveau régime et la construction socialiste. La société déclenche à grande échelle une étude du marxisme-léninisme et de la pensée de Mao Zedong, ainsi qu'un mouvement critique à l'idéologie bourgeoise, tels que le mouvement de transformation idéologique des intellectuels entre 1951 et 1952 et le mouvement des ouvriers agricoles et des paysans de 1958.

Dans le monde musical chinois, dans des années 1950, il existe toujours des oppositions à l'idée de "coexistence orientale et occidentale" (中西并存, *Zhongxi bingcun*). En 1956, le compositeur et enseignant Lu Huabo (1914-1994) propose son

point de vue dans son article « Problématique de la coexistence des arts musicaux orientaux et occidentaux » dans la revue *People's Music* :

« Les œuvres écrites par des Chinois sont de la musique de Chine, la musique nationale; les œuvres de Chopin ou de Beethoven sont de la musique étrangère, de la musique occidentale. [...] On ne peut pas faire de la musique nationale avec les gammes majeures ou mineures, l'harmonie et le contrepoint occidental, la forme sonate, l'orchestre, le piano, le violon, le chant, etc. Ces éléments là, maintenant, doivent être considérés comme des facteurs externes, comme forme de musique occidentale, sans pour autant les interdire. [...] Le contenu idéologique des œuvres occidentales, aujourd'hui, n'est plus considéré comme bourgeois ou féodal; nous devons repousser et lutter contre ce catalogage. »<sup>262</sup>

Dans cet article important, le musicien Lu Huabo se rend à l'évidence que la musique de Chopin ou de Beethoven viennent de la culture étrangère, mais qu'on ne peut pas les rejeter. Il pense que les arts orientaux et occidentaux peuvent coexister en Chine, qu'il faut accepter cela avec une attitude ouverte.

Mais, à l'inverse, dans le même numéro de la revue, le musicologue Meng Wentao (1921-2005) explique son opposition, et rejette l'argumentation de Lu Huabo :

« Par rapport à la création musicale, la coexistence entre les musiques chinoises et occidentales est impossible. Pour notre création musicale, il est impensable que nous puissions permettre à certaines personnes de faire de la musique spécifiquement occidentale, et à d'autres de faire de la musique chinoise, et qu'ils puissent coexister ensemble. Non, nous ne pouvons faire que de la musique chinoise. N'importe quel compositeur d'aujourd'hui devrait écrire de la musique dans le style national. Quel que soit l'instrument utilisé, ou la forme musicale choisie, vous ne devrez jamais écrire de la musique autre que "chinoise". »<sup>263</sup>

Évidemment, la position du musicologue Meng, en insistant sur le fait de protéger et développer la musique nationale, présente un nationalisme étroit. Il ne rejette cependant pas directement la musique occidentale, mais s'attache à ce que les

---

<sup>262</sup> Lu Huabo (陆华柏), « Problématique de la coexistence des arts musicaux orientaux et occidentaux » (音乐艺术“中西并存”的问题), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1956, n°09, pp. 26-28.

<sup>263</sup> Meng Wentao (孟文涛), « Problématique de la coexistence des arts musicaux orientaux et occidentaux » (“中西并存”一解), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1956, n°09, p. 28.



compositeurs chinois écrivent dans le style de leur culture.

Les discussions telles que celles entre Lu et Meng continuent encore dans les années 1960, de plus, une tendance révolutionnaire commence à apparaître. Déjà en 1960, au moment de la commémoration du 150ème anniversaire de Chopin, le musicologue Zhao Feng encourage un mouvement critique sur le monde musical chinois : « La tâche des établissements d'enseignement de la musique est de former les travailleurs à avoir une conscience socialiste et une bonne culture, alors nous devons continuer notre critique de la recherche académique et approfondir la révolution idéologique, cultiver un groupe de musicologues très investis dans la théorie de la musique marxiste, cela devrait être notre tâche la plus importante. »<sup>264</sup>

Dans les années 60, les gens veulent du changement et des progrès dans la société, mais il existe des contradictions qui seront la base d'une future crise pour la musique occidentale dans le pays. Avec la proclamation de la Révolution culturelle, le fonctionnement normal des écoles est perturbé, le développement de Chopin dans l'éducation musicale est également au point mort. Pour des raisons politiques, les principales écoles de musique, y compris le Conservatoire de musique de Shanghai et le Conservatoire central de musique, sont fermés; les enseignants étrangers ont presque tous quitté le conservatoire et la grande majorité d'entre eux a quitté la Chine.

---

<sup>264</sup> Zhao Feng, « Grande victoire de la révolution de l'éducation musicale », *op. cit.*, p. 21.

## **CHAPITRE 3**

### **La Révolution culturelle : une période sombre (1966-1976 )**

## 1. Changements sociaux dramatiques

Après la fondation de la Nouvelle Chine, la société était animée d'une passion pour la construction socialiste qui montait en flèche; et dans le même temps, l'arriération du pays stimule fortement l'esprit national des Chinois. Ce mélange s'est finalement transformé en impatience jusqu'à la perte de la raison.

Depuis la fin des années 1950, la lutte des classes s'est progressivement intensifiée. Lors de la deuxième réunion du huitième Congrès national du PCC en 1958 (中共第八届全国代表大会), le parti résume les problèmes du pays par « la contradiction entre le prolétariat et la bourgeoisie, la route socialiste et la route capitaliste », alors qu'avant leur vision du problème était « la contradiction entre le système socialiste avancé et la productivité en retard ».<sup>265</sup> Plus tard, en 1962, la Conférence de Beidaihe (北戴河工作会议) et la dixième session plénière du huitième comité central du PCC (八届十中全会) présentent l'idée de « ne jamais oublier la lutte des classes », élevant celle-ci dans une politique à long terme.<sup>266</sup> Ce concept de classe devient finalement un modèle de pensée habituel des Chinois qui, à l'époque de la Révolution culturelle, est même considéré par certains comme une loi et une règle dans divers domaines sociaux. Le culte personnel pour le président Mao Zedong par des centaines de millions de Chinois est aussi une base politique importante pour la Révolution culturelle.

En conséquence, à partir de 1966, le pays subit une révolution durant dix ans, qui endommagera gravement son environnement musical. Au cours de cette période, l'enseignement du piano est désorganisé, il est interdit de jouer des compositeurs étrangers, la musique de Chopin se trouve donc logiquement interdite. Les instruments eux-mêmes ne sont pas interdits, on trouve encore par exemple des pianos et des violons. Leur conservation est notamment possible grâce au fait que ces instruments pouvaient jouer les musiques révolutionnaires.

Pendant la révolution, l'exigence politique prend le pas sur la sélection artistique

---

<sup>265</sup> « Journal de la dixième session plénière du huitième comité central du PCC » (中国共产党八届十中全会公报), *Étudier la théorie* (学理论), 1962, n°10.

<sup>266</sup> Idem.

des élèves. Par exemple, dans le nouvel établissement d'enseignement musical professionnel nommé "Central Five-Seven Art University" (中央五七艺术大学) en 1973, une fusion du Conservatoire central de musique (中央音乐学院) et du Conservatoire de musique de Chine (中国音乐学院), le règlement administratif pour les admissions exige : « les candidats devraient être les enfants d'ouvriers, de paysans et des soldats; même s'ils ne savent pas jouer d'un instrument de musique, si leurs conditions correspondent aux choix politiques, ils peuvent également être sélectionnés pour rentrer. »<sup>267</sup> Le nom "Five-Seven" a été donné à toutes les instituts de rééducation créés sous la *Directive du 7 mai* 1966 émise par Mao Zedong, "Five-Seven" faisant allusion au 7 mai. En outre, la musique occidentale doit également être soigneusement évitée dans la classe : par exemple, dans les cours d'harmonie ou d'instrumentation, on ne peut pas utiliser la musique occidentale comme exemple mais les pièces qui sont bien liées avec les exigences politiques, comme les huit Opéras révolutionnaires (革命样板戏).<sup>268</sup>

## 2. Publications

De la fondation de la RPC jusqu'au milieu des années 1960, de nombreux ouvrages, articles, partitions et livres ont été publiés sur Chopin, laissant apparaître un grand engouement pour le compositeur (voir Chapitre 2, tableau 2-1 et 2-2, pp. 100-103). Mais, au milieu des années 1960, l'ordre social est progressivement perturbé par divers mouvements politiques et des conflits violents. La recherche universitaire sur Chopin et la diffusion de ses œuvres sont interdites. Au début de cette période, les musiques de Chopin et de compositeurs occidentaux ne sont pas tout de suite critiquées, elle sont juste ignorées. La période où l'on critique cette musique est concentrée en 1974, point culminant de la Révolution culturelle, durant laquelle sont écrits les trois textes suivants :

---

<sup>267</sup> Sun Ji'nan (孙继南), *Chronologie de l'histoire de l'éducation musicale moderne chinoise* (中国近现代音乐教育史纪年), Jinan, Édition de l'éducation de Shandong (山东教育出版社), 2004, Annexe 87 - Règlement de l'administration de l'inscription de 1973 de l'Université Centrale des Arts cinquante-sept.

<sup>268</sup> Sheng Lulu (盛露露), « L'éducation musicale professionnelle pendant la Révolution culturelle » (文革时期的专业音乐教育), *Journal de l'Institut des arts de Nanjing* (南京艺术学院学报), 2008, n°3, p. 113.

Tableau 3-1

	Titre	Auteur	Revue	Année et numéro	Pages
1	N'y a-t-il pas de classe dans la musique sans titre ? (无标题音乐没有阶级性吗?)	Zhao Hua (朝华)	<i>Journal du département de l'Art de l'Université Nationale Centrale</i> (中央民族学院艺术系学报)	1974/01	pp. 89-93
2	Soyez armés pour l'analyse des classes - Connaître la classe sociale d'une œuvre avec ou sans titre (拿起阶级分析的武器 — 再谈标题 — 音乐、无标题音乐的阶级性)	Zhao Hua (朝华)	<i>Journal du département de l'Art de l'Université Nationale Centrale</i> (中央民族学院艺术系学报)	1974/01	pp. 94-99
3	Les inepties de la musique sans titre (驳斥关于无标题音乐的谬论)	Meng Weiyan (孟蔚彦)	<i>Journal de l'Université de Qiqiha'er</i> (齐齐哈尔大学学报)	1974/02	pp. 60-62

Parmi ces trois articles, Zhao Hua, qui se définit comme un auteur prolétarien, publie deux écrits sur le boycott de la musique étrangère dans le *Journal de l'Université Nationale Centrale*, qui est très influent. Il écrit que toute musique représente l'essence d'une certaine classe, et que la musique étrangère, qu'elle ait ou non un titre, doit être considérée comme une « musique bourgeoise » : « Que ce soit la musique avec ou sans titre, elle appartient à une certaine classe et sert certaines lignes politiques. Dans la société actuelle apparaissent des discussions bizarres disant que la musique sans titre est “seulement l'expression de changements et de contrastes émotionnels” ou “n'a aucune signification sociale profonde particulière”, ce sont des révisionnistes bourgeois, qui ont été bien critiqués par les grands mentors révolutionnaires Marx, Engels, Lénine, Staline et le président Mao. Si l'on permet à ces choses d'exister, on nie les avancées de la Révolution culturelle, on donne le feu vert à la féodalité, au capitalisme, au révisionnisme, on est contre la révolution

littéraire. »<sup>269</sup> Ainsi, Zhao explique pourquoi, à travers le prisme de la lecture politique de l'art, la musique sans titre européenne, y compris celle de Chopin, a été refusée.

Par ailleurs, Meng Weiyan dans son article « Les inepties de la musique sans titre » avait également fait les mêmes remarques : « La musique sans titre exprime la libération de la personnalité de la bourgeoisie, mais pas les sentiments communs humains. Depuis le premier jour de la production de la musique sans titre, elle est le produit de la lutte des classes, un produit de l'idéologie et de l'émotion bourgeoises, un endroit qui dissimule une lutte de classe aiguë. Bien qu'elle ne l'affiche pas dans un titre, elle est profondément imprégnée d'un contenu social bourgeois. »<sup>270</sup> Meng soutient ainsi l'idée que « la musique sans titre n'a pas de contenu social profond » est une logique absurde.

Selon les mots de Zhao Hua, même la musique se déclarant révolutionnaire, comme la *Symphonie No.3 en Mi bémol Majeur op.55 "Héroïque"* de Beethoven ainsi que l'*Étude révolutionnaire en ut mineur* de Chopin, n'est pas plausible, il souligne :

« Brandir le drapeau du combat révolutionnaire en mettant "révolution" dans le titre d'une œuvre, en fait-il quelque chose de révolutionnaire ? S'il est écrit "révolution" dans le titre, le prolétariat doit-il l'accepter ? On doit faire une analyse de la classe sociale de l'œuvre. [...] Même un compositeur bourgeois progressiste comme Beethoven, dans ses œuvres, loue le héros bourgeois, promeut une pensée individualiste. Ces représentants de l'idéologie bourgeoise, malgré leurs progrès au moment de la lutte anti-féodale, ont une vision du monde individualiste bourgeoise qui ne peut s'accorder à l'idéologie prolétaire communiste. »<sup>271</sup>

« *L'étude en ut mineur* dite "révolutionnaire" du compositeur bourgeois polonais Chopin reflète la révolution bourgeoise de 1830 en Pologne, c'est également un très bon exemple d'œuvre que le prolétariat ne peut pas accepter comme révolutionnaire. À la veille de la lutte révolutionnaire contre la domination colonialiste tsariste en Pologne, Chopin quitte le pays pour poursuivre sa carrière artistique personnelle, laissant celui-ci dans un tourbillon de lutte révolutionnaire, il ne reste pas avec son peuple et n'a pas connu le pouvoir révolutionnaire du peuple. Dans sa pièce "révolutionnaire", il montre son pessimisme et son hésitation face à la révolution. La pièce entière est agitée, anxieuse; en arrière-plan, des notes, comme un torrent rapide, entremêlent des cris de

---

<sup>269</sup> Zhao Hua (朝华), « Soyez armés pour l'analyse des classes - Connaître la classe sociale d'une œuvre avec ou sans titre » (拿起阶级分析的武器 — 再谈标题音乐、无标题音乐的阶级性), *Journal du département de l'Art de l'Université Nationale Centrale* (中央民族学院艺术系学报), Pékin, 1974, n°01, p. 94.

<sup>270</sup> Meng Weiyan (孟蔚彦), « Les inepties de la musique sans titre » (驳斥关于无标题音乐的谬论), *Journal de l'Université de Qiqiha'er* (齐齐哈尔大学学报), 1974, numéro 02, p. 61.

<sup>271</sup> Zhao Hua, *op. cit.*

douleur avec les soupirs du désespoir. Chopin exprime des sentiments de fanatisme et de ferveur, qui ne peuvent pas représenter le peuple polonais de ce moment là, alors occupé à se battre, lors de l'insurrection de Varsovie, contre la Russie Tsariste et à mener une lutte héroïque pour la libération nationale. Si vous insistez pour dire qu'on retrouve le sentiment révolutionnaire du prolétariat dans l'œuvre de Chopin, ce serait une calomnie !»<sup>272</sup>

*L'héroïque* de Beethoven et l'*Étude révolutionnaire* de Chopin, ont un fort esprit révolutionnaire. Cette dernière, écrite en 1831, est inspirée par l'attaque de Varsovie par la Russie, lors de l'insurrection de novembre 1830. Cette œuvre exprime le ressentiment de Chopin contre le Tsar de Russie, sa douleur, ainsi qu'un grand enthousiasme révolutionnaire. Apprenant cette révolte, il déplore : «Tout cela m'a causé beaucoup de peine. Qui aurait pu le prévoir ?»<sup>273</sup> Malheureusement, quand cette œuvre tombe dans l'idéologie de la Révolution culturelle chinoise, elle perd complètement son sens originel. Pendant la Révolution, les œuvres remplies d'« esprit révolutionnaire » sont rejetées.

Néanmoins, on devrait dire que, grâce à la vision chinoise de son nationalisme et de son patriotisme, la critique à l'égard de Chopin est relativement plus légère que celle dirigée contre d'autres musiciens tels que Debussy, compositeur très influencé et inspiré par la musique de Chopin, mais plus sévèrement critiqué que ce dernier. Nous pouvons trouver 15 articles critiquant le compositeur français pendant la révolution, dont 13 publiés dans la revue *People's Music*<sup>274</sup> :

« En tant que manifestation musicale de l'esprit de classe décadent, la caractéristique principale de la composition de Debussy est de regarder le monde d'une manière indifférente et froide. Il remplace la représentation réelle de la vie par un sentiment d'individualisme extrême, la soi-disant poursuite de l'impression. [...] Il cache son attitude politique sous un style artistique de pur divertissement et une émotion subjective. <sup>275</sup>

[*People's Music*, 1964, n°02]

---

<sup>272</sup> Zhao Hua, *op. cit.*, pp. 97-98.

<sup>273</sup> Frederick Niecks, *Frederic Chopin as a Man and Musician*, Londres/New York, Novello, [1re éd. 1888], 1945, p.98.

<sup>274</sup> Voir le site CNKI (China National Knowledge Infrastructure) : <http://www.cnki.net/>, sur le mot clé en chinois “德彪西” (Debussy), accès en septembre 2017.

<sup>275</sup> Wang Yiting (王一亭), « Que peut on apprendre de Debussy en technique de composition ? » (在技巧手法上从德彪西能学到什么), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1963, n°11, p. 26.

« À travers les nombreuses discussions que nous avons eues au sujet de Debussy au cours des six derniers mois, il est devenu de plus en plus clair pour nous que Debussy n'était pas une "grande image" ou un "grand musicien" comme certains s'en vantaient autrefois. Il n'est rien de plus qu'un représentant des tendances décadentes d'une culture musicale bourgeoise en déclin; ce qu'il donne au public est en fait "une drogue de miel"; son "patriotisme" est en fait du chauvinisme; sa "promotion du développement des traditions nationales" est en réalité "un salon de la bourgeoisie déclinante" établi sur la base des salons de la cour française. »<sup>276</sup>

[*People's Music*, 1964, n°02]

La raison pour laquelle Debussy a été si gravement critiqué est que son style de musique, considéré comme illusoire et obscène, ne peut pas répondre aux exigences musicales radicales et héroïques de la Révolution culturelle. Cela a conduit à l'attaque de la musique impressionniste, que les politiques ont demandé de détruire. Comme la revue *People's Music* le déclare : « Ce n'est que par ce type de discussion et de critique que nous pouvons comprendre clairement le point de vue esthétique des impressionnistes et la substance bourgeoise de leurs compositions musicales, la "réforme" réactionnaire annoncée par les musiciens bourgeois dans les arts de la musique depuis la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle, de sorte qu'on ne sera pas dupé par le brouillard "exquis" qu'ils ont mis dans la musique, afin de détruire le labyrinthe de la musique bourgeoise soigneusement construit par les musiciens impressionnistes. »<sup>277</sup>

### 3. Concerts et événements musicaux

Pendant la Révolution culturelle, l'art occidental rencontre la même situation que la musique de Chopin. À partir des années 1960, la culture a tendance à se refermer de plus en plus, et à critiquer la musique occidentale, de sorte qu'il y a de moins en moins de concerts d'œuvres occidentales, jusqu'à ce qu'elles disparaissent complètement. Le 10 décembre 1965, le concert Sibelius du Philharmonie Central est le dernier concert de musique occidentale avant la Révolution culturelle. De cette date

---

<sup>276</sup> Tan Bingruo (谭冰若) et Chang Shoucong (常受宗), « Quel genre d'historicisme est-il ? - réfuter le camarade Ji Mu sur son article "Debussy ne devrait pas être séparé des conditions historiques spécifiques" » (这是什么样的历史主义?——驳吉木同志«评价德彪西不应脱离具体的历史条件»), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1964, n°02, p. 34.

<sup>277</sup> Rédaction de la revue, « A propos de la discussion sur Debussy » (关于德彪西的讨论), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1963, n°Z1, p. 52.



au mois de mars 1977 où il joue la cinquième symphonie de Beethoven, « en onze ans, l'ensemble n'a joué aucune note de musique occidentale ».<sup>278</sup>

Le *Quotidien du Peuple* publie un éditorial en 1966 « Les littéraires et les artistes à la campagne pour travailler » (文艺工作者，到农村去锻炼), qui explique que les envoyer dans les villages et les usines pour transformer leur vision du monde était important; il faut les faire travailler dans les usines, les campagnes et les lieux où se déroule le plus fortement la lutte de la grande Révolution culturelle prolétarienne. Plus de 160 000 intellectuels et artistes du pays ont dû retourner avec la base, manger et habiter avec les paysans.<sup>279</sup> Des milliers d'intellectuels ont perdu leur emploi, dont beaucoup ont été exilés dans des provinces lointaines pendant vingt ans. Mais un plus grand nombre d'entre eux a cependant reçu un traitement moins sévère, parfois une réduction de salaire, souvent simplement l'humiliation publique d'être mis à l'index.<sup>280</sup>



Figure 3-1. Pendant la Révolution culturelle, concert de la Philharmonie Centrale pour les agriculteurs<sup>281</sup>

<sup>278</sup> Zhou Guangzhen, *op. cit.*, vol.1, p. 176.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>280</sup> Kraus Richard Curt, *Pianos and politics in China: middle-class ambitions and the struggle over western music*, Londres, Oxford University Press, 1989, p. 87.

<sup>281</sup> Zhou Guangzhen, vol.2, p. 764.



Figure 3-2. Concert de la Philharmonie Centrale pour l'armée populaire de libération pendant la révolution<sup>282</sup>

Même les œuvres de musique contemporaine chinoise ayant des caractéristiques nationales chinoises bien distinctes telles que le concerto pour violon *The Butterfly Lovers*, la musique traditionnelle et l'opéra chinois sont exclus de représentations publiques, les gens peuvent seulement entendre huit Opéras révolutionnaires (革命样板戏, *Geming yangbanxi*), des chansons généralement artistiquement médiocre telles que les “Chansons rebelles” (造反歌, *Zaofan ge*) et “les chansons sur des textes du président Mao” (毛主席语录歌, *Mao zhuxi yulu ge*). La Philharmonie centrale joue huit concerts par mois, mais avec un seul programme : le Concerto patriotique pour piano *Fleuve Jaune*, écrit par les compositeurs chinois Yin Chengzhong et Chu Wanghua, la Symphonie de *Shajiabang*, une pièce dans le style de l'opéra Pékin accompagné par un orchestre; et la *Lanterne rouge*, autre opéra de Pékin avec accompagnement de piano.<sup>283</sup> Dans ce contexte politique particulier, avec le déclenchement de la Révolution culturelle, les Chinois sont privés de musique et de son enseignement, la connaissance musicale est plus pauvre que par le passé.

<sup>282</sup> Zhou Guangzhen, *op. cit.*, vol.2, p. 765.

<sup>283</sup> Idem.



#### 4. Trois pianistes chinois pendant la période de la Révolution

Après la fondation de la RPC, période appelée “Chine rouge”, l’atmosphère d’une nation naissante donne au peuple une vision pleine de dynamisme et d’enthousiasme, y compris chez les pianistes chinois.



Figure 3-4. Les pianistes pendant la Chine Rouge: Liu Shikun (au piano), Li Minqiang (premier à gauche), Yin Chengzong (premier à droite) et Gu Shengying (deuxième à droite) échangent leurs expériences dans les années 1950.<sup>285</sup>

Pendant la révolution, les pianistes ont subi à des degrés divers les pressions politiques du gouvernement. Gu Shengying, deuxième prix de piano au Concours International de Musique de Genève en 1958, se suicide en 1967, ne pouvant résister aux accusations et critiques pendant la Révolution culturelle; Li Mingqiang, quatrième prix du Concours international de piano de Frédéric Chopin en 1960<sup>286</sup>, est écarté très tôt pendant la Révolution culturelle et n'a plus joué en public jusqu'en 1976; Liu Shikun, deuxième prix au premier Concours international Tchaïkovski de Moscou en 1958, est enfermé à la prison de Taicheng à Pékin pendant toute la durée de la révolution; Yin Chengzong, deuxième prix au second Concours international Tchaïkovski de Moscou en 1962, lui, embrasse la politique radicale de la Révolution

<sup>285</sup> Zhou Guangren, *op. cit.*, préface.

<sup>286</sup> Rédaction de la revue, « Le concours international de piano de Chopin se termine, le pianiste de notre nation Li Mingqiang prend le quatrième prix » (国际肖邦钢琴比赛结束, 我国钢琴家李明强获第四名), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, n°03, 1960, pp. 38-39.

culturelle. Après la mort de Mao, critiqué pour son attitude, il part aux États-Unis pour continuer sa carrière.

#### 4.1 Gu Shengying

Gu Shengying est considérée comme la seule spécialiste de Chopin durant la période de la Chine rouge. Elle naît à Shanghai le 2 juillet 1937 dans une famille de littéraires, son père était traducteur et également secrétaire du dix-neuvième commandant militaire de la place de Shanghai, et sa mère était diplômée du département de littérature française à l'Université Datong de Shanghai (上海大同大学). Gu commence à étudier le piano dès l'âge de 5 ans, ses parents font venir des professeurs du Conservatoire à domicile pour lui apprendre le solfège et l'histoire de la musique, elle apprend également la littérature avec le traducteur et écrivain Fu Lei (傅雷). Elle a eu une éducation musicale et pianistique d'une qualité rare pour son époque.

En 1953, à l'âge de 16 ans, elle donne son premier concert, avec le Shanghai Symphony Orchestra. Elle joue le *Concerto pour piano n°2* de Chopin avec beaucoup de succès, puis l'année suivante devient soliste de l'orchestre. En 1955, Gu donne son premier récital de piano à Shanghai. Après 1956, elle suit l'enseignement de Tatulian et Kravchenko. En 1957, âgée de 19 ans, elle remporte la médaille d'or au concours de piano du sixième Festival international des jeunes solistes à Moscou, première médaille d'or du pays depuis la fondation de la RPC. En octobre de l'année suivante, elle remporte le deuxième prix de piano au Concours international d'exécution musicale (maintenant Concours International de Musique de Genève), le pianiste Maurizio Pollini remportant le deuxième prix à l'unanimité.<sup>287</sup> En 1964, elle atteint la finale du Concours international de piano Reine Elizabeth en Belgique, un journal local loue la virtuosité, la finesse, et l'intelligence de son jeu :

---

<sup>287</sup> Deuxième prix à l'unanimité, MM. Maurizio Pollini et Ronald Turini, deuxième prix, Gu Shengying. Cette année là, aucun premier prix n'a été attribué.

## Au concours Reine Elisabeth

# Une Chinoise et un Soviétique font grosse impression

### La séance de mardi soir

Mlle KOU CHENG-YING (République populaire de Chine), 26 ans, ouvre la séance. Elle a travaillé aux Conservatoires de Shanghai et de Pékin, avec les professeurs Yang Kia-Jen, Li Kia-Lou Tatuliang et Kravtchenko.

Son programme : Sonate de Haydn, Etudes de Chopin (tierces), Liszt, Paganini (la mineure), Debussy (huit doigts) et le scherzo en ut dièse de Chopin.

D'emblée, cette concurrente captive par un jeu d'une étonnante finesse, une technique légère qui se joue toutes les difficultés, un sens extraordinaire du coloris sonore, Haydn plus exotique que classique sans doute, mais pétillant d'esprit et de fantaisie, l'Etude en tierces de Chopin enlevée à une allure record, comme si ce redoutable jeu de tierces n'était rien, Liszt de même, Debussy où l'on retrouve les frolements soyeux, les mitonnements fantaisies propres à cette écriture ignorée de la pesanteur, tout témoignage d'une virtuosité exceptionnelle, éblouissante, d'un sens musi-

cal raffiné, exquis, intelligent dans le bout des doigts, et d'une maîtrise qui fait de chaque exécution un chef-d'œuvre d'élégance.

Le Scherzo de Liszt, sans doute enlevé trop vite, en pure virtuosité, à quoi il manque la teinte romantique, mais Mlle Kou Cheng Ying serait certainement capable d'ajouter ce « je ne sais quoi » d'européen, de polonais, de romantique. Elle paraît assez artiste pour le ressentir et intelligente pour le comprendre. En tous cas, voici une concurrente qui s'impose indiscutablement.

FRANK MAUS, Allemagne, 26 ans, élève de Kl. Piltney, B. Siedtger, R. Petzold, peut convaincre son auditoire mais par d'autres moyens, qui tiennent de la probité scrupuleuse, du style bien affirmé, de la technique soignée. Son programme : Sonate de Haydn, Etudes op. 25 nr 5 de Chopin, « La Source » de Liszt, le dièse op. 8 de Scriabine, et le premier cahier de préludes de Debussy. Souligner le sérieux et la musicalité de ce candidat équivaut à constater qu'une certaine maîtrise, une nette

personnalité doivent encore s'affirmer en lui.

ALEXANDRE SLOBODIANIK, URSS, 22 ans, élève de Mme Gornostaeva au Conservatoire de Moscou, produit la seconde grosse impression de la soirée. C'est une force de la nature, un tempérament fougueux, puissant et même sauvage. Certains ont trouvé qu'il allait trop fort. Mais autant dire de Dostoïevsky ou Moussorgsky qu'ils « vont trop fort ». Ce concurrent impétueux, tempétueux, impose des exécutions passionnées, pétulantes de vie et denotant une personnalité catégorique. Quelques précipitations (inévitables), quelques duretés, n'entament en rien le talent exceptionnel de ce candidat qui, dans la Sonate de Haydn, l'Etude op. 25 nr 11 de Chopin, la « Chasse sauvage » de Liszt, l'Etude en ré bémol de Scriabine et le Scherzo en ut dièse de Chopin fait preuve d'énergie, mais également de souplesse et de moyens techniques tout à fait supérieurs.

C'est en tous cas un de ces natures brillantes qui subjuguent le public.

288

*Gu Shengying, poète chinoise du piano* est la seule biographie de Gu, rédigée par Zhou Guangren en 2001, et publiée à 5000 exemplaires.<sup>289</sup> On trouve dans cette biographie une photo de sa carte de membre du syndicat arborant l'étoile rouge et la devise « Travailleurs du monde, unissez-vous » (全世界无产者联合起来) en caractères rouges, indiquant que Gu était active dans la Ligue de la Jeunesse Communiste au siècle dernier.

<sup>288</sup> Zhou Guangren, *op. cit.*, p. 258.

<sup>289</sup> Ibid, 271p.

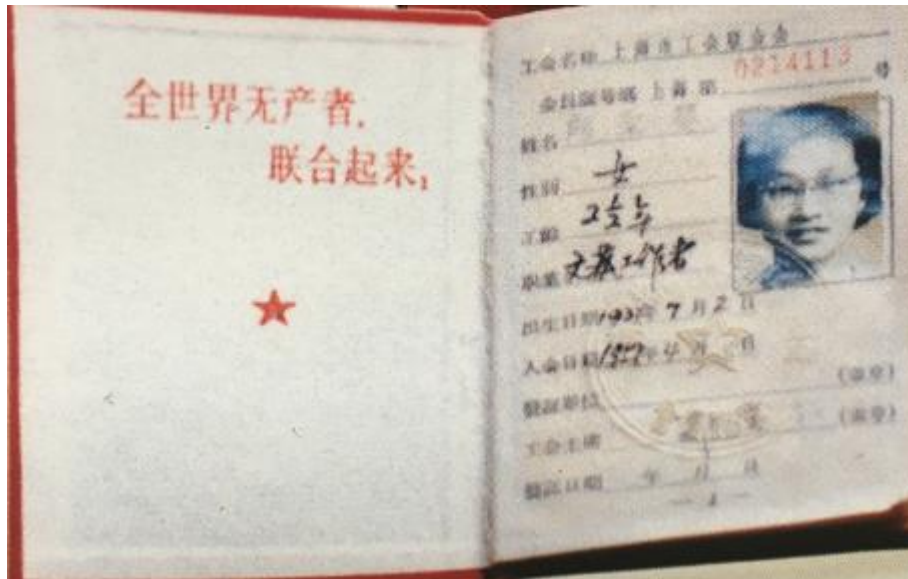


Figure 3-5. Carte de membre du syndicat de Gu, attribuée par la Fédération des syndicats de Shanghai en avril 1957.<sup>290</sup>

Sur son interprétation de la musique Chopin, Gu obtient toujours de très bonnes critiques :

« La classe des professeurs soviétiques du Conservatoire central de musique nous préparait au Concours international de piano de Frédéric Chopin à Varsovie en février 1960. Durant cette période, la santé de Gu était très mauvaise, et elle était insomniaque. Durant le concours, à cause de sa santé et de sa fragilité, elle n'a pas pu montrer toutes les qualités de son jeu. Bien qu'elle n'ait pas gagné, le jury et le public ont beaucoup apprécié son jeu. Le président du jury, Zbigniew Drzewiecki, a dit qu'elle était née pour jouer Chopin. Après le concours, Gu et moi sommes allés en Bulgarie et en Hongrie pour une tournée de concerts qui ont eu un grand succès. Ce qui m'a le plus impressionné, c'était un concert à Budapest où elle a joué le deuxième concerto de Beethoven ainsi que le second concerto de Chopin à la suite. C'était l'interprétation la plus merveilleuse que j'ai jamais entendue. Son jeu était très lyrique à ce moment là, les deux œuvres étaient en adéquation avec son caractère. »<sup>291</sup>

[commentaires par le pianiste Li Minqiang]

« La musique de Chopin semble écrite pour elle. Elle n'a pas de problèmes techniques, la musique semble être l'expression naturelle de son cœur. Lors du concours Chopin, elle aurait dû normalement gagner le prix, mais elle n'a pas réussi, à cause de sa santé. Le plus regrettable est qu'elle n'ait pas pu bien jouer la troisième sonate de Chopin, qui était son point fort, et qui a amené à sa défaite. Le charme de son jeu réside dans sa sincérité, sa gentillesse, sa sensibilité, sa poésie, l'union entre la fermeté et la souplesse, mais surtout sa sincérité. Elle ne parle pas beaucoup, mais

<sup>290</sup> Ibidem, préface.

<sup>291</sup> Ibidem, p. 94.

quand elle s’assoit devant le piano, sa richesse intérieure lui permet d’exprimer les choses les plus profondes. Je pense que Gu est une des meilleures femmes pianistes de Chine et du monde, elle a la discrétion d’une femme orientale, un charme intérieur un peu mystérieux, elle est différente d’Argerich. »<sup>292</sup>

[commentaires par le pianiste Yin Chengzong]

« À propos de Gu, mon ami qui est amateur passionné de musique dit que son jeu est miraculeux et impressionnant. Je me suis régalée en l’écouter jouer Chopin pendant les cours de piano. Gu est quelqu’un de très modeste, pas du tout hautaine, elle cherche souvent des conseils de professionnels, même ceux de gens moins talentueux qu’elle. Lors de sa préparation pour le concours Chopin, elle m’a demandé comment jouer le rythme à trois temps de la valse, je lui ai souri et répondu “Comme on danse la valse”. »<sup>293</sup>

[commentaires par Diao Beihua<sup>294</sup>]

Gu parle parfois de la musique de Chopin dans ses lettres à ses amis : « Sur la question du “lyrisme”, pour bien jouer les œuvres de Chopin, je pense qu’il faut travailler plus particulièrement trois aspects : le ressenti de l’émotion; la simplicité, la sincérité et l’organisation logique; le son et les couleurs. »<sup>295</sup> Bien que Gu mentionne peu Chopin dans ses lettres, elle joue beaucoup les œuvres du compositeur lors de ses récitals : selon les rapports de ses concerts en Chine ou à l’étranger, entre le 9 juin 1962 et le 6 octobre 1965, elle a donné un total de 107 concerts. Hormis les 35 représentations réservées aux œuvres de compositeurs révolutionnaires chinois à partir de 1964, elle joue Chopin lors de 58 récitals, que ce soit dans le programme ou lors de rappels, parfois plusieurs œuvres le même soir. Parmi les œuvres de musique occidentales, Chopin est le compositeur le plus représenté. Après 1964, elle joue plus rarement Chopin, remplacé par des œuvres chinoises révolutionnaires.

Comme Gu Shengying subit l’influence de l’environnement politique chinois, elle suit la pensée “orthodoxe”, mais son instinct artistique entre souvent en conflit avec les exigences révolutionnaires. En bilan de chaque concert, elle analyse scrupuleusement les questions musicales et techniques, mais s’attache également à son

---

<sup>292</sup> Zhou Guangren, *op. cit.*, p. 96.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>294</sup> Interprète en langue russe, Chercheur de l’Association de Recherche du Conservatoire central de musique, chargée de la traduction orale pour les professeurs soviétiques Tatuliang et Kravchenko.

<sup>295</sup> Zhou Guangren, *op. cit.*, p. 239.



devoir politique, pensant que si elle n’y obéit pas, ce sera une faute professionnelle. Cette contradiction freine son évolution. Elle est sincèrement d’accord avec les demandes de sa patrie, mais se demande quel est l’intérêt de jouer si elle doit ignorer son accomplissement artistique. Nous pouvons sentir ce conflit dans une de ses lettres : « À notre époque, peut-on avoir de l’intérêt pour les œuvres du passé et les aimer ? J’ai passé toute la journée avec mes disques, écouté deux opéras, la Romance de Tchaïkovski, le concerto de Mendelssohn et la Grande Polonaise de Chopin. J’aime toutes ces musiques, mais elle sont très éloignées de notre vie, et de ce qu’on doit exprimer aujourd’hui, est-ce utile de souvent les écouter ? »<sup>296</sup>

Dans les lettres de Gu à l’époque du Concours Reine-Elisabeth de 1964, nous pouvons voir comment l’antagonisme entre l’art et la politique la torture. Lorsqu’elle fait la connaissance de tous les candidats, elle affirme « les candidats soviétiques et américains sont de très grands ennemis », et s’ordonne « Je dois maintenant mettre de côté toutes les autres pensées, me concentrer sur les œuvres, pour la patrie, pour le peuple, pour tous mes camarades et amis ! Je ne dois pas oublier que bien jouer est faire bon usage de mes armes pour servir la révolution, pour la politique ! »<sup>297</sup> De fait, Gu n’a pas participé à la compétition comme une chance de promouvoir l’art du piano, mais comme une lutte politique internationale.

Au cours de la Révolution culturelle, elle est étiquetée comme “pousse noire révisionniste” et “modèle obscur de la ligne artistique antirévolutionnaire”. Sa participation aux concours et aux concerts internationaux pour la “gloire du pays”, sont également décriés comme « une collusion avec le capitalisme et le révisionnisme, turpitude et trahison, dans la doctrine de l’abandon ».<sup>298</sup> À l’ère de la persécution des intellectuels, elle ne peut échapper à ses conséquences. Parmi tous les pianistes de son époque, elle aura eu le destin le plus tragique. Son père est emprisonné pour des raisons politiques, et elle choisit, avec sa mère et son frère, tous trois déshonorés par les critiques de la Révolution culturelle, de se suicider le 3 janvier 1967.

---

<sup>296</sup> Zhou Guangren, *op. cit.*, p. 227.

<sup>297</sup> Ibid, p. 199.

<sup>298</sup> Cai Furu (蔡馥如), « Musique pour piano éternelle – pensées sur Gu Shengying » (永留人间的琴声——怀念顾圣婴), revue *Échanges sur la musique pour piano* (钢琴音乐交流文萃), Pékin, Édition de la culture et de l’art (文化艺术出版社), 2010, p. 323.

## 4.2 Yin Chengzong

Yin Chengzong (1941-) naît dans le quartier Gulangyu de la ville de Xia'men (厦门鼓浪屿), un haut lieu de la musique chinoise. Il commence à apprendre le piano à 7 ans, donnant son premier récital deux ans plus tard. En 1954, il est admis premier nommé à l'école secondaire du Conservatoire de musique de Shanghai. Il obtient le premier prix du concours de piano au World Youth Peace and Friendship Festival de Vienne en 1959. À partir de 1960, il étudie à la Leningrad Music Academy dans la classe de Tatiana Kravchenko, et apprend la composition et la direction d'orchestre. En 1962 il remporte le deuxième prix du second Concours international Tchaïkovski et en 1965, il devient soliste de la Philharmonie Centrale de Pékin. Il est également devenu l'un des quatre musiciens chinois du dictionnaire *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* de 1980.<sup>299</sup>

Comme beaucoup d'autres artistes, Yin a été également critiqué au début de la Révolution culturelle, non seulement pour son statut de pianiste virtuose, mais aussi à cause de son milieu familial chrétien. Des membres de la Philharmonie centrale sont même allés chercher des informations contre lui dans sa ville natale, revenant à Pékin avec des allégations selon lesquelles son père avait collaboré avec les Japonais pendant la guerre.<sup>300</sup>



Figure 3-6. Les musiciens de la Philharmonie centrale ont tous été envoyés à Fangshan County (房山县), une banlieue voisine de Pékin, pour apprendre le travail de la terre. Au premier rang à gauche se trouve Yin Chengzong, pianiste soliste de la Philharmonie.<sup>301</sup>

<sup>299</sup> Les trois autres seront Nie Er, Xian Xinghai et Ma Sicong.

<sup>300</sup> Huang Dalu, « *Gangqinjia Yin Chengzong de youmeng* », p. 28.

<sup>301</sup> Zhou Guangzhen, *op. cit.*, vol.2, p. 756.

La carrière pianistique de Yin connaît également beaucoup d'obstacles, il rappelle :

« Au début de la Révolution culturelle, on ne pouvait pas continuer à jouer du piano, la musique classique occidentale était interdite. Je suis toujours très intéressé par la musique classique occidentale, à cette époque, ne pouvais pas comprendre pourquoi la Révolution culturelle interdisait de tels chefs d'œuvre. Mais après, j'ai compris: le piano est seulement un instrument, à cette époque historique, l'interdiction de jouer du piano s'adressait uniquement aux œuvres occidentales, il n'était pas interdit de jouer, simplement, à ce moment là il n'y avait que du répertoire occidental, il n'y avait pas de musique chinoise pour piano. »<sup>302</sup>

En conséquence, s'il voulait continuer sa carrière d'interprète, il avait besoin d'un répertoire politiquement acceptable dans la Chine de la Révolution culturelle. Donc, pour continuer à jouer et permettre à l'instrument de retourner sur scène, avec le soutien de certains chanteurs, il retranscrit les accompagnements d'opéra chinois pour piano, découvrant de cette manière un nouveau style, mélange entre l'opéra de Pékin et les tambours chinois combinés à la virtuosité pianistique. Ensemble, ils ont notamment composé *Lanterne rouge* (红灯记, *Hong deng ji*), un ensemble de huit pièces regroupant le chant dans le style de l'opéra de Pékin, le ballet et le piano. Après les premières représentations, la forme artistique "Opéra chinois accompagné par le piano" est reconnu par les autorités.

Par la suite, en décembre 1969, Yin et Chu Wanghua (储望华), aidés d'autres compositeurs chinois, achèvent le concerto pour piano *Fleuve Jaune* (黄河, *Huanghe*), qui, après contrôle par la direction centrale du gouvernement, sera créé le 4 février 1970 au Great Hall of the People (人民大会堂) de Pékin, interprété par Yin, et accompagné par le Philharmonie Central, sous la direction de Li Delun. L'œuvre, qui recevra un accueil chaleureux de l'ensemble du public, exalte la grandeur des paysages de la nation pour provoquer une aspiration patriotique.<sup>303</sup>

---

<sup>302</sup> Les informations des concerts du Xinghai Concert Hall de la province du Guangzhou, « Yin Chengzong: tant que je peux jouer du piano » (只要还可以弹钢琴): <http://www.concerthall.com.cn/newpage.php?id=6958>, accès en 2016.

<sup>303</sup> Zhou Guangzhen, *op. cit.*, vol.1, p. 248.



Figure 3-7. Yin Chengzong interprète son Concerto *Fleuve Jaune* avec l'Orchestre philharmonique central de Pékin. Un film de cette pièce a introduit la musique de piano à des centaines de millions de paysans pendant la Révolution culturelle. [*China Pictorial*, juillet/août 1971]<sup>304</sup>

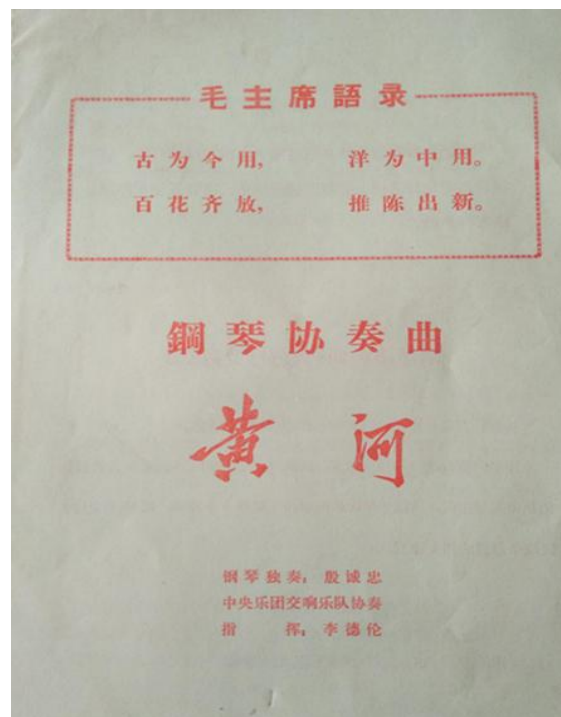


Figure 3-8. Couverture du Programme du concert présentant le Concerto pour piano *Fleuve Jaune*, interprété par le pianiste Yin Chengzhong et l'Orchestre philharmonique central de Pékin dirigé par Li Delun. En haut de programme, dans le cadre rouge, sont citées des pensées du président Mao : « Faire que le passé serve le présent, que l'étranger serve la Chine. Toutes les fleurs s'épanouissent ensemble et le nouveau émerge de l'ancien. » (*Gu wei jin yong, yang wei zhong yong. Bai hua qi fang, tui chen chu xin.*)<sup>305</sup>

<sup>304</sup> Kraus Richard Curt, *op. cit.*, pp. 100-101.

<sup>305</sup> Programme de *Yellow River piano Concerto*, site des livres anciens Confucius (孔夫子旧书网), <http://book.kongfz.com/20447/564191743/>, accès en septembre 2017.

Le concerto exprime principalement le courage invincible de la nation chinoise, saluant le patriotisme et célébrant la grande victoire de la pensée de Mao Zedong. Le succès du Concerto fait de Yin un pianiste très connu en Chine, et une figure nationale pour la Chine de la Révolution culturelle. Dans les années 1960 et 1970, la popularité de Yin Chengzong en Chine est beaucoup plus importante que celle de Lang Lang et Li Yundi aujourd'hui.

Bien que dirigé par des contingences politiques, préoccupées par l'exaltation de l'esprit de lutte et du courage, le répertoire national pour piano a pu se développer de manière importante durant la Révolution culturelle, c'est donc une période charnière dans l'histoire de la composition pour cet instrument dans le pays

### 4.3 Fu Cong

Fu Cong naît le 10 mars 1934 à Shanghai, dans une atmosphère familiale littéraire et artistique. Son père, Fu Lei (1908-1966), est un célèbre critique d'art et traducteur littéraire en Chine. Fu Lei fait des études artistiques et de théorie de l'art à l'Université de Paris de 1928 à 1931. En 1931, il retourne enseigner à l'Académie des Beaux-Arts de Shanghai (上海美术学院) où il est nommé responsable administratif, il y a enseigné l'histoire de l'art et le français, et travaillé sur la traduction de la littérature française et la critique artistique.

Il est reconnu comme ayant un très haut niveau de connaissances sur l'art et la théorie de la musique, et pour avoir traduit la *Vie de Beethoven* de Romain Rolland, puis écrit ses vues sur la musique, qui seront publiées après sa mort dans le livre *Fu Lei parle de musique* (傅雷谈音乐)<sup>306</sup>. Un volume reprenant les lettres écrites par Fu Lei à Fu Cong pendant son séjour à l'étranger *Fu Lei Jia Shu* (傅雷家书) permet de mieux connaître l'artiste. Dans ses lettres, on peut voir que Fu Lei a encouragé son fils à découvrir le répertoire de la musique classique, comme les œuvres de Bach, Beethoven et Chopin et l'espoir qu'il a mis en Fu Cong pour la poursuite de son art.<sup>307</sup>

Les connaissances sur la musique de Fu Cong sont dus à l'influence artistique

---

<sup>306</sup> Fu Lei (傅雷), *Fu Lei parle de musique* (傅雷谈音乐), Hu'nan, Édition de l'art du Hunan (湖南文艺出版社), 2002, 316p.

<sup>307</sup> Fu Min (傅敏), *Les correspondances de Fu Lei* (傅雷家书), Pékin, Librairie Sanlian, 1995, 468p.

de son père pendant son enfance. Comme Fu Lei trouve que l'éducation scolaire ne laisse pas assez de place à l'expression de l'imagination, après un an de scolarité, il retire son fils de l'école primaire et décide de lui enseigner lui-même, à la maison. En plus des professeurs d'anglais et de mathématique qu'il fait venir à domicile, il lui enseigne la littérature chinoise. Il choisit beaucoup de poésie chinoise ancienne, principalement sur l'éthique, la philosophie, l'histoire et des contes, et complète son enseignement par la poésie classique et la prose littéraire.<sup>308</sup> Son intention est de combiner la connaissance de la langue, la morale et l'influence culturelle.

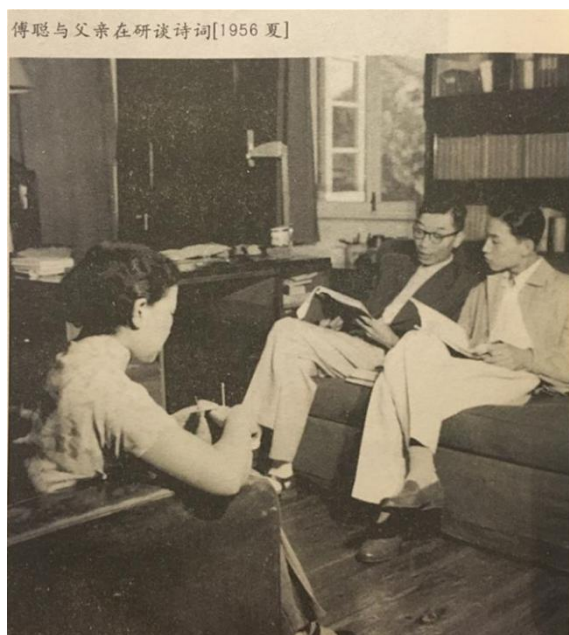


Figure 3-9. Fu Cong étudie avec son père les poèmes chinois durant l'été 1956.<sup>309</sup>

À sept ans, Fu Cong commence à apprendre le piano, il rentre dans la classe de Mario Paci à neuf ans, où il reste pendant trois années. Après la mort de Paci en 1946, il change plusieurs fois de professeur mais aucun ne lui convient, il apprend essentiellement en autodidacte. En 1948, il déménage à Kunming (昆明, ville du sud de la Chine) avec ses parents, étudie à l'école Yue xiu puis à l'Université du Yunnan dans le département de la langue anglaise, mais interrompt ses études de piano, accompagnant seulement occasionnellement la chorale locale. En 1951, il retourne à Shanghai pour suivre les cours du pianiste soviétique Ada Bronstein, mais pendant un an uniquement, celui-ci partant au Canada en 1952. Ayant à l'époque 17 ans, son père

<sup>308</sup> Fu Lei (傅雷), *Fu Lei parle de musique* (傅雷谈音乐), Hu'nan, Édition de l'art du Hunan, 2002, p. 148.

<sup>309</sup> Fu Min, *Fu Cong: bientôt soixante-dix ans!*, op. cit., p. 310.

pense que Cong peut faire une carrière de pianiste, car il travaille très sérieusement, sept ou huit heures par jour, et qu'il a également une très bonne compréhension de la musique ainsi que beaucoup d'idées musicales.

En 1953, il joue *le cinquième concerto pour piano* de Beethoven avec l'Orchestre Symphonique de Shanghai, interprétation qui obtiendra un grand succès. Ce même été, après avoir été sélectionné par le gouvernement, il est envoyé en Roumanie pour participer au concours de piano du quatrième *Festival mondial de la jeunesse et des étudiants*, où il remporte le troisième prix ; puis il part avec le même ensemble faire des concerts à l'invitation de l'Allemagne et de la Pologne. Ayant joué la musique de Chopin, il attire l'attention des experts Polonais du compositeur; en août 1954, le gouvernement l'envoie officiellement étudier pendant quatre ans au conservatoire de Varsovie auprès de Zbigniew Drzewiecki (1890-1971).

Pendant ses études, en 1955, il est invité à participer au cinquième Concours international de piano Frédéric Chopin, où il obtient le troisième prix et le prix spécial de Mazurka. Hermann Hesse, écrivain, poète, musicologue et critique Allemand, prix Nobel de littérature, fait l'éloge de Fu : « Sur le plan technique, Fu Cong est parfait, il ne cède rien à Cortot et Rubinstein. Mais ce que j'ai entendu est non seulement une performance parfaite, mais le vrai Chopin, le seul véritable interprète des œuvres de Chopin. »<sup>310</sup>

Fu Cong est diplômé du Conservatoire de Varsovie en décembre 1958. Comme son père était à ce moment très critiqué par le pouvoir Révolutionnaire, considéré comme un intellectuel conservateur, il décide de ne pas retourner en Chine, mais de demander l'asile politique à Londres. Le 2 septembre 1966, après avoir subi les humiliations publiques des gardes rouges devant leur domicile, ses parents décident de se suicider par empoisonnement. Cette famille éminente d'« intellectuels bourgeois » avait été détruite.<sup>311</sup> Après un exil de vingt ans en Europe, Fu Cong a été finalement autorisé à retourner dans son pays dans les années 1980, il se battra par la suite pour la

---

<sup>310</sup> Fu Min, *Fu Cong: bientôt soixante-dix ans!*, op. cit., p. 6.

<sup>311</sup> Kraus Richard Curt, op. cit., p. 104.

réhabilitation de ses parents. En 1982, il est recruté par le Conservatoire Central de Pékin et le Conservatoire de Shanghai comme professeur adjoint.

Lors d'un entretien, Fu Cong dit : « Mozart est comme mon idéal, et Chopin est comme mon destin. Mon tempérament est proche de celui de Chopin. Quand je joue sa musique, j'ai l'impression de parler ma propre langue. »<sup>312</sup> En effet, la vie de Fu Cong est étonnamment semblable à celle de Chopin. La différence est que Chopin a quitté sa patrie, et passé presque la moitié de sa vie exilé à l'étranger, avec un fort sentiment nostalgique : jusqu'à sa mort il n'a jamais eu l'occasion de retourner dans sa pays natal ; Fu Cong, lui, aujourd'hui, peut revenir dans son pays pour jouer et enseigner.

Fu Cong prononce un discours lors de la conférence en 1959 : « Je n'ai absolument rien à voir avec la politique, je ne suis ni favorable ni opposé au Parti communiste. Je n'ai vraiment aucun intérêt pour la politique. Je suis venu à l'Ouest pour continuer mes études musicales sans entrave. »<sup>313</sup> Bien que la politique ne l'intéresse pas du tout, sa vie personnelle a toujours été assombrie par la politique.

#### **4.4 Les caractéristiques des pianistes de la Révolution**

Fu Cong, Gu Shengyin et Yin Chengzong, sont les grands pianistes virtuoses qui ont émergé dans les débuts de la RPC, gagnant leur renommée internationale avant la Révolution culturelle. Leurs renommées à l'intérieur du pays ont cependant été toutes différentes, suivant leurs rapports avec le pouvoir politique.

Sur la compréhension de Chopin, ils montrent un « patriotisme » plus fort que les pianistes actuels, vision qui est responsable en partie de l'expansion de sa musique dans le pays. Comme Gu Shengyin l'écrit dans une lettre: « Pour mon pays, pour mon peuple, je dois me battre pour atteindre la plus haute marche du podium. »<sup>314</sup> Malheureusement, elle cherche dans la mauvaise direction, pensant que la lutte des classe et la défense de la nation sont les buts de l'art, et s'est perdue dans la folie du monde réel. En cela, elle est victime de la pensée prédominante de son époque.

---

<sup>312</sup> Fu Min (傅敏), *Laissons de côté les correspondances, discussions avec Fu Cong* (走出家书: 与傅聪对话), Tianjin, Édition de l'Académie des sciences sociales de Tianjin (天津社会科学院出版社), 2005, p. 323.

<sup>313</sup> Kraus Richard Curt, *op. cit.*, p. 88.

<sup>314</sup> Zhou Guangren, *op. cit.*, préface.



Li Minqiang (1936-), est élève de Kravchenko en même temps que Gu Shengying. En 1950, il participe au premier festival de musique à Pékin, son premier concert officiel, au cours duquel il est très applaudi. Ce concert lui apporte une révélation forte : « Le peuple aime la musique, en tant que musicien, il faut redoubler d'efforts pour payer le peuple en retour. »<sup>315</sup>

Dans une interview, le pianiste Yin Chengzong parle des conditions difficile du travail du piano, et du courage donné par son patriotisme : « Quand je suis arrivé au Conservatoire de Shanghai, il y avait très peu d'installations, la nuit, je ne pouvais dormir que sur le plancher de la salle de piano. Mais les enseignants et les élèves ont été très gentils avec moi. Comme j'ai été classé premier au concours d'entrée, le Conservatoire a attaché beaucoup d'importance à mon enseignement, et, quand les professeurs soviétiques sont arrivés, il m'a recommandé immédiatement à eux. J'ai fait beaucoup d'efforts, je travaillais 14 ou 15 heures par jour, même le week-end, quand l'école était vide, cette période m'a apporté une très bonne base. Pour nous, l'éducation, à ce moment là, nous permettait d'atteindre la gloire pour la patrie, et de faire honneur au peuple chinois. »<sup>316</sup>

Les sentiments patriotiques de Fu Cong sont en grande partie liés à l'éducation qu'il a reçue de son père, Fu Lei, qui lui disait : « En premier vient la personnalité, puis l'artiste, ensuite le musicien, et en dernière position le pianiste. Ce que j'appelle "la personnalité" est, de manière générale : la moralité individuelle et sociale réunis ; particulièrement la responsabilité sociale, pour l'état et le peuple. »<sup>317</sup> Fu Cong faisait souvent référence à la pensée pédagogique de son père - c'était presque sa devise.

L'expérience d'exil de Fu Cong a pu rendre son attachement à la patrie plus fort que chez les autres pianistes. Il dit : « Si je me sens personnellement particulièrement proche de Chopin, c'est peut-être aussi parce que je suis exilé depuis longtemps. Et pour moi, mes racines sont dans la culture chinoise, mon désir de culture est plus fort

---

<sup>315</sup> « L'amour pour le piano de Li Minqiang et de sa fille Li Jing », *Journal du commerce du Sud-est* (东南商报), le 13 septembre 2009.

<sup>316</sup> Les informations des concerts du Xinghai Concert Hall de la province du Guangzhou, « Yin Chengzong: tant que je peux jouer du piano », *op. cit.*

<sup>317</sup> Fu Min, *Fu Cong: bientôt soixante-dix ans!*, *op. cit.*, p. 1.

que tout autre, et cette culture n'existe pas dans les autres pays. Chopin a quitté la Pologne pour aller en France, il est resté dans une culture européenne, mais pour moi, la patrie me manque de manière encore plus profonde que pour Chopin, je ne peux l'oublier. »<sup>318</sup> Ainsi, son interprétation de Chopin est imprégnée de l'idée d'exil.

Les conditions sociales des pianistes chinois des années 1950 sont évidemment différentes de celles vécues par Chopin à l'époque du romantisme européen du 19<sup>ème</sup> siècle, mais, dans une certaine mesure, on peut comparer leurs sentiments patriotiques. Schumann a déclaré «Les œuvres de Chopin sont des canons enfouis sous les fleurs».<sup>319</sup> Ce combat est partagé par les pianistes formés pendant la Révolution culturelle, qui pouvaient ressentir une ferveur historique qui n'existe plus dans l'ère moderne de paix. Malheureusement, après le début de 1966, l'impact d'une notion de classe excessive entrave la compréhension de la musique de Chopin. Aussi, en raison des épreuves politiques du siècle dernier, le peuple chinois manque parfois de sensation de liberté, d'attrait pour l'élégance, et d'autres qualités en dehors du sentiment patriotique. Aujourd'hui, de nombreux enregistrements de Chopin sont publiés en Chine, mais peu réalisés avant la période de la Révolution culturelle par des pianistes chinois.

Parmi ces pianistes, seule Gu Shengying a enregistré un disque sur la musique de Chopin, réalisé dans les années 1960, peu de temps avant la Révolution, alors que sa famille était déjà critiquée par les pré-révolutionnaires. Le disque contient six Études de Chopin *op.25 no.6/7/9* et *op.10 no.4/8/10*, trois préludes *op.28 no.2/8/24*, la *Polonaise fantaisie en La bémol Majeur op.61* et la *Sonate en si mineur op.58* (enregistrement de 1962). La couverture cite la critique : « elle a une virtuosité brillante, un haut degré de contrôle des doigts et une musicalité délicate, qui attire l'attention du public. C'est une interprète née de Chopin, une poète du piano. »

---

<sup>318</sup> Fu Min (傅敏), « Fu Cong parle de musique et de culture » (傅聪畅谈音乐与文化), magazine *Philharmonic* (爱乐), Pékin, Librairie Sanlian, n°6/7, 2003, p. 71.

<sup>319</sup> Kazimierz Wierzyński, Geneviève Méker, Artur Rubinstein, Jean Witold, *Chopin*, Paris, Club des éditeurs, 1959, p. 202.



Figure 3-10. *Collection Gu Shengying* (珍藏顾圣婴)<sup>320</sup>

La qualité de l'enregistrement n'est pas très bonne, beaucoup de détails sont perdus, mais il est possible d'entendre le talent et le niveau de Gu Chengying. Le disque montre cependant sa virtuosité, la légèreté de son toucher, le contraste expressif, la profondeur tragique et héroïque de son jeu. La *Polonaise fantaisie en La bémol Majeur op.61* et la *Sonate en si mineur op.58* témoignent de sa capacité à maîtriser de grandes pièces. Dans l'interprétation de Gu Shengying des œuvres de Chopin, même les passages les plus enjoués montrent une tristesse profonde.

Un journal bulgare commente : « Son interprétation se concentre sur la poésie et les sentiments intérieurs, son son clair et transparent rappelle l'art de la porcelaine chinoise. »<sup>321</sup> Dans la même métaphore sur son interprétation, le poète de Shanghai, Zhao Lihong écrit le poème *La musique éternelle du piano* en hommage à Gu : « Sa musique est comme un rayon de soleil vivant, inondant de sa lumière les champs et les montagnes du printemps. »<sup>322</sup> Le poète Zhao compare le jeu de Gu avec les paysages naturels de son pays, sujet principal de décoration des porcelaines chinoises dont parlait le journal Bulgare.

Après un de ses concerts en Hongrie, un critique musical écrit : « Les œuvres de Chopin jouées par Gu Shengying ont la méticulosité et la minutie des femmes, parfois tristes et tragiques, mais aussi résistantes et puissantes, montrant la lumière et

<sup>320</sup> Disques : *Collection Gu Shengying* (珍藏顾圣婴), 2 disques, éditeur : Chine Record Shanghai Company (中国唱片上海公司), 2012. ISRC : CNE011032700, ISBN : 9787799223124.

<sup>321</sup> Ding Shande (丁善德), *Collection de musique de Ding Shande* (丁善德音乐论著集), édité par Dai Penghai (戴鹏海), Shanghai, Édition du Conservatoire de musique de Shanghai, 2006, p. 104.

<sup>322</sup> Citation dans livre de Song Di (宋迪), « Prélude à une Muse – Commémoration de la pianiste Gu Shengying (前奏曲缪斯——纪念女钢琴家顾圣婴) », revue *Philharmonic* (爱乐), Pékin, Librairie Sanlian, p. 123.

l'espoir.»<sup>323</sup> Cela peut résumer les caractéristiques du jeu de Gu Shengying : si un passage nécessite un jeu énergique, elle peut présenter un jeu fin et léger, montrer la tristesse, ainsi qu'un jeu puissant. Cela est bien exprimé dans son enregistrement de l'*Étude en do mineur op.25 no.7* ou du *Prélude no.24*, qui raconte la difficulté et la tragédie de sa vie.

## **5. Au-delà de Chopin : les termes d'une condamnation**

La période de 1966 à 1976 est une étape très particulière dans l'histoire de la réception de Chopin en Chine. Avant 1966, Chopin est le compositeur occidental le plus admiré et aimé, les commémorations des 150 ans de la naissance de Chopin en 1960 marquent le sommet de sa popularité en Chine au cours du 20e siècle. Mais après seulement cinq ans, la situation s'est complètement retournée, la musique européenne tombe dans l'oubli, et Chopin subit la critique publique. Cette situation nous pose des questions : Pourquoi un compositeur a-t-il subi deux traitements si différents en l'espace de seulement dix ans dans le même pays ? Nous allons, à travers les aspects politiques, culturels et musicaux de la Chine pendant cette période, essayer de comprendre la problématique de la réception de Chopin de manière plus globale.

### **5.1 Un dogme politique : la musique au service de la lutte des classes**

Au début des années 1950, le Parti communiste souhaite que la musique soit en mesure de promouvoir la construction socialiste: « La construction du pays par le peuple a déjà commencé, et avance très rapidement. En musique, l'un des services culturels, il faut être concentré et efficace pour répondre à ce grand mouvement de construction. La tâche principale des musiciens est unique: se rassembler et former un grand nombre de musiciens pour participer à cette cause grandiose. En bref, la musique est là pour la construction et servir le peuple des travailleurs et des paysans.»<sup>324</sup>

Avant que la Révolution culturelle ne prenne le dessus sur la société chinoise,

---

<sup>323</sup> Xiao Chong (晓冲), *Les personnes célèbres pendant le totalitarisme* (极权下的名人), Hongkong, Xiafei'er International Publishing Company (夏菲儿国际出版公司), 1998, p. 352.

<sup>324</sup> Rédaction de l'Édition de musique *Essai sur la musique au service l'armée d'ouvriers et de paysans* (论音乐为工农兵服务), Pékin, Édition de musique (音乐出版社), 1966, pp. 198-199.

l'image bourgeoise de Chopin affaiblit son acceptation dans le pays, mais sa haine de la Russie tsariste trouve un écho dans la lutte des classes, et le rapproche des Chinois. Par exemple, dans la *Polonaise en fa dièse mineur op.44* écrite en 1841, une épopée héroïque dont le thème tragique et profond guide l'esprit de combat courageux, on peut retrouver une mazurka en *la* majeur, représentant, dans la lecture qu'en avait Schumann, le combat contre le tsar.

À partir des années 1960, alors que l'idée de la lutte des classes domine de plus en plus la vie sociale du pays, celle-ci devient un principe de direction sur tous les domaines, dont celui de l'art. Il est clairement indiqué que la musique doit servir pour la lutte des classes: « Quel est le rôle social de la musique? La fonction sociale de la musique est multiple, mais dans une société de classes, sa fonction la plus basique est d'être un outil de lutte des classes. Le rôle social et le rôle politique de la musique, sont par essence une seule chose. »<sup>325</sup> Plus particulièrement, le principe politique maoïste "La lutte des classes comme programme" (以阶级斗争为纲) de 1963, énonce que la classe prolétarienne occupe une position prépondérante dans la société chinoise, puisqu'il n'existe pas de "nature humaine" supérieure à cette classe, ce doit être également le cas dans l'art. Ainsi, après la proclamation de ce programme, Chopin est critiqué à la vue de tous : quelles que soient ses idées révolutionnaires ou le caractère noble et passionné de sa musique, ceci ne peut contrebalancer l'accusation de bourgeoisie. Nous pouvons donc dire que le principe de "souveraineté de la lutte des classes" est une des raisons principales de la désaffection des Chinois pour la musique Chopin au milieu des années 1960.

En 1964, le nouveau dogme politique stipule que la musique « devienne révolutionnaire, nationale et populaire (*geminghua, minzuhua, qunzhonghua*) ».<sup>326</sup> Le 30 juin 1968, une déclaration du Président Mao à la une de *Beijing Daily* (北京日报) prescrit une exigence vis-à-vis de la musique : « Pratiquer l'art pour qu'il devienne une partie intégrante de l'ensemble de la machine révolutionnaire, une arme puissante pour

---

<sup>325</sup> Zheng Bo'nong (郑伯农), « Laissez les fleurs brillantes de l'art de l'interprétation musicale ouvertes dans la direction du service au Socialisme » (让音乐表演艺术的百花在为社会主义服务的方向下灿烂开放), *People's Music*, Pékin, People's Music Publishing House, 1961, n°04, p. 7.

<sup>326</sup> Voir sur *L'essai sur la révolutionnarisation, la nationalisation et la massification de la musique* (论音乐的革命化、民族化、群众化), Pékin, Édition de musique (音乐出版社), 1964, vol.1, 182p.; vol.2, 263p.

unir et éduquer les peuples, contrer et détruire l'ennemi, qu'il aide les peuples à lutter contre l'ennemi en réunissant les cœurs et les volontés. »

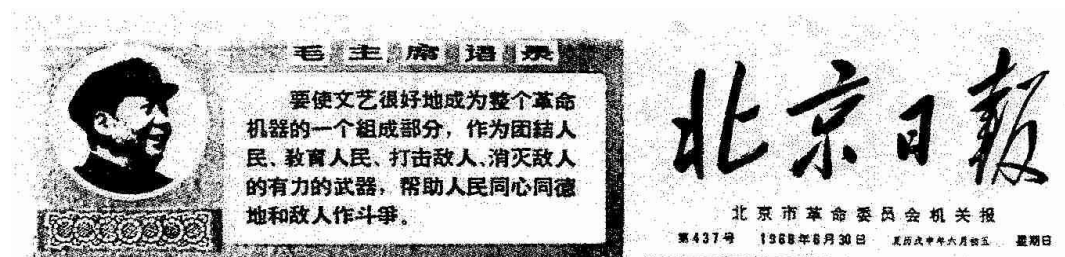


Figure 3-11. À la une de *Beijing Daily* (*Beijing Ribao*), le 30 juin 1968<sup>327</sup>

Dans les écrits de cette période, le principe « servir pour la politique » comme critère de jugement pour les œuvres musicales est prépondérant, et certains artistes sont même contraints de sacrifier leur quête artistique. Tel le musicien Zhu Jian'er, qui écrit dans son article « La réalité révolutionnaire et le Parti m'éduquent » :

« Le Parti a souligné au bon moment et à plusieurs reprises que la littérature et l'art doivent servir l'économie et la lutte des classe, ça m'a éveillé. Une idée m'a envahi, je dois m'efforcer d'être un révolutionnaire, et prendre immédiatement les armes de l'art pour combattre. Les chansons sont l'arme la plus efficace, la plus directe, et la plus urgente à utiliser. Nous n'avons pas le temps pour d'autres options ou pour penser, que ce soit les œuvres musicales d'un niveau supérieur ou une grande œuvre intemporelle, etc..., elles ont toutes effacées par la réalité révolutionnaire. »<sup>328</sup>

Ce reniement de Zhu reflète ce que rencontrent de nombreux artistes à cette période, confrontés à des choix politiques et esthétiques difficiles. Sous la pression du gouvernement, ils doivent abandonner leur volonté personnelle pour répondre aux besoins du pays.

## 5.2 Incertitude culturelle : le choix entre la culture occidentale et la culture chinoise

Chopin ne représente pas seulement une partie de la musique, mais surtout une partie de la culture occidentale, de sorte que l'analyse des causes de sa réception doit aussi se faire au niveau de la relation entre les cultures chinoises et occidentales. En

<sup>327</sup> Zhou Guangzhen, *op. cit.*, vol.2, p. 722.

<sup>328</sup> Zhu Jian'er (朱践耳), « La réalité révolutionnaire et le Parti m'éduquent » (党和革命现实教育了我), citant *L'essai sur la révolutionnarisation, la nationalisation et la massification de la musique*, *op. cit.*, vol.2, p. 154.

1949, au cours du Forum de l'art de Yan'an (延安文艺座谈会), pour la première fois, le président Mao Zedong prend des décisions sur les relations culturelles entre la Chine et l'Occident, énonçant « Hériter de tous les meilleurs patrimoines littéraires et artistiques, assimiler de manière critique tout ce qui est bénéfique. »<sup>329</sup> Ce principe est établi comme une idéologie guidant la culture en Chine, il devient également l'attitude principale des Chinois vis-à-vis de la culture occidentale après la fondation de la RPC.

Mais dans les faits, à travers l'histoire du développement du pays après sa création, nous pouvons voir qu'il y a de grandes contradictions entre la culture occidentale et la ligne politique de l'art chinois, qui doit réaliser la nationalisation et la massification de musique : « Si les musiciens et artistes professionnels, qui passent toujours beaucoup de temps à étudier la musique classique occidentale et considèrent le développement de la musique nationale et traditionnelle et sa propagation en Chine comme quelque chose de second ordre, considèrent l'étude de la musique occidentale comme de premier plan, soi-disant pour "prendre l'expérience de pays étrangers" pour "nous améliorer" comme une meilleure solution, alors cette nationalisation a un problème.»<sup>330</sup> Par conséquent, les musiciens ont rejeté "l'occidentalisation complète", tout en modernisant la musique chinoise en utilisant de manière accrue l'harmonie et les instruments européens. La modernisation de la musique ne peut pas être séparée des questions de l'impérialisme culturel, ce qui mène à des débats sur ces questions après la création de la RPC.

En 1951, apparaît en Chine un ressentiment par rapport à la culture occidentale, la revue *People's Music* écrit un article critique sur les stations radiophoniques qui diffusent trop de musique étrangère, disant que cela est « contraire au principe fondamental de la direction de l'art du Président Mao ».<sup>331</sup> Par la suite, le gouvernement continue à prendre des mesures pour essayer de corriger la tendance

---

<sup>329</sup> Mao Zedong (毛泽东), « Conversation avec les musiciens » (同音乐工作者的谈话), cité de *Lire des ouvrages de Mao Zedong* (毛泽东著作宣读), vol.2, Pékin, People's Publishing House (人民出版社), 1986, p. 537.

<sup>330</sup> Wang Shouren (王受仁), « La musique doit aussi avoir le style chinois, la manière chinoise » (音乐也要中国气派、中国作风), citant *L'essai sur la révolutionnarisation, la nationalisation et la massification de la musique*, op. cit., vol.2, p. 98.

<sup>331</sup> Publication du département de littérature et de musique de la ville de Nanjing (南京文联音乐部), « Plusieurs questions concernant l'introduction de la musique occidentale » (关于介绍西洋音乐的几个问题), *People's Music*, Pékin, People's Music Publishing House, 1951, n°05, p. 19.

d'une culture qui se ferme de plus en plus, mais échoue dans sa mission. Parmi ses tentatives, la célébration de Chopin en 1960, qui profite de l'atmosphère relativement détendue de la fin des années 1950. Au début des années 1960, les relations entre la Chine, l'Union Soviétique, l'Allemagne de l'est et les autres pays de l'Europe de l'est sont détériorées, amenant à une fermeture vis-à-vis de la culture étrangère. L'apprentissage et la diffusion de la culture étrangère sont considérés comme une négation des réalisations sociales, plus particulièrement après le discours de Mao Zedong à la conférence du Parti central en juin 1964, une critique acerbe sur l'état de la culture à cette époque : « À travailler toujours sur des choses passées et étrangères, notre nation va périr »<sup>332</sup>, qui détruit presque d'un seul coup le bien-fondé de l'absorption des cultures étrangères. À partir de ce moment là, la tendance culturelle est à la fermeture, il ne sera pas possible d'inverser ce mouvement. Chopin, jusque là toujours aimé par les Chinois, commence à être de moins en moins bien accueilli, la réception de sa musique en Chine est en déclin. Même les musiciens attachés à la musique du compositeur se doivent de faire profil bas et d'arrêter de le jouer.

Quand l'ouverture culturelle était le courant de pensée principal dans la société chinoise, la musique de Chopin avait gagné la faveur des Chinois de par sa place dans l'histoire du monde, les qualités artistiques et idéologiques de son œuvre, et l'expression d'une émotion forte et l'enthousiasme de sa musique, qui font que les différences entre les deux cultures sont passées au second plan. À l'inverse, quand la fermeture culturelle a pris le dessus sur les autres courants de pensée, malgré la passion d'œuvres telles que ses polonaises, comme par exemple celles en *mi mineur*, en *ut mineur*, en *la bémol majeur* ou *fa dièse mineur*, son *étude révolutionnaire* ou la *ballade en sol mineur* inspirée directement de l'insurrection de Varsovie de 1830, qui répondent à des besoins multiples comme l'expression de l'héroïsme et le dynamisme, ou celle plus utilitaire de promotion de la construction socialiste, il a été rejeté car il ne pouvait pas représenter les réalisations des Chinois. Après les années 1970, la société se tournera à nouveau vers la culture occidentale.

---

<sup>332</sup> Chen Minxian (陈明显), *Mao Zedong dans ses dernières années* (晚年毛泽东), Nanchang, Édition du peuple de Jiangxi (江西人民出版社), 1998, p. 394.



### 5.3 Aspect musical : à la recherche d'une musique galvanisante

Au début des années soixante, la recherche d'une musique galvanisante, qui n'était au début qu'une aspiration, apparue dans les années 1910, devient une exigence. En 1964, la Philharmonie Centrale fait ses adieux aux œuvres de la musique occidentale, épreuve subie par toutes les disciplines artistiques en réponse aux exigences d'une nation en pleine transformation.

De toute évidence, une part de la musique de Chopin, en particulier les œuvres telles que les nocturnes ou celles qui expriment l'amour ou la tristesse, ne répondent pas à la demande de musique enthousiasmante, qui requiert de l'héroïsme mais pas de la tristesse, de la lutte mais pas de lyrisme, et de la clarté mais pas de ténèbres. Chopin est donc devenu un des musiciens étrangers que les Chinois ne peuvent comprendre et donc rejettent.

Il n'y a pas que la musique de Chopin qui ait subi ce sort, les œuvres musicales du même style ne correspondant pas à ces exigences vont être condamnées et interdites. En 1955 et 1958, apparaissent des critiques sur les chansons chinoises *Dites-moi, le vent de la patrie* (告诉我, 来自祖国的风, *Gaosu wo, laizi zuguo de feng*) et *Jour ensoleillé* (九九艳阳天, *Jiujiu yanyangtian*), accusant l'esprit des deux chansons de manquer de militantisme et de puissance : « La mélodie de la chanson est trop molle, elle tourne en rond, et en plus l'interprétation est très douce et affectée, aggravant encore le côté malsain. Dans cette ère du Grand bond en avant, nous devrions utiliser les chansons pour encourager l'enthousiasme au travail des gens, chanter pour la construction de la patrie et la vie heureuse, et non répandre des choses malsaines. »<sup>333</sup>

Dans les années 1970, l'obligation de « dynamisme, et pas de tristesse » à l'une de laquelle toutes les musiques sont mesurées est de plus en plus stricte. Certaines musiques décrivant les paysages naturels comme par exemple les œuvres de Debussy, dont les titres n'ont cependant rien à voir avec la tristesse ou l'obscurité, mais dont les contenus sont triste, subissent une critique sévère :

---

<sup>333</sup> Deng Yingyi (邓映易), « Quel genre de chanson devons-nous donner aux jeunes ? » (我们应当把什么样的歌曲给青年?), *People's Music*, Pékin, People's Music Publishing House, 1958, n°04, p. 20.

« Le compositeur impressionniste bourgeois français Claude Debussy a écrit de nombreuses œuvres nommées d'après un paysage naturel, comme *Le nuage*, *La mer*, *Des pas sur la neige*, mais nous ne pensons pas que ces choses soient un enregistrement de la nature. Par exemple, dans le prélude *Des pas dans la neige*, les notes sont très simples, la mélodie mélancolique, de sorte que cette pièce est pleine d'émotion, et l'atmosphère brumeuse et mystérieuse. Debussy lui-même indique que cette pièce manifeste un doux regret. C'est bien un sentiment décadent de "fin de siècle" de la bourgeoisie déclinante, transposée par l'esprit des musiciens dans un paysage naturel. Depuis la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, la bourgeoisie a créé beaucoup d'œuvres similaires sous le titre de paysage naturel, inventant "une beauté illusoire".»<sup>334</sup>

La musique de Debussy décrivant les paysages naturels est manifestement sans lien avec la politique, mais elle ne répond pas aux caractéristiques de "dynamisme héroïque" et de "combat". Plus généralement, toutes les musiques "non-combattantes" ont été dénigrées, ceci essentiellement hors du cadre de la stricte appréciation musicale.

Cette situation de le monde musical chinois durant la révolution peut être considérée comme une conséquence de la mise en place du système politique et économique soviétique lors de la construction de la Chine socialiste. En Union soviétique, le modèle stalinien a joué un rôle important pendant la guerre, mais il comporte de graves défauts qui entravent de plus en plus l'économie nationale du pays. Ce modèle est copié lors de la création de la RPC en 1949. L'Union Soviétique sera le premier pays à établir des relations diplomatiques avec Pékin. L'installation du système soviétique aura un effet positif sur l'aspect industriel, économique et éducatif du pays, mais il s'avère que 16 ans après, le modèle totalitariste soviétique provoque de graves problèmes dans la société chinoise.

Dans les années 1930, le culte de la personnalité de Staline en Union soviétique atteint un niveau très préoccupant; de même, dans les années 1960, le culte de Mao Zedong en Chine atteint son apogée. Ces cultes de la personnalité ont eu un impact très négatif sur le développement de l'Union Soviétique et de la Chine. En URSS, le Parti communiste conduit le mouvement des "Grandes Purges" pendant les années 1935-1938, un grand nombre de personnes et

---

<sup>334</sup> Zhao Hua, *op. cit.*, p. 96.

d'intellectuels sont victimes de répression brutale et de persécution.<sup>335</sup> Le mouvement provoque l'arrestation et la mort de nombreuses innocents, ainsi que des cas d'accusation injustifiée, qui ont profondément ébranlé le système juridique socialiste, causant de grandes pertes au pays. Au milieu des années 1950, de nombreux grands musiciens tels que Chostakovitch, Prokofiev et Khachaturian sont vivement critiqués par le Comité central du Parti Communiste d'Union Soviétique à cause du climat politique instauré par Staline à cette époque, et Chostakovitch n'a pas d'autre choix que de quitter son poste d'enseignant.<sup>336</sup> Ce résultat est identique à celui de la Révolution culturelle qui a prévalu en Chine de 1966 à 1976.

---

<sup>335</sup> Ding Duben (丁笃本), « Réévaluation des Grandes Purges de l'Union soviétique dans les années 30 » (重评苏联 30 年代的肃反运动), revue *World History* (世界历史), Pékin, Académie de l'histoire mondiale de l'Institut des sciences sociales de Chine (中国社会科学院世界历史研究所), 1988, pp. 79-85.

<sup>336</sup> Zhang Yuming (张玉明), « Aperçu de l'école de piano soviétique » (苏联钢琴学派概述), *Journal du Conservatoire de musique de Wuhan* (武汉音乐学院学报), 1998, n°02, p. 73.

## **CHAPITRE 4**

### **Au lendemain de la Révolution culturelle (1977-2000)**

## 1. Publications

En octobre 1976, la Révolution culturelle, qui aura duré dix ans, est terminée. La plupart des collèges de musique et des universités rouvrent, certains établissements sont remis à neuf, les pianos et les autres instruments sont replacés dans les salles, les enseignants et les étudiants rentrent à nouveau dans les classes. Le développement du piano en Chine est à l'aube d'une période brillante, la réception de Chopin est également renouvelée. En raison de sa lecture nationaliste et patriotique, la reprise de sa musique a été relativement rapide et facile.

Nous avons parlé dans le chapitre 2 de la période précédant la révolution, des années 1950 au début des années 1960, où, pour suivre la direction politique inspirée du régime soviétique, des ouvrages russes sont introduits en Chine et apportent de nouvelles idées et une dynamique dans l'enseignement du piano. Avec la mise en place du système d'éducation de l'Union Soviétique et avec l'aide de ses professeurs de piano, la formation de base est beaucoup plus rigoureuse, d'un haut degré de professionnalisme, de sorte que le niveau des élèves est considérablement amélioré. Mais à l'époque, l'école du piano chinois n'a pas encore effectué de recherches académiques sur la théorie, le jeu ou la pédagogie musicale, on trouve donc très peu de documents sur le piano ou sur l'interprétation et l'analyse de la musique de Chopin. Ce phénomène n'est certainement pas propice au développement rapide de l'enseignement de l'instrument.

Ainsi, après la Révolution culturelle, les Chinois se rendent compte que le besoin le plus urgent n'est pas celui d'un enseignement avancé ou d'une très grande technicité, mais la conduite d'une recherche pédagogique. Ils notent que la recherche doit évoluer pour devenir systématique et professionnelle : « L'amélioration de la qualité de l'enseignement et du jeu du piano dépend d'un grand nombre d'enseignants ayant une base théorique solide, ainsi que d'un bon environnement académique pour approfondir la recherche sur le piano, ceci est une condition indispensable pour créer un grand nombre d'excellents pianistes et éducateurs. »<sup>337</sup> En conséquence, pendant cette période, la recherche et les publications universitaires augmentent de manière

---

<sup>337</sup> Zhang Min, *op. cit.*, p. 237.

significative, notamment avec des traductions de documents étrangers.

En mars 1979, le chercheur du Conservatoire de musique de Shanghai Liao Naixiong, publie un essai intitulé « Parler des aspects de base sur l'enseignement du piano. »<sup>338</sup> C'est la première fois qu'un enseignant chinois propose une théorie de l'enseignement du piano basée sur sa propre expérience, Liao joue donc le rôle de révélateur dans un domaine qui manquait de recherche depuis longtemps.

À ce moment, une des caractéristiques de la réception de Chopin en Chine est son nouvel éclairage dû à l'accroissement considérable de la recherche théorique. Le nombre et la variété des documents sur Chopin augmente très rapidement. Ouvrages originaux et traductions : voir les tableaux suivants :<sup>339</sup>

Tableau 4-1 Ouvrages concernant Chopin de la Révolution culturelle à la fin du 20ème siècle

	Nom du livre	Auteur/ Traducteur	Éditeur	Année de publication	Pages
1	<i>Des canons se cachent sous les fleurs: introduction des œuvres du musicien patriote polonais Chopin</i> (隐藏在花丛中的大炮: 波兰爱国音乐家肖邦作品简介)	Liao Naixiong (廖乃雄)	Pékin, People's Music Publishing House	1981	41 p.
2	<i>Histoire de la musique occidentale du XIXe siècle</i> (十九世纪西方音乐文化史)	Paul Henry Lang, trad. par Zhang Hongdao (张洪岛)	Idem	1982	397 p.
3	<i>L'histoire du poète du piano Chopin</i> (钢琴诗人肖邦的故事)	Wang Zhifu (王芝芙)	Shandong People's Publishing House (山东人民出版社)	1982	83 p.

<sup>338</sup> Liao Naixiong (廖乃雄), *Parler des aspects de base sur l'enseignement du piano* (试谈钢琴教学的几个基本环节), Jiling, Département de l'art de l'Université Normal de Jiling (吉林师大艺术系), 1979, n°2, 42p.

<sup>339</sup> Les écrits sur Chopin dans cette période étant nombreux, nous n'en citons ici qu'une partie comme objet de référence.

	Nom du livre	Auteur/ Traducteur	Éditeur	Année de publication	Pages
4	<i>L'histoire de Chopin</i> (肖邦的故事)	Jerzy Broszkiewicz, trad. par Shi Guowei (施国威) et Lu Mingquan (陆鸣权)	Pékin, People's Music Publishing House	1982	199 p.
5	<i>L'histoire de la musique occidentale</i> (欧洲音乐史)	Zhang Hongdao (张洪岛)	Idem	1983	713 p.
6	<i>Collection de lettres de Chopin</i> (肖邦书信选)	Bronislaw Edward Sydow, trad. par Yi Bo (亦波)	Idem	1986	201p.
7	<i>Ballades de Chopin</i> (肖邦的叙事曲)	Qian Renkang (钱仁康)	Idem	1986	155 p.
8	<i>Chopin</i> (肖邦)	Ruth Jordan, trad. par Leng Shan (冷杉) et Sun Qiang (孙强)	Tianjin People's Publishing House (天津人民出版社)	1987	286 p.
9	<i>Une brève histoire de la musique occidentale</i> (西方音乐史略)	Li Yinghua (李应华)	Pékin, People's Music Publishing House	1988	121 p.
10	<i>Dictionnaire de la musique étrangère</i> (外国音乐辞典)	Wang Qizhang (汪启璋)	Shanghai, Shanghai Music Publishing House (上海音乐出版社)	1988	956 p.
11	<i>Histoire de la musique occidentale</i> (西方音乐史)	Paul Landormy, trad. par Zhu Shaokun (朱少坤)	Pékin, People's Music Publishing House	1989	432 p.
12	<i>Histoire de la musique occidentale</i> (西方音乐史略)	Ye Songrong (叶松荣)	Pékin, Culture and Art Publishing House (文化艺术出版社)	1990	274 p.
13	<i>Histoire concise de la musique occidentale</i> (简明西方音乐史)	Liu Jingshu (刘经树)	Pékin, People's Music Publishing House	1991	139 p.

	Nom du livre	Auteur/ Traducteur	Éditeur	Année de publication	Pages
14	<i>Grande Encyclopédie de la Chine (volume de musique et de danse, mot-clé Chopin)</i> (中国大百科全书)	Chen Hong (陈洪)	Pékin, Édition de Grand Encyclopédie de la Chine (中国大百科全书出版)	1992	605 p.
15	<i>Une brève histoire de la musique occidentale</i> (西方音乐简史)	Zhou Yaoqun (周耀群)	Pékin, China International Culture Press (国际文化出版公司)	1993	112 p.
16	<i>Histoire de la musique occidentale</i> (西方音乐史)	Huang Tengpeng (黄腾鹏)	Lanzhou, Édition de l'Art de Dunhuang (敦煌文艺出版社)	1994	311 p.
17	<i>Histoire de la musique occidentale</i> (西方音乐史)	D. Grout et C. Palisca, trad. par Wang Qizhang (汪启璋)	Pékin, People's Music Publishing House	1996	791 p.
18	<i>Dictionnaire encyclopédique de la musique</i> (音乐百科词典)	Miu Tianrui (缪天瑞)	Idem	1998	923 p.

Tableau 4-2 Articles concernant Chopin de la Révolution culturelle à la fin du 20ème siècle<sup>340</sup>

	Nom de l'article	Auteur/ Traducteur	Revue	Publication (année/ numéro)	Pages
1	Poème chanté : Hommage à Chopin dans le parc de Varsovie (华沙公园吊肖邦)	Ye Jianying (叶剑英) et Li Pu (李蒲)	<i>Musique du Sichuan</i> (四川音乐)	1978/06	pp. 5-6
2	Chopin (肖邦)	Chen Shulan (陈书兰)	Idem	1979/01	pp. 31-32

<sup>340</sup> Entre 1978 et 1990, tous les articles sont cités. Entre 1990 et 1999, seuls les deux plus importants de chaque année sont cités.



	Nom de l'article	Auteur/ Traducteur	Revue	Publication (année/ numéro)	Pages
3	La commémoration du 170e anniversaire de Chopin a eu lieu à Beijing (肖邦诞辰 170 周年纪念会在京举行)	Zhang Xian (张弦)	<i>People's Music</i> (人民音乐)	1980/03	p. 35
4	Contenu national dans la musique de Chopin - Commémoration du 170e anniversaire du musicien remarquable polonais Chopin (肖邦音乐的民族内容 — 纪念波兰杰出音乐家肖邦诞生 170 周年)	Yu Runyang (于润洋)	<i>Music Research</i> (音乐研究)	1980/01	pp. 93-120
5	Introduction concise du Concours international de piano Frédéric Chopin (国际肖邦钢琴比赛简介)	Zhu Jian (朱建)	<i>Journal du Conservatoire de musique de Shanghai</i> (上海音乐学院学报)	1980/01	pp. 100-101
6	Chopin et le <i>tempo rubato</i> dans la musique folklorique polonaise (肖邦与波兰民间音乐中的 <i>tempo rubato</i> )	Jadwiga Sobieski, trad. par Shi Dazheng (史大正)	<i>Journal du Conservatoire de musique de Shanghai</i> (上海音乐学院学报)	1980/03	pp. 27-31
7	"Le travail de génie" - la première Ballade en <i>sol mineur</i> de Chopin ("天才的作品" — 肖邦 g 小调第一叙事曲)	Zhu Jian (朱建)	<i>Music Lover</i> (音乐爱好者)	1980/03	pp. 8-10
8	Introduction du dixième Concours international de piano Frédéric Chopin (介绍第十届肖邦国际钢琴比赛会)	Wen Xi (文熹)	<i>Musique du Sichuan</i>	1980/04	p. 4
9	Chopin lui-même parle d'interprétation au piano (肖邦论钢琴的弹练)	Da (达)	Idem	1980/08	p. 8
10	"Elle est la Pologne!" ("她就是波兰!")	Xu Qi (许淇)	<i>People's Literature</i> (人民文学)	1980/09	pp. 49-56

	Nom de l'article	Auteur/ Traducteur	Revue	Publication (année/ numéro)	Pages
11	Notre pays envoie cinq pianistes pour participer au dixième Concours international de piano Frédéric Chopin (我国派五名选手参加第十届国际肖邦钢琴比赛)	Shang Yingli (尚英莉)	<i>People's Literature</i> (人民文学)	1980/09	p. 33
12	<i>Andante spianato et Grande Polonaise brillante op.22 en Mi bémol majeur</i> de Chopin (肖邦的降 E 大调作品 22 号流畅的行板和大波兰舞曲)	Liu Shangkun (刘尚焜)	<i>Journal de Jilin College of The Arts</i> (吉林艺术学院学报)	1981/00	p. 42
13	Ding Shande parle du dixième Concours international de piano Frédéric Chopin (丁善德谈第十届国际肖邦钢琴比赛)	Zhao Jiagui (赵家圭)	<i>People's Music</i>	1981/04	pp. 28-29
14	Des questions sur la musique de Chopin (关于演奏肖邦音乐的几个问题)	Jan Ekier, trad. par Liang Quanbing (梁全炳)	<i>Journal du Conservatoire Central de Pékin</i> (中央音乐学院学报)	1982/01	pp. 18-30
15	L'interprétation de Chopin (肖邦音乐的演奏)	Jan Ekier, trad. par Xiao Ming (萧韶)	<i>Journal de Conservatoire de musique de Shanghai</i>	1982/02	pp. 65-68
16	Chopin et moi - une lettre de George Sand écrit à Wojciech Grzymała ("我和肖邦" — 乔治桑致沃·格日马瓦的一封信)	Qi Yibo (齐一波)	<i>World Literature</i> (世界文学)	1982/02	pp. 220-234
17	Le cœur de Chopin (肖邦的心脏)	Yang Yongqin (杨永青)	<i>Chinese Teaching and Studies</i> (语文教学与研究)	1982/01	p. 13
18	Le facteur national dans le caractère romantique de la musique de Chopin (肖邦音乐浪漫主义特征中的民族因素)	Wang Cizhao (王次炤)	<i>Journal du Conservatoire Central de Pékin</i>	1983/03	pp. 25-35

	Nom de l'article	Auteur/ Traducteur	Revue	Publication (année/ numéro)	Pages
19	Le deuxième sonate de Chopin (肖邦第二奏鸣曲)	Jevgenij Nosov, trad. par Li Bangyuan (李邦 媛)	<i>World Literature</i> (世界文学)	1983/06	pp. 199-259
20	La première rencontre entre Chopin et George Sand (肖邦与乔治·桑的初次会晤)	Nancy Caldwell Sorel, trad. par Ying Yuanyao (尹元耀)	<i>Traduction de Culture</i> (文化译丛)	1983/06	pp. 28-29
21	Dans la nuit calme et charmante..... - Introduction pour le Nocturne en <i>Mi bémol majeur</i> de Chopin (在恬静而迷人的夜色里..... — 肖邦的《bE 大调夜曲》简介)	Huang Qiong (黄琼)	<i>Music Lover</i> (音乐爱好者)	1983/02	pp. 34-35
22	Chopin, le mal du pays (不忘故国的肖邦)	Rédaction du magazine	<i>Traduction de Culture</i> (文化译丛)	1983/06	p. 28
23	L'apport de Chopin dans de nouveaux genres musicaux (肖邦对音乐体裁的新发展)	Zhu Zhiqian (朱之谦)	<i>Journal du Conservatoire de Musique de Shenyang</i>	1984/04	pp. 47-51
24	Liszt et Chopin (李斯特与肖邦)	Zhang Fu (张夫)	<i>Morthern Music</i> (北方音乐)	1984/02	p. 30
25	"Je suis Polonais!" ("我是波兰人!")	Zhi Hao (志浩)	Idem	1984/01	p. 4
26	"Poète" Chopin ("诗人"肖邦)	Yi Ye (一叶)	<i>Poetry Periodical</i> (诗刊)	1985/12	p. 35
27	Concours international de piano Frédéric Chopin (国际肖邦钢琴比赛)	Ma Yunliang (马云亮)	<i>People's Music</i>	1985/06	pp. 62-63
28	Chopin et George Sand (肖邦与乔治·桑)	Mario Reinhard, trad. par Tang Dadi (唐大堤)	<i>Music Lover</i> (音乐爱好者)	1985/02	pp. 42-44
29	L'enseignement de Chopin lui-même (肖邦的钢琴教学)	Joan Purswell, trad. par Li Lianliang (李琏 亮)	<i>Journal de Conservatoire de musique de Shanghai</i>	1986/01	pp. 62-64

	Nom de l'article	Auteur/ Traducteur	Revue	Publication (année/ numéro)	Pages
30	Chopin au pays natal (肖邦故园)	Jaroslaw Iwaszkiewicz (préface du livre de Krystyna Kobylanska), trad. par Han Yi (韩逸)	<i>World Literature</i> (世界文学)	1986/04	pp. 187-189
31	Liszt recommande Chopin avec intelligence (李斯特巧荐肖邦)	Rédaction du magazine	<i>Le monde de la musique</i> (音乐世界)	1987/05	p. 45
32	Zhu Gongyi parle des nocturnes de Chopin (朱工一谈肖邦夜曲)	Pan Yifei (潘一飞)	<i>Journal du Conservatoire Central de Pékin</i>	1987/01	pp. 86-90
33	Interprétation de la <i>Sonate en mi bémol mineur</i> de Chopin (论肖邦《降b小调奏鸣曲》的演奏)	Wu Ying (吴迎)	Idem	1988/02	pp. 67-73 et p. 108
34	L'histoire glorieuse du Concours international de piano Frédéric Chopin (国际肖邦钢琴作品比赛会的光辉历程)	Ai Danshan (艾丹山)	<i>Traduction de Culture</i> (文化译丛)	1989/01	pp. 18-20
35	Dimitri Kabalevski parle de l'enseignement des œuvres de Chopin (卡巴列夫斯基谈肖邦作品的教学)	Xiang Fang (向方)	<i>China Music Education</i> (中国音乐教育)	1989/06	pp. 38-40
36	Krystian Zimmerman reconnu comme la réincarnation de Chopin (被誉为肖邦再世的克雷斯蒂安·齐默尔曼)	Atsushi Miura (critique japonais), trad. par Tian Ming (田鸣)	<i>Traduction de Culture</i> (文化译丛)	1989/04	pp. 29-30
37	Les écoles de jeu des œuvres de Chopin (肖邦作品的演奏风格)	Shi Haiyan (史海燕)	<i>Journal du Conservatoire de musique de Shanghai</i>	1990/10	pp. 52-56

	Nom de l'article	Auteur/ Traducteur	Revue	Publication (année/ numéro)	Pages
38	L'importance de bien sélectionner l'édition des partitions de Chopin (从肖邦钢琴乐谱看选择乐谱版本的重要性)	Yu Lirong (于丽蓉)	<i>Journal de Jilin College of The Arts</i> (吉林艺术学院学报)	1990/S1	p. 79 et pp. 80-84
39	La patrie - le thème éternel des compositions de Chopin (祖国 — 肖邦创作的永恒主题)	Zhou Jinli (周锦利)	<i>Journal de Jilin College of The Arts</i>	1990/S1	pp. 30-34
40	Étude comparative d'interprétations des six nocturnes de Chopin (对六首肖邦《夜曲》不同演奏的比较研究)	Wei Ting'ge (魏廷格)	<i>Musicology In China</i> (中国音乐学)	1991/03	pp. 22-32
41	Étude sur l'harmonie des œuvres de Chopin, partie 1 (肖邦钢琴作品和声研究 上)	Fang Yuanji (范元绩)	<i>Journal du Conservatoire de Musique de Shenyang</i>	1991/03	pp. 11-16
42	Étude sur l'harmonie des œuvres de Chopin, partie 2 (肖邦钢琴作品和声研究 下)	Fang Yuanji (范元绩)	Idem	1991/04	pp. 11-16
43	Chopin et les Polonaises (肖邦与《波兰舞曲》)	Fang Yaping (方亚平)	<i>Le monde de la musique</i> (音乐世界)	1991/05	p. 48
44	L'esprit national des polonaises de Chopin (试论肖邦“波罗涅舞曲”的民族精神)	Zheng Pei (郑培)	<i>Zigong Teachers College Journal</i> (自贡师专学报)	1993/03	p. 4
45	Interprétation de la première ballade de Chopin (肖邦《第一叙事曲》的演奏)	Zhang Peili (章培理)	<i>Journal de Conservatoire de musique de Shanghai</i>	1994/03	pp. 65-68
46	Combinaison parfaite à travers un siècle - écouter Rubinstein jouer les pièces de Chopin (跨世纪的完美结合 — 听鲁宾斯坦演奏的肖邦钢琴小品)	Mou Qiang (牟强)	<i>Amateur de musique</i> (发烧友)	1994/02	pp. 100-103

	Nom de l'article	Auteur/ Traducteur	Revue	Publication (année/ numéro)	Pages
47	Une controverse entre Heller, Chopin et Liszt (赫勒尔、肖邦、李斯特的一次争论)	Shi Yi (石衣)	<i>Chinese Music</i> (中国音乐)	1994/04	p. 2
48	Analyse sur le style des Polonaises chez Chopin (试析肖邦的波洛涅兹舞曲的风格)	Yang Ming (杨明)	<i>Journal du Qingdao Education College</i> (青岛教育学院学报)	1995/02	pp. 47-48
49	Quelques avis sur Chopin (关于肖邦的一些见解)	Vera Gornostaeva, trad. par Xiang Fang (向方)	<i>Étude et Recherche sur la Musique</i> (音乐学习与研究)	1995/01	pp. 57-61
50	Impressions sur le "Nocturne" de Chopin (肖邦《夜曲》印象)	Wu Weizhong (吴维忠)	<i>Music Lover</i> (音乐爱好者)	1995/03	p. 19

Pour la période d'après 1995, notre recherche va se concentrer sur le premier périodique chinois professionnel de piano *Piano Artistry* (钢琴艺术, *Gangqin yishu*)<sup>341</sup>, revue publiée par l'édition People's Music Publishing House et dont le premier numéro sort le 10 février 1996. La pianiste et enseignante Zhou Guangren (周广仁) assume le rôle de rédacteur en chef, et de nombreux professeurs de piano constituent le comité de rédaction. Par rapport aux autres revues musicales, comme *People's Music*, *Music research* ou *Music lover* etc, elle présente un point de vue plus professionnel dans le domaine du piano, et également sur Chopin. Son lectorat se limite plutôt aux personnes fréquentant les conservatoires ou ayant une base pianistique.

La revue comprend habituellement des interviews de pianistes étrangers et chinois, des analyses d'œuvres, des critiques de concerts, des informations sur les concours, des présentations d'enregistrement ainsi que des questions de lecteurs aux professeurs. Elle expose les informations dans le domaine du piano en Chine et à l'étranger, obtenant une bonne réputation dans le monde musical par son caractère

<sup>341</sup> La revue est bimestrielle de 1996 à 2001, puis mensuelle depuis 2002.

académique et professionnel. La revue publiera entre sa fondation et fin 1999 un total de 23 articles sur Chopin (voir Tableau 4-3), qui est aussi le musicien occidental ayant le taux d'occurrence le plus élevé.

Tableau 4-3

Publication (année/ numéro)	Titre de l'article	Auteur/ Traducteur	Pages
1996/01	Chopin et ses œuvres tardives (肖邦及他的几首晚期作品)	Yao Shizhen (姚世真)	pp. 40-41
1997/02	Ivo Pogorelich en dehors de la scène (舞台之外的伊沃-波格雷里奇)	Wu Jihua (吴继华)	pp. 22-24
	L'esprit national des polonaises de Chopin (试论肖邦“波罗涅舞曲”的民族精神)	Zhen Pei (郑培)	pp. 25-26
	Études de Chopin (肖邦练习曲)	Ye Junsong (叶俊松)	p. 27
	L'âme de Chopin (肖邦的灵魂)	Ye Hanwen (叶含文)	p. 28
	Liste des œuvres de Chopin (肖邦钢琴作品表)	He Xing (贺星)	p. 29
1997/06	L'esprit de la culture chinoise dans l'art de l'interprétation de la musique occidentale - le pianiste Fu Cong (西方音乐表演艺术中的中国文化精神 — 钢琴演奏家傅聪)	Wei Tingge (魏廷格)	pp. 4-7
1998/03	Signification esthétique et points importants d'interprétation de l'étude "Touches noires" op.10 n.5 de Chopin (肖邦《黑键练习曲》的美学意义与演奏要点)	Chen Yiming (陈一鸣)	p. 16-17
1998/05	Nocturnes de Chopin (肖邦的夜曲)	Wang Peigang (王培钢)	pp. 24 -25
1998/05	L'Amour entre musique et politique - au "musicien Premier ministre" Paderewski (音乐与政治的爱情 — 记“总理音乐家”帕德雷夫斯基)	Meng Dan (孟丹)	pp. 26-27
1999/02	La Pologne a tenu une "Année Chopin" (波兰举行“肖邦年”)	Liang Quanbing (梁全炳)	p. 58

Publication (année/ numéro)	Titre de l'article	Auteur/ Traducteur	Pages
1999/03	Caractéristiques de la créativité dans la musique de Chopin (肖邦钢琴音乐的创作个性)	Hu Qianhong (胡千红)	pp. 19-21
	Transmission de la poésie, renouvellement du charme du piano - Commémorer le 150e anniversaire de la mort de Chopin (诗篇传送万代 琴韵历久弥新 — 纪念肖邦逝世 150 周年)	Meng Dan (孟丹)	pp. 22-23
	Les manuscrits de Chopin de retour dans son pays natal (肖邦手稿还乡记)	Yao Manhua (姚曼华)	p. 25
	Brève introduction sur l'enseignement de Chopin (肖邦本人的钢琴教学简述)	Kang Yongzhe (康勇哲)	p. 36
	L'enseignement de Chopin (肖邦的钢琴教学)	Zhang Hui (张慧)	p. 40
	Quel est le jour exact de l'anniversaire de Chopin ? (肖邦的生日究竟是哪一天)	Liang Quanbing (梁全炳)	p. 52
	Concours international de piano Frédéric Chopin (国际肖邦钢琴比赛)	Liang Quanbing (梁全炳)	pp. 58-60
	Charte du 14ème Concours international de piano Frédéric Chopin (第十四届国际肖邦钢琴比赛章程)	Liang Quanbing (梁全炳) et Yao Manhua (姚 曼华)	p. 62
1999/05	Analyse sur la <i>Fantaisie-Improptu en do dièse mineur</i> de Chopin (试析肖邦《升 c 小调幻想即兴曲》的主要练习课题)	Chen Nanhong (陈南宏)	pp. 39-40
1999/06	Résumé du style de jeu de Chopin 肖邦本人演奏风格之综述	Kang Yongzhe (康勇哲)	pp. 16-18

À travers les informations des trois tableaux ci-dessus, nous pouvons voir une étude plus universitaire sur Chopin par rapport à la période précédente, qui en avait une interprétation plus politique. Les louanges sur l'esprit patriotique du compositeur que l'on pouvait lire dans les années 1950-1960 (chapitre 2) existent cependant encore,



comme dans le livre *Des canons se cachent sous les fleurs: introduction des œuvres du musicien patriote polonais Chopin* (voir Tableau 4-1, n.1), mais la recherche ne se limite pas à ce cadre. En plus de documents biographiques, de critiques de concerts et de rapports sur le concours Chopin, la revue propose une analyse de ses œuvres assez exhaustive et présente les grands interprètes de Chopin comme Fu Cong, Ignacy Paderewski, Ivo Pogorelich, Artur Rubinstein et Krystian Zimerman. La recherche s'articule également autour de sujets dont on parlait très peu auparavant, comme son style spécifique d'agogique *rubato*, l'analyse de l'harmonie, et son histoire avec George Sand; et également autour de sujets qui n'ont jamais été abordés en Chine : son enseignement, l'importance de l'édition des partitions, les écoles différentes de jeu de ses œuvres et ses correspondances. En plus, les années commémoratives comme celle du 170e anniversaire de Chopin en 1980 et celle du 150e anniversaire de sa mort en 1999 sont considérés comme des événements importants et attirent l'attention de le monde musical chinois.

Ces écrits sont sensiblement différents de ceux des périodes précédentes, le rôle artistique prend maintenant une place plus importante. Jusqu'à la fin du 20ème siècle, la plupart des articles parlent de l'innovation et de l'approche créative du compositeur, de la construction rigoureuse de son œuvre et de l'expression d'émotions profondes comme base pour déterminer son importance historique.

Il faut noter que la première édition de la version chinoise de l'ouvrage de Jerzy Broszkiewicz *Opowiesc o Chopinie (L'Histoire de Chopin)*, aux éditions de People's Music Publishing House, publié à 11 000 exemplaire en mars 1982 a très vite été épuisé, une seconde impression de 12 500 exemplaires sera faite en mai 1985.<sup>342</sup> En septembre 1993, l'Édition de Huxia publie *Bible de la Musique - sélection des meilleurs disque d'Angleterre, du Japon et des États-Unis*<sup>343</sup>, dont on comptera 10 rééditions jusqu'en avril 1998 pour un tirage total de 83 000 exemplaires, ce qui est très important pour une édition dans le monde de la musique en Chine à cette époque.

---

<sup>342</sup> Wen Youren et Shan Xi, *op. cit.*, p. 33.

<sup>343</sup> Lin Yicong (林逸聰), *Bible de la Musique - sélection des meilleurs disque d'Angleterre, du Japon et des États-Unis* (音乐圣经 — 英美日最佳唱片榜), Pékin, Édition de Huxia (华夏出版社), 1993, 439p. Ce livre sélectionne 1000 enregistrements de pièces du répertoire de la musique classique occidentale, et présente les interprétations, les orchestres, les chefs d'orchestre, les versions etc.

Ce livre répertorie 18 pièces de Chopin, ce qui montre que la promotion du compositeur en Chine et sa popularité sont de plus en plus grandes. En 1998, l'édition Foreign Languages Press publie la version chinoise de la série de livres anglais *The world's greatest composers*, au total 15 livres avec illustration qui présentent 15 musiciens de renommée mondiale, parmi lesquels *Frédéric Chopin*.<sup>344</sup>

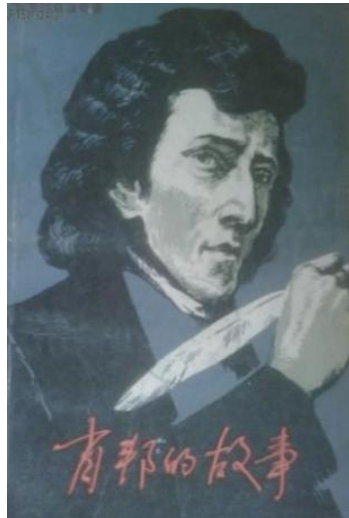


Figure 4-1. Couverture de *L'Histoire de Chopin*, traduit d'*Opowiesc o Chopinie* de Jerzy Broszkiewicz par le rédacteur de la revue *People's Music*.<sup>345</sup>

Ainsi, en mai 1978, l'édition People's Music Publishing House publie deux volumes de sélection d'œuvres de Chopin en collaboration avec la rédaction du Conservatoire central de musique, en suivant la version de Paderewski. Le volume 1 comprend 5 Polonaises, 15 Mazurkas, 2 Scherzos, 7 Études et 2 Ballades ; le volume 2 comprend 8 Nocturnes, 2 Impromptus, 5 Valses, 1 Fantaisie, 1 Barcarolle, 2 Sonates et 6 Nocturnes. C'est la première fois que la Chine publie officiellement une version étendue des œuvres de Chopin. En 1983, l'édition publie les deux concertos de Chopin ainsi que la série complète de l'édition de Paderewski.

<sup>344</sup> Le volume sur Chopin est écrit par Pam Brown.

<sup>345</sup> Rédaction de la revue *People's Music*, *L'Histoire de Chopin*, traduction d'*Opowiesc o Chopinie* de Jerzy Broszkiewicz, *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1982, 199p.

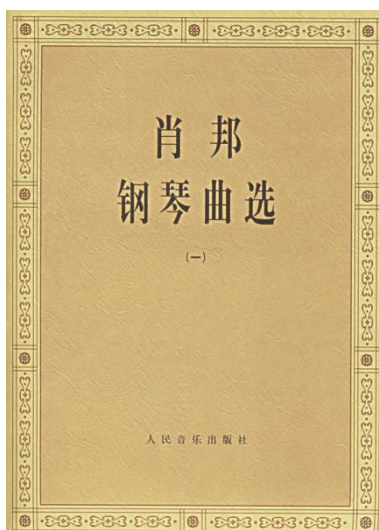


Figure 4-2. *Sélection de pièces pour piano de Chopin* (肖邦钢琴曲选), en deux volumes.<sup>346</sup>

Dès la fin de la Révolution culturelle, alors que la pensée n'a pas encore été libérée, Chopin devient l'un des compositeurs portant la réhabilitation de la musique occidentale. Le premier article sur Chopin apparu après la Révolution culturelle (Tableau 4-2, n.1), est la chanson *Hommage à Chopin dans le parc de Varsovie* (华沙公园吊肖邦), écrite en 1978 comme un tombeau au compositeur, sur une mélodie de Li Pu (李蒲). Les paroles sont un poème écrit par le vice-président chinois de l'époque Ye Jianying (叶剑英, 1897-1986) au cours de sa visite en République Populaire de Pologne avec une délégation militaire chinoise en octobre 1958 pour célébrer le 15ème anniversaire de la fondation de l'Armée populaire polonaise. Avec un grand sentiment de respect et une très belle écriture, le poète fait l'éloge de l'esprit patriotique et de la grandeur de l'artiste polonais, en louant l'amitié entre la Pologne et la Chine.

---

<sup>346</sup> *Sélection de pièces pour piano de Chopin* (肖邦钢琴曲选), par la rédaction du Conservatoire central de musique, Pékin, People's Music Publishing House, 1978, vol 1, 243p. / vol 2, 243p., No. 8026-3436, ISBN: 9787103005217.

菩 萨 蛮

华沙公园吊肖邦

叶剑英词  
李 蒲曲

1 =  $\flat G$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$  独唱

慢板 怀念地

*mp*

( 3 | 3 · 2 3 215 | 123 635 565 | 3 — 212 | 1 — — ) |

*mp*

3 3 — | 2 1 6 1 6 — | 2 2 1 | 5 —  $\overset{v}{4}$  5 |

金 黄 秋色 华沙 好， 肖 邦 作 曲 巴 黎

*mf*

6 — — | 3 3 — | 2 1 3 2 6 | 1 · 76 3 5 6 |

老。 风 柳 扫 残 阳， 搔

( 012 345 67i ) *f* 深情 宽广地

2 · 1 2 3 5 6 | 5 — — | 1 — 7 5 | 6 — 3 |

头 念 故 乡。 春 来 花 竟

( 0 i 7 5 635 ) ( 012 345 67i )

3 5 · 5 | 2 · 1 2 3 5 6 | 7 · 6 7 6 5 2 7 6 5 | 5 — — |

秀， 遗 曲 人 争 奏。

( 075 642 527 )

*f*

1 — 7 6 5 | 6 — 6 4 3 | 5 2 · 2 | 5 1 3 |

莫 叹 少 知 音， 伯 牙 悔

( 075 642 527 )

*mf*

5 — 6 | 3 — — | 7 6 4 5 | 5 2 · 2 |

碎 琴。 莫 叹 少 知 音，

( 015123653565 | 3 — 212 | 1 — — )

渐慢 *mf*

5 1 3 | 5 6 5 · 5 | 5 1 — — | 1 · — 0 | 0 0 0 |

伯 牙 悔 碎 琴。

Figure 4-3. Partition du chant *Hommage à Chopin dans le parc de Varsovie*<sup>347</sup>, paroles du poème par Ye Jianying et mélodie de Li Pu, voir transcription en Annexe 9 et explication sur la notation chinoise en Annexe 10.

<sup>347</sup> Ye Jianying (叶剑英) et Li Pu (李蒲), partition : *Hommage à Chopin dans le parc de Varsovie* (华沙公园吊肖邦), revue *Musique du Sichuan* (四川音乐), Sichuan, Édition de la revue de musique de Sichuan (四川音乐杂志社), 1978, n°06, pp. 5-6.

## Traduction

金黄秋色华沙好，肖邦作曲 巴黎老。	C'est un bel automne jaune en Pologne, Chopin compose et vieillit à Paris.
风柳扫残阳，搔头念故乡。	Le vent effleure légèrement le saule pleureur sous le soleil couchant, il passe sa main dans ses cheveux en pensant à son pays.
春来花竞秀，遗曲人争奏。	Comme les fleurs se disputent de beauté au printemps, les musiciens se disputent les œuvres de Chopin.
莫叹少知音，伯牙悔碎琴。	Il ne faut pas soupirer que Chopin n'a pas d'ami profond, sinon Boya va regretter d'avoir détruit son Guqi.

La première moitié du texte décrit la tristesse de Chopin de devoir vivre à Paris, et son amour pour sa ville natale. L'auteur utilise le mot *Saotou* (搔头), qui exprime l'errance de Chopin dans une terre étrangère, et l'urgence qu'il a de rentrer en Pologne. La seconde moitié du texte célèbre le grand compositeur, son influence considérable, et le génie de ses œuvres.

Le dernier vers du poème relate une légende : durant la période du *printemps et de l'automne* (770 à 221 avant J.C), vivait Yu Boya (俞伯牙), un musicien très virtuose du *Guqin*. Un jour, alors qu'il jouait à l'extérieur, Zhong Ziqi (钟子期), un bûcheron qui passait par là, l'entend et comprend tout de suite qu'il décrit les hautes montagnes et les torrents à travers sa musique. Surpris et heureux d'avoir trouvé quelqu'un qui comprenait sa musique, Yu développe une profonde amitié pour Zhong. Plus tard, à la mort de Zhong, le musicien est tellement triste qu'il casse son instrument et arrête de jouer. Aujourd'hui, les Chinois utilisent encore l'expression *Zhiyin* (littéralement : comprendre la musique) pour parler d'amitié profonde, et la phrase "hautes montagnes et torrents" pour parler de forte amitié ou de musique merveilleuse.

L'auteur Ye Jianying utilise cette ancienne légende chinoise comme métaphore pour expliquer qu'à l'instar de la musique de Yu, la musique de Chopin était incomprise au début de son arrivée en Chine. Mais il prédit que sa musique ne sera plus déformée ni oubliée et qu'il y aura de plus en plus de personnes pour comprendre et accepter sa musique, il aura plus de *Zhiyin* (d'amis profonds). Il pense avec regret que si Yu Boya vivait aujourd'hui, et que sa musique, comme celle de Chopin, avait été enfin comprise par tous, celui-ci n'aurait pas détruit son instrument.

Dans ce poème dédié à Chopin, nous pouvons voir un hommage profond et sincère envers le musicien lui-même, plutôt qu'une exaltation du combat de la période de la révolution. La chanson composée sur ce poème est publiée en 1978, un moment sensible où une politique nouvelle succède à l'ancienne. Le musicien Li Pu met ce poème en musique pour louer Chopin, l'autorisation de sa publication témoigne du fait que la qualité de la musique de Chopin et sa position historique a été pleinement établie. L'histoire de cette chanson montre que Chopin est encore utilisé comme une image politique du patriotisme, son esprit peut répondre au besoin de réparer les blessures spirituelles dues à la révolution et encourager la confiance des Chinois.

Comme la Révolution culturelle cause un immense bouleversement, l'urgence des années 1980 est de sauver le monde spirituel détruit, et à ce moment, on donne à la musique de Chopin le rôle d'apaiser les âmes blessées, de repenser au sens de la vie et d'attendre un avenir meilleur. Le musicien Huang Qiong l'exprime dans son analyse sur le *Nocturne op.9 n.2* :

« Le *Nocturne en Mi bémol majeur op.9 n.2* de Chopin, quand les gens écoutent cette mélodie calme et charmante, ils peuvent apprécier pleinement la beauté de la nature dans la nuit. Au début du *Nocturne*, il montre son premier thème, qui est aussi le sentiment intérieur du compositeur, plein d'espoir pour la lumière de l'avenir. À travers le récit de cette musique, les gens oublient tous leurs maux et leurs douleurs, et profitent pleinement de la tranquillité et de la beauté de la nuit. »<sup>348</sup>

Ici, la musique de Chopin est considérée comme un réconfort après la Révolution, contrairement à la manière dont on la présentait précédemment comme dogmatique et sans âme, elle est vue comme une forme musicale très riche et très sensible.

Le patriotisme de Chopin est toujours au centre des éloges. Peu après la fin de Révolution, en 1979, le musicologue Chen Shulan définit les œuvres de Chopin

---

<sup>348</sup> Huang Qiong (黄琼), « Dans la nuit calme et charmante... - Introduction au *Nocturne en Mi bémol majeur* de Chopin » (在恬静而迷人的夜色里... — 肖邦的《bE 大调夜曲》简介), revue *Music Lover* (音乐爱好者), 1983, n°02, p. 34.

comme « montrant un enthousiasme patriotique fort ainsi que le désir de liberté du peuple polonais » dans son article « *Chopin* » (voir sur Tableau 4-2, n.2).<sup>349</sup>

Sur l'interprétation de la musique de Chopin, il apparaît des recherches sur son contenu folklorique telles que « Contenu national dans la musique de Chopin - Commémoration du 170e anniversaire du musicien remarquable polonais Chopin » (tab. 4-2, n.4), « Le facteur national dans le caractère romantique de la musique de Chopin » (tab. 4-2, n.18) et « L'esprit national des polonaises de Chopin » (tab. 4-2, n.44). Le premier article du musicologue Yu Runyang (1932-2015) en 1980, «Contenu national dans la musique de Chopin - Commémoration du 170e anniversaire du musicien remarquable polonais Chopin»<sup>350</sup>, est très représentatif. Yu est un musicologue spécialiste de Chopin, diplômé du département de musicologie de l'Université de Varsovie en 1960, et également vice-président du Conservatoire central de musique pendant les années 1980. Son article, publié par la revue professionnelle *Music Research*, fait 28 pages, ce qui est exceptionnellement long pour ce genre de publication. L'auteur analyse en détail le contenu national de la musique de Chopin : il relève le folklore polonais utilisé dans les œuvres du compositeur, en particulier dans ses polonaises et mazurkas.

L'analyse des caractéristiques nationale de la musique Chopin dans cette période en Chine est faite pour encourager les compositeurs chinois à s'inspirer de leur musique traditionnelle, afin de développer la musique contemporaine du pays, car à cette époque, la modernisation de la musique chinoise est encore très faible. Le musicologue Yu Runyang observe que la musique de Chopin reflète son époque et le folklore de son pays, ainsi que son héritage de Bach et Mozart, et qu'il brise les traditions en innovant, appelant les compositeurs chinois actuels à apprendre de cette expérience artistique précieuse.<sup>351</sup>

La même proposition se retrouve chez la musicologue Chen Shulan, qui dit

---

<sup>349</sup> Chen Shulan (陈书兰), « Chopin », *Musique du Sichuan* (四川音乐), Sichuan, Édition de musique de Sichuan (四川音乐杂志社), 1979, n°01, p. 31.

<sup>350</sup> Yu Runyang (于润洋), Contenu national dans la musique de Chopin - Commémoration du 170e anniversaire du musicien remarquable polonais Chopin (肖邦音乐的民族内容 — 纪念波兰杰出音乐家肖邦诞生 170 周年), *Music Research* (音乐研究), 1980, n°01, pp. 93-120.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 118.

dans son article : « La contribution de Chopin dans l'art, en particulier pour la pratique et l'exploration de la musique folklorique, a produit un grand impact sur l'Europe centrale et l'Europe du nord, ainsi que sur le développement de la musique populaire européenne. Notre pays peut prendre exemple de son œuvre. »<sup>352</sup>

Donc, à une époque où le monde de la composition est très peu développé en Chine, Chopin offre un exemple et est une grande inspiration pour les compositeurs Chinois, même si leurs pays et leurs sociétés sont différentes.

Il faut remarquer que l'*Étude révolutionnaire, op.10, no.12 en do mineur*, qui avait été dénigrée pendant la Révolution culturelle, reçoit un jugement nouveau dans l'article de Yu Runyang en 1980 :

« L'*Étude révolutionnaire* est écrite avec un langage musical hautement concis, elle décrit le sentiment de colère et le profond chagrin que Chopin a connus avec les périls traversés par sa patrie. Il utilise la forme de l'étude, ce qui donne ce sentiment, à travers l'œuvre, d'un seul mouvement naturel. La musique commence par un accord de neuvième de dominante dissonant qui descend abruptement, les doubles croches rapides sont comme des vagues déferlant sans cesse; la mélodie dans l'aiguë est parfois passionnée, parfois douloureuse; le développement harmonique dirige la musique vers une tension croissante, et tout à coup il y a une tendance vers la détente, qui forme un fleuve d'émotion magnifique, des hauts et des bas, très poignants. La grande valeur artistique de cette pièce tient dans ce que Chopin apporte une émotion indomptable dans une forme d'art très rigoureuse et concise, il y a la nature de l'improvisation et aussi la beauté de l'art. Romain Rolland fait une métaphore pour la sonate *Appassionata* de Beethoven disant qu'elle est comme un torrent de feu dans un lit de granit. Cette analogie est aussi bien méritée pour cette étude de Chopin. »<sup>353</sup>

Dans son article, Yu analyse l'étude de manière objective, en se basant sur le matériel musical, ce qui permet aux lecteurs de redécouvrir l'œuvre. Elle vante la haute valeur artistique de cette pièce « rigoureuse et concise », qu'elle rapproche de l'émotion ressentie dans la sonate *Appassionata* de Beethoven.

Le patriotisme et caractère national de Chopin trouvent une résonance dans l'esprit des musiciens. Le niveau de popularité de la musique de Chopin revient à celui de la période de la Chine nouvelle est reste très stable de la fin des

---

<sup>352</sup> Chen Shulan, *op. cit.*, p. 32.

<sup>353</sup> Yu Runyang, *op. cit.*, p. 102.



années 1970 à la fin des années 1990. Mais il paraît également des avis différents, comme celui que la musicologue Chen Shulan est une des premières à proposer en 1979 :

« La philosophie de Chopin et ses compositions ont aussi des limites. Dans l'ère du soulèvement révolutionnaire en Europe, il était loin du peuple, et non pas plongé dans la fièvre de la bataille; la vie de salon de la haute société de Paris et de la bourgeoisie aristocratique, ont eu des effets néfastes sur sa philosophie et certaines de ses compositions. Néanmoins, l'opposition à la mainmise de la Russie et l'amour pour sa patrie sont toujours l'aspect dominant de la création de Chopin. Au début du XIXe siècle, le peuple polonais n'a pas cédé face à la violence, le mouvement révolutionnaire pour l'indépendance nationale s'est répandu petit à petit, imparable. Tout cela établit une base idéologique pour Chopin, qui compose des œuvres patriotiques et dans le style national polonais. »<sup>354</sup>

De ce point de vue, nous pouvons dire que Chen Shulan a encore une opinion réservée sur la personnalité de Chopin, passée au filtre de l'idéologie de la Révolution culturelle, considérant le mode de vie de Chopin comme de « bourgeoisie aristocratique ». Évidemment, Chopin, grâce à son génie, a eu une vie aristocratique lorsqu'il vivait à Varsovie. Il joue fréquemment dans les salons de l'aristocratie et dans les concerts publics. Après son installation à Paris en 1831, il vit aussi dans la haute société, dans laquelle il se sent bien : « Je fais partie de la plus haute société, j'ai ma place marquée au milieu d'ambassadeurs, de princes, de ministre, sans savoir moi-même comment j'y suis arrivé ! Et cependant c'est là aujourd'hui une condition presque indispensable de mon existence; car c'est d'en haut que nous vient le bon goût »<sup>355</sup>. Chen pense que la vie bourgeoise aristocratique de Chopin à Paris a eu des effets néfastes sur sa composition, ce qui est clairement une vue biaisée. Au contraire, la période Parisienne de Chopin est une des plus prospères pour son œuvre.

D'autre part, en 1980, le musicologue Yu Runyang critique le positionnement politique de Chopin, sur un angle qui n'avait jusqu'alors jamais été abordé en Chine :

« Chopin était un patriote, mais pas un vrai démocrate, et sa pensée n'a pas encore atteint le niveau des démocrates bourgeois européens de la fin des années quarante.

---

<sup>354</sup> Chen Shulan, *op. cit.*, p. 32.

<sup>355</sup> Idem.

En raison des limites de sa vision du monde, il ne peut pas comprendre le développement en profondeur de la Révolution française de 1848 à 1849, et surtout pas la période de l'insurrection de la classe ouvrière du mois de juin. Il ne peut pas absorber l'énergie de la vague révolutionnaire déferlant à travers l'Europe, ni prendre du courage, mais au contraire, comme de nombreux artistes à l'époque, il s'est tenu à l'écart, et même resté apathique vis-à-vis de la révolution. Il a même pensé avec tristesse que les luttes brutales suivant la révolution mènent éventuellement à la baisse de la civilisation humaine. Tout ce qui précède a inévitablement approfondi sa crise spirituelle, le conduisant à la dépression. »<sup>356</sup>

Ici, l'auteur évoque les Journées de juin, qui fut une révolte des ouvriers français, du 22 au 26 juin 1848, suscitée par la suppression des Ateliers nationaux<sup>357</sup>, que l'on peut réduire à un but unique : le rejet de la république bourgeoise et l'aspiration à une république démocratique et sociale.<sup>358</sup> Cette année là, année précédant celle de sa mort, à cause de sa mauvaise santé, Chopin assiste sans plaisir aux premières journées révolutionnaires : l'abdication de Louis-Philippe et l'instauration d'un gouvernement populaire.<sup>359</sup>

Le fait que Chopin ne soit pas un vrai démocrate, comme le dénonce Yu Runyang, est également avancé dans le livre *Chopin ou la fureur de soi* de Dominique Jameux : « Le peu d'enthousiasme de Chopin est celui d'un aristocrate décidément nostalgique de l'esprit de Cour, et devenu acquis, quoique sans passion, à la monarchie de Juillet, mâtiné d'un bourgeois conservateur face au changement. Chopin déteste le changement. Le "printemps des peuples" ne lui parle pas. Il s'émeut, comme bien d'autres, des violences inévitables qui accompagnent l'insurrection, il constate la fuite à l'étranger de ses élèves aristocrates, et il est malade comme un chien : on ne peut lui demander une "belle posture". »<sup>360</sup>

Nous voyons que d'autres musicologues partagent ce point de vue, par exemple à travers l'extrait suivant, traduction d'un article paru aux États-Unis : « Il s'oppose au renversement de l'ancien gouvernement [...] Il ne savait rien sur les questions politiques et sociales. Dans la musique, il a du mépris pour toutes les vieilles

---

<sup>356</sup> Yu Runyang, *op. cit.*, p. 116.

<sup>357</sup> Herbert Leonard Peacock, *A History of Modern Europe 1789-1981*, Londres, Heinemann, 1982, pp. 91-112.

<sup>358</sup> Chloé Gaboriaux, *La république en quête de citoyens : les républicains français face au bonapartisme rural, 1848-1880*, Paris, Presses de Sciences po, 2010, p. 109.

<sup>359</sup> Dominique Jameux, *Chopin ou la fureur de soi*, Paris, Buchet/Chastel, 2014, 208p.

<sup>360</sup> Idem.

conventions; en dehors de la musique, il veut que le monde reste inchangé.»<sup>361</sup> Ces vues montrent l'attitude indifférente de Chopin à l'égard de la société, ce qui a conduit à déprécier l'image de Chopin aux yeux des Chinois, mais cela n'affecte pas leur perception de sa musique. Comme le propose le musicologue Chen Shulan dans son article « Chopin » : « sur la nécessité à avoir une attitude objective pour juger Chopin, sans rabaisser son statut à cause du fait qu'il n'avait pas participé à la guerre ou qu'il passait aristocratiquement une vie de luxe à Paris, parce que dans sa composition, exprimant le contre de l'asservissement de la Russie et son patriotisme pour son pays, sont assez pour compenser ces insuffisances. »<sup>362</sup>

Au début des années 1980, paraît déjà une recherche assez académique, sur le *rubato*, « Chopin et le *tempo rubato* dans la musique folklorique polonaise » (voir Tableau 4-2 no.6), un sujet très rarement mentionné auparavant. Bien que ce soit une traduction de l'ouvrage de Jadwiga Sobieska, cela montre que les Chinois commencent à se préoccuper du sujet. L'auteur indique que la différence de l'interprétation de Chopin lui-même par rapport aux autres musiciens est son *tempo rubato*, et montre que *rubato* chopinien vient du folklore polonais. Elle découvre, en écoutant une vieille chanteuse folklorique que son pied frappe un rythme régulier, tandis que son chant a miraculeusement plein de *rubato*.<sup>363</sup> On trouve également ce témoignage dans l'ouvrage de Jean-Jaques Eigeldinger « Ce type de *rubato* national [...] dans les chants monodiques, les bons musiciens populaires polonais pratiquent le système compensatoire (allongeant ou abrégeant la valeur de telle note au détriment ou au profit de la suivante), tout en frappant du pied un imperturbable rythme ternaire. »<sup>364</sup> À ces exemples, il faut ajouter les deux autres types de *rubato* chopinien mentionnés par Eigeldinger, l'un étant issu de la tradition baroque italienne, qui intervient principalement dans les œuvres à grandes phrases musicales; et l'autre comportant des

---

<sup>361</sup> Mario Reinhard, « Chopin et George Sand » (肖邦与乔治·桑), *Music Lover* (音乐爱好者), trad. par Tang Dadi (唐大堤), Pékin, People's Music Publishing House, 1985, n°02, p. 44.

<sup>362</sup> Chen Shulan, *op. cit.*, p. 32.

<sup>363</sup> « Chopin et le *tempo rubato* dans la musique folklorique polonaise » (肖邦与波兰民间音乐中的 *tempo rubato*), trad. de Jadwiga Sobieska par Shi Dazheng (史大正), *Journal du Conservatoire de musique de Shanghai*, 1980, n°03, pp. 27-31.

<sup>364</sup> Jean-Jaques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, *op. cit.*, p. 162.

altérations passagères du mouvement par rapport au *tempo* de base.<sup>365</sup>

*Tempo rubato*, ces deux termes italiens signifient “temps dérobé”. On peut remplacer l’expression par “emprunt fait à la mesure”, c’est à dire, on emprunte une portion à un temps pour le donner à un autre. Ceci rappelle la vieille histoire qui est que, de l’avis de certains ses contemporains, Chopin ne pouvait vraiment pas jouer en mesure. À ce sujet, les indications du pianiste Raoul Koczalski (1885-1948), élève de Mikuli (élève de Chopin), sont éclairantes :

« C'est avec une indescriptible légèreté que son *rubato* planait sur son exécution, avec la légèreté d'une respiration pourrait-on dire. Avec le temps, cette expression de *tempo rubato* est synonyme d'une sacro-sainte mise en garde contre toute atteinte à la mesure et au rythme. Dès que quelqu'un maltraitait Chopin en faisant fi des lois les plus élémentaires de la musique et en défigurant le rythme on disait : « il fait du *rubato* ! » Ainsi de l'originalité la plus poétique du jeu de Chopin, on a fait le plus grand ennemi de son œuvre. »<sup>366</sup>

Il apparaît assez peu d’essais spécifique sur ce sujet pendant dans les années 1980 jusqu’à la fin du 20ème siècle en Chine, seul cet article, traduit par le pianiste Shi Dazheng, diplômé du Conservatoire de musique de Shanghai y fait référence. La recherche des Chinois au sujet du *rubato* n'est pas très approfondie.

Au sujet de George Sand, très critiquée avant la fondation de la Chine Nouvelle en 1949 (voir chapitre 1), puis quasiment ignorée depuis, cette période voit un nouvel éclairage sur son rôle dans la vie de Chopin : « D’un point de vue social, George Sand a trouvé en Chopin un ami idéal. Bien que les deux artistes aient des intérêts très éloignés, ils vivent ensemble une harmonie parfaite. Chopin a besoin de George comme un fort soutien derrière lui, un peu comme une mère ou une infirmière. S’il n’y avait pas eu Sand et ses soins méticuleux pour Chopin, le monde aurait perdu beaucoup de sa musique. »<sup>367</sup> Elle est désormais présentée de manière beaucoup plus positive : « George a été bien accueillie partout en France, elle est vénérée et appréciée par les gens. En dépit de la condamnation de ses points de vue par certaines personnes,

---

<sup>365</sup> Jean-Jaques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, op. cit., p. 161.

<sup>366</sup> Raoul Koczalski, *Conseils d'interprétation*, Paris, Buchet/Chastel, 1936, p. 25.

<sup>367</sup> Mario Reinhard, op. cit., pp. 42-44.

elle est reconnue comme un héros des femmes audacieuses et désinhibées.»<sup>368</sup>

Surtout, le talent littéraire de George Sand est reconnu par tous, notamment dans deux articles publiés sur l'écrivaine, *La vie de George Sand*<sup>369</sup> et *George Sand*<sup>370</sup>. Bien que ces articles soient des traductions d'ouvrages européens, cela veut bien dire que les Chinois portent de l'attention à son travail, qu'ils rendent hommage au talent littéraire de Sand et affirment la contribution significative qu'elle a eu dans la vie de Chopin : « George Sand a le cœur sur la main, un attitude de travail rigoureuse et n'a aucune vanité, ce qui en fait une écrivaine unique dans le domaine de l'histoire littéraire mondiale du 19ème siècle. »<sup>371</sup> « Les lettres que George Sand a envoyées pour encourager ses amis face à l'échec, sont la preuve de sa solidarité et d'une pensée très mature et concise. Sa personnalité solide est devenue un appui pour sa famille de Nohant, son village, la province, et l'ensemble de la France. [...] Chopin a été dépeint comme victime de Sand, mais c'est grâce à elle si il a pu vivre encore huit à neuf ans, George Sand, qui a une très bonne sensibilité musicale, est une personne exceptionnelle qui éclaire Chopin. »<sup>372</sup>

Ces articles montrent que George Sand est, à partir des années 1980, très appréciée. Sa relation avec le compositeur, avant considérée comme “une vie malheureuse et une faute pour Chopin” devient “une vie d'une harmonie parfaite”, elle est louée comme “une mère et infirmière” soutenant le musicien, et l'inspirant dans sa création. Le jugement moral qui lui est fait change du tout au tout, passant de “vieille coquette” à “héros des femmes audacieuses et désinhibées”, solidaire et n'ayant aucune vanité. Elle est également reconnue comme “une écrivaine unique dans le domaine de l'histoire littéraire mondiale du 19ème siècle”, remplaçant “une femme littéraire Parisienne déshonorée” d'avant 1949.

À travers les écrits cités dans les trois tableaux, il apparaît que les musiciens chinois attachent toujours une grande importance au Concours international de piano

---

<sup>368</sup> Mario Reinhard, *op. cit.*, pp. 42-44.

<sup>369</sup> Patrice Boussel, « La vie de George Sand » (乔治·桑生平纪略), trad. par He Youqi (何友齐), *Traduction de Culture* (文化译丛), Tianjin, Tianjin Foreign Studies University (天津外语学院), 1981, n°04, p. 17.

<sup>370</sup> André Maurois, « George Sand » (乔治·桑论), trad. par You Qi (尤琦), *Traduction de Culture* (文化译丛), Tianjin, Tianjin Foreign Studies University (天津外语学院), 1981, n°04, pp. 23-26.

<sup>371</sup> Patrice Boussel, *op. cit.*, p. 37.

<sup>372</sup> André Maurois, *op. cit.*, pp. 23-26.

Frédéric Chopin, événement qui était déjà mis très en avant durant la période 1950-1966 (chapitre 2).

Le concours peut être considéré comme une bonne occasion pour les Chinois d'aborder et de comprendre Chopin. Dans la revue *Piano Artistry*, beaucoup d'écrits présentent ce concours, afin que les lecteurs puissent connaître plus facilement et de manière complète ses tendances et ses résultats, mais ils fournissent aussi des informations importantes pour les amateurs de musique et les chercheurs qui étudient Chopin. Par exemple, en 1999, dans l'avant-propos du numéro quatre, *Piano Artistry* montre pour la première fois en Chine la maison natale de Chopin, ainsi que le lieu du concours, apportant de nouvelles connaissances au lecteur et faisant ainsi la publicité pour le concours international de l'année 2000.

FRYDERYK CHOPIN FRYDERYK CHOPIN FRYDERYK CHOPIN

(1849—1999)

纪念  
肖邦  
逝世  
150  
周年



本页图片由鲍蕙荞提供



Figure 4-4. « Pour commémorer le 150e anniversaire de la mort de Chopin », photos de la maison natale de Chopin fournies par la pianiste Bao Huiqiao.<sup>373</sup>

<sup>373</sup> Voir la préface de *Piano artistry*, 1999, n°04, les photos sont fournies par la pianiste Bao Huiqiao (鲍蕙荞).



Figure 4-5. Présentation du lieu du concours<sup>374</sup>

Il convient de noter qu'en 1999, pour l'année du 150ème anniversaire de la mort de Chopin, dans la préface du troisième numéro de *Piano Artistry*, la rédaction loue le compositeur « Chopin exerce candidement tous ses talents et tout son charme, qui sont un repère pour l'art au niveau le plus élevé ». Dans ce même numéro, sont publiés huit articles sur le compositeur décrivant sa vie et son influence dans l'histoire

<sup>374</sup> Ibidem.



de la musique, les recherches sur ses compositions et les caractéristiques de son enseignement, ainsi que le Concours Chopin.

Enfin, il convient de mentionner que, au cours de cette période, ont également commencé des recherches théoriques sur l'analyse des œuvres de Chopin, sur la technique et le style, comme par exemple les articles « Chopin lui-même parle d'interprétation au piano » (voir tab. 4-2, no.9), ou « Étude sur l'harmonie des œuvres de Chopin », en deux parties (voir tab. 4-2, no.41/42). On peut également citer l'analyse de la *Sonate no.2 en si bémol mineur, op.35* en 1988 par Wu Ying (吴迎), professeur de piano du Conservatoire Central de Musique. Sa recherche s'articule sur de multiples aspects : l'héroïsme, le romantisme, la rigueur du classicisme, la grande expressivité des mélodies et la polyphonie.<sup>375</sup> Ses points de vue à ce moment là sont novateurs et très suivis, ils prouvent que les Chinois ont commencé à approfondir leur recherche à partir de l'essence même de sa musique.

Au vu des écrits qui ont été publiés durant cette période, on peut conclure que, grâce à la politique d'ouverture de la société, beaucoup de musiciens peuvent se référer à des versions étrangères, plus objectives et complètes; contrairement à ce qui était publié auparavant, souvent très subjectif, proposant des vues plus étroites et même parfois naïves. Tout d'abord, l'interprétation dogmatique qui avait prévalu pendant la Révolution culturelle a complètement disparu. Dans la plupart des écrits académiques, on ne souligne plus aveuglément le patriotisme du compositeur, mais les facteurs nationaux dans sa musique sont devenus le centre de la recherche; sa personnalité et sa vie personnelle, qui étaient rarement évoquées dans le passé, sont à nouveau mentionnées; en termes de compréhension et d'interprétation, il apparaît un grand nombre de documents universitaires d'analyse de ses œuvres, qui sont des faits rares dans l'histoire de la réception de Chopin au cours du 20ème siècle. En somme, son image aux yeux des Chinois dans cette période passe de «nature de classe» ou «patriotique» à un éclairage multiple, une compréhension aux multiples facettes commence à se former.

---

<sup>375</sup> Wu Ying (吴迎), « Interprétation de la *Sonate en mi bémol mineur* de Chopin » (论肖邦《降b小调奏鸣曲》的演奏), *Journal du Conservatoire central de Pékin*, 1988, n°02, pp. 67-73.

## 2. Concerts et événements

Après la Révolution culturelle, la diffusion de la musique occidentale en Chine rentre à nouveau dans une phase d'expansion. En termes de performances musicales, les concerts de musique occidentale, interrompus depuis nombre d'années, reprennent vie. Par exemple, l'Orchestre symphonique de Shanghai est également très actif, en 1993 il a effectué pas moins de 119 concerts.<sup>376</sup> Le Philharmonique Central, en plus de ses concerts réguliers à Pékin, fait des tournées dans les villes de Shenyang, Dalian, Wuhan, Hong Kong et Taiwan. Par exemple, le Philharmonique Central donne plusieurs fois des interprétations du concerto de Chopin, comme indiqué dans le Tableau 4-4 :<sup>377</sup>

Tableau 4-4

Date	Œuvre	Pianiste	Chef d'orchestre
17-18/01/1980	<i>Concerto pour piano n°1 en mi mineur, op.11</i>	Li Qifang (李其芳)	Han Zhongjie (韩中杰)
11/06/1980	<i>Concerto pour piano n°1 en mi mineur, op.11</i>	Qian Fuli (钱赋力) (États-Unis)	Han Zhongjie (韩中杰)
30-31/01/1981	<i>Concerto pour piano n°2 en fa mineur, op.21</i>	Fu Cong (傅聪)	David Gilbert (États-Unis)
28/09/1981	<i>Concerto pour piano n°2 en fa mineur, op.21</i>	Berenice Lipson-Gruzen (États-Unis)	David Gilbert
21/01/1982	<i>Concerto pour piano n°1 en mi mineur, op.11</i>	Fu Cong (傅聪)	David Gilbert
13-14/09/1991	<i>Concerto pour piano n°1 en mi mineur, op.11</i>	Tang Beihua (汤蓓华)	Shi Shucheng (石叔诚)

Parmi ces concerts, il faut remarquer qu'en 1981, la pianiste New-Yorkaise Berenice Lipson-Gruzen<sup>378</sup> joue le deuxième Concerto de Chopin avec la Philharmonie Centrale à l'Auditorium du Palais culturel national de Pékin (北京民族

<sup>376</sup> Département d'histoire du Parti communiste chinois de Shanghai (中共上海市委党史研究室), « Sur le chemin d'un nouveau départ - documents de la réforme du Shanghai Symphony Orchestra » (走在新的起跑线上 — 上海交响乐团改革纪实), *Document de la réforme et de l'ouverture de Shanghai* (上海改革开放风云录), Shanghai, Édition du peuple de Shanghai (上海人民出版社), 1994, p. 1004.

<sup>377</sup> Idem.

<sup>378</sup> Lipson-Gruzen (1925-1998), est née à Brighton Beach, Brooklyn, New York. Elle a étudié la musique, l'anthropologie et la psychologie au Hunter College et fait ses débuts au piano au Carnegie Recital Hall en 1976. Professeur de piano, elle a enseigné à la New York University et au City College de New York. [*The New York Times Biographical Service*, vol.29, éd. New York Times & Arno Press, 1998, p. 1474.]

文化宫), sous la direction du chef américain David Gilbert.<sup>379</sup> Le lendemain du concert, le concerto est enregistré dans le Studio de Cinéma de Pékin (北京电影制片厂), il sera publié en 1983 aux États-Unis par Desto Records (référence DC-7226). Le disque comprend également ses pièces pour piano seul *Nocturne en do dièse mineur*, *Scherzo en si bémol mineur* et *Mazurka en si bémol mineur*.

Sur la couverture du disque, en plus de l'indication en chinois et en anglais « Deuxième concerto de Chopin », on peut également lire « Enregistrement historique de la première collaboration entre un orchestre chinois et un soliste occidental ». Pour la Philharmonie Centrale, ce disque est très important car c'est la première fois qu'un de ses enregistrements est diffusé à l'ouest, et de plus, la couverture du disque contient une critique très positive pour lui.<sup>380</sup>

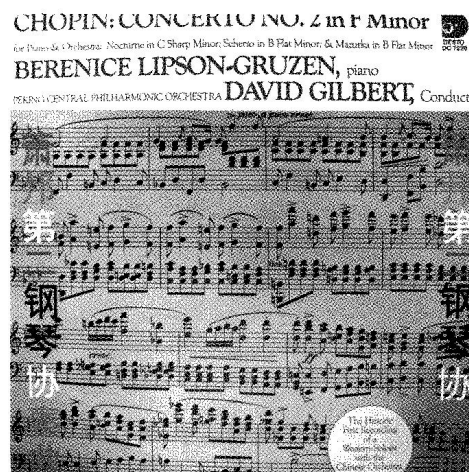


Figure 4-6. Pochette de l'enregistrement (Desto DC 7226), Chopin : *Concerto pour piano No.2 en fa mineur*, piano : Berenice Lipson-Gruzen, direction : David Gilbert, la Philharmonie Centrale.<sup>381</sup>

Après la publication de l'enregistrement, la revue américaine *Stereo Review* lui donne une note assez élevée: « Gilbert réussit à améliorer la contribution de l'orchestre, qui surpasse son rôle d'accompagnement. Il a également réussi à équilibrer les forces et les faiblesses du groupe. En fait, cet enregistrement est l'une des meilleures versions qui existe: une grande sensibilité, beaucoup de soin, une merveilleuse combinaison

<sup>379</sup> « Gilbert était chef invité de la Philharmonie Centrale de mi-1980 à mi-1981; ce concert est sa deuxième collaboration avec la philharmonie. » [Zhou Guangzhen, *Chant du phoenix- Histoire de la Philharmonie centrale entre 1956 et 1996*, op. cit., vol.1, p. 377.]

<sup>380</sup> Ibid, vol.1, p. 400.

<sup>381</sup> Ibid, vol.2, p. 811.

avec le soliste [...] C'est un disque très admirable, le son est aussi de bonne qualité. »<sup>382</sup> *The New York Times*, ayant toujours une critique très dure, écrit : « L'histoire derrière l'enregistrement est plus intéressante que l'interprétation elle-même, aussi excellente soit-elle ». Le commentaire se termine sur « digne, sinon exceptionnel (coopération entre les États-Unis et la Chine) ».<sup>383</sup> La firme Desto Records ayant fermé en 1983, le disque est maintenant introuvable. Plus tard, en 1984, la revue chinoise *People's Music* publie un article sur cet enregistrement, le considérant comme « un enregistrement ayant une signification historique importante ».<sup>384</sup> Cette coopération entre la Chine et les États-Unis, d'un point de vue historique, tient aussi un rôle diplomatique de renforcement de la relation entre les deux pays, depuis le rétablissement de leurs relations diplomatiques le 1er janvier 1979.

Le 20 février 1980, un grand rassemblement se tient à l'auditorium du Conservatoire central de musique pour commémorer le 170ème anniversaire de Chopin. La commémoration est organisée conjointement par l'Association d'amitié de la Pologne et la Chine (中国波兰友好协会) et l'Association des musiciens chinois (中国音乐家协会), les représentants de l'Ambassade de Pologne en Chine y assistent. Le président de l'Association des musiciens chinois Lü Ji (吕骥) prend la parole :

« Chopin a passé les deux premières décennies de sa vie dans son pays natal. C'était une période durant laquelle la nation polonaise a connu une grande catastrophe, mais aussi une époque où la conscience nationale du peuple polonais a crû rapidement, et où il a lutté pour la liberté et l'indépendance. Le jeune Chopin s'est nourri spirituellement de littérature romantique progressiste et a composé des polonaises et mazurkas pendant les années de Varsovie, ces musiques rayonnent de la pensée et des émotions du peuple polonais; surtout, ses deux célèbres concertos pour piano fusionnent la vision pour une vie meilleure d'un jeune passionné et l'amour profond pour sa patrie et le peuple. [...] Dans ces différents genres musicaux, il a eu un grand succès. Toutes ses musiques sont imprégnées de l'amour et de la nostalgie pour son pays et son peuple, ainsi que de colère et de récriminations envers les dirigeants étrangers. [...] L'art de Chopin nous le montre : si un musicien lie étroitement sa composition avec la tendance progressiste de son temps et le destin de sa patrie, il

<sup>382</sup> *Stereo Review*, éd. CBS Magazines, vol.48, 1983, n°12, p. 111.

<sup>383</sup> Cité dans l'article « A concerto by any other name may sound just as sweet » de Raymond Ericson, *The New York Times*, le 13 juillet 1983.

<sup>384</sup> Zhou Qiwei (周启威), « Un enregistrement ayant une signification historique » (一张有历史意义的唱片), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1984, n°04, p. 58.

reflète son époque et également la pensée et le sentiment de son peuple, alors sa musique peut obtenir l'amour du peuple de son pays et des gens du monde entier. »<sup>385</sup>

À la fin de son discours, il conclut : « Nous souhaitons que la tradition d'amitié entre les peuples de Pologne et de Chine se développe et se renforce, Chopin et sa musique peuvent vivre éternellement dans le cœur du peuple chinois et les peuples du monde. » Ensuite, les pianistes chinois Zhao Wei (赵威) et Wu Ying (吴迎) jouent respectivement le *Concerto pour piano n°2 en fa mineur, op.21* et le *Concerto pour piano n°1 en mi mineur, op.11*, accompagnés par l'Orchestre du théâtre et du ballet central, dirigé par Zheng Xiaoying (郑小璜).

À travers cet événement très important et les déclarations officielles du gouvernement chinois, nous pouvons voir que celui-ci veut utiliser la musique de Chopin pour restaurer sa relation avec son peuple, et entre la Chine et le monde. Cependant, à la fin des années 1970, la Chine est encore dans un moment sensible, tous les spectacles montrés devant le public doivent être autorisés par le bureau politique, alors il est difficile de dire que le phénomène de la réception de Chopin est uniquement dû au charme de sa musique elle-même, il ne peut pas non plus être considéré comme étant uniquement une demande du public, mais surtout comme étant un objet de propagande.

La compréhension de la musique de Chopin par le gouvernement n'est pas seulement celle-ci, leur discours se termine par un désir envers les compositeurs chinois contemporains : « La musique de Chopin nous permet également d'apprendre clairement de l'expérience : un musicien national doit chercher à explorer et créer une musique ayant véritablement un caractère national, absorber les éléments nutritifs dans la musique traditionnelle et folklorique, transformés, combinés organiquement avec d'autres expériences de musique de son propre folklore, être unique dans la domaine de la musique du monde. »<sup>386</sup> Ils montrent Chopin comme exemple pour les musiciens chinois, les encourageant à développer la musique folklorique et expriment leur désir sincère de modernisation de la musique chinoise.

---

<sup>385</sup> Zhang Xian (张弦), « La commémoration du 170e anniversaire de Chopin a eu lieu à Beijing » (肖邦诞辰 170 周年纪念会在京举行), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1983, n°03, p. 35.

<sup>386</sup> Idem.

Le 20 juin 1980, la pianiste polonaise Barbara Hesse-Bukowska (1930-2013)<sup>387</sup> vient en Chine, et tient d'abord un concert solo au Conservatoire central de musique, jouant une dizaine d'œuvres de Chopin telles que des nocturnes, valse, mazurkas, scherzos, polonaises et ballades. Le concert a eu un accueil chaleureux: « Sa compréhension profonde des œuvres de Chopin, sa maîtrise exacte du style et son jeu désinvolte, ont procuré un grand plaisir artistique au public. Elle offre une bonne occasion pour nos pianistes et étudiants professionnels du piano d'étudier la musique de Chopin. »<sup>388</sup>

En février 1982, Fu Cong joue le *Concerto pour piano n°2 en fa mineur* à Shanghai, le pianiste, réfugié à l'étranger pendant une vingtaine d'années, peut enfin rentrer dans son pays natal et faire un concert après la Révolution culturelle. On peut lire dans les journaux après le concert :

« Il est tentant de penser qu'après plus de vingt ans où il a été réfugié à l'étranger, il a eu beaucoup d'amertume. Le sentiment nostalgique profond de Chopin pour sa patrie est également ce qui gonfle de plus en plus le cœur de Fu Cong, qui fait qu'il abandonne toutes ses émotions dans la musique de Chopin et donne une nouvelle vie aux mazurkas avec son sentiment national. Dans son jeu, l'âme de Chopin apparaît et respire avec lui. »<sup>389</sup>

D'un point de vue cinématographique, en 1988, l'atelier de production de films de Pékin produit le film *Voyages dans le monde - le pays natal de Chopin* (漫游世界——肖邦的故乡), qui donne envie à une partie du grand public de connaître la vie de Chopin en Pologne.

En 1997, la sortie en Chine du film *A Song to Remember* de Charles Vidor, réalisé en 1945, diffuse à nouveau un fort sentiment idéologique patriotique dans le pays, et joue également un rôle très important dans la popularisation de la musique de

---

<sup>387</sup> Barbara Hesse-Bukowska, pianiste polonaise, est diplômée de l'École nationale supérieure de Musique de Varsovie en 1949. La même année, elle a participé à la première édition d'après-guerre du Concours international de piano Frédéric Chopin, et remporté le 2e prix. Cinq ans plus tard, elle part Paris, où elle poursuit ses études avec Arthur Rubinstein. En 1973 Hesse-Bukowska devient professeur à l'Académie de Musique Fryderyk Chopin.

<sup>388</sup> Journaliste de la revue, « Une célèbre pianiste polonaise vient en Chine pour jouer et enseigner » (波兰著名钢琴家来华演出、教学), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1980, n°07, p. 38.

<sup>389</sup> Cai Rongceng (蔡荣曾) et Chen Shuhe (陈树和), « Impressions après avoir écouté Fu Cong jouer les œuvres de Chopin » (听傅聪弹奏肖邦作品有感), *Music Lover* (音乐爱好者), Pékin, People's Music Publishing House, 1982, n°02, p. 35.

Chopin. Ce film hollywoodien est cependant loin d'être une biographie fidèle du compositeur, selon l'auteur d'un article paru dans *American Studies* : « Les canons de l'écriture d'Hollywood, les censeurs du Code de Production de Films et le Bureau d'Information de Guerre des États-Unis ont tous revendiqué Chopin, et joué leur rôle dans la réécriture de sa vie pour une audience de temps de guerre. Tout d'abord, la forme d'écriture dominante voulait que son caractère masculin et son patriotisme soient affirmés [...] En tant que représentation politiquement orientée de Chopin, *A song to remember* n'était qu'un élément de plus dans la longue lignée de textes cinématographiques qui se sont appropriés, ont exploité et interprété la vie et la musique du compositeur pour leurs propres fins. »<sup>390</sup>

Le ministre Li Lanqing (李岚清, 1932-), amateur d'art, recommande à la chaîne de télévision CCTV de racheter les droits du film et de refaire le doublage en chinois; le film est diffusé le 20 septembre de la même année. Par la suite, le 5 octobre, Li écrit une lettre à l'Université de Pékin, à la Tsinghua University et au Conservatoire Central de musique pour recommander ce film, et leur en offrir un enregistrement :

« Je vous envoie un film des années 1940 *A Song to Remember*. Il parle du grand musicien patriote polonais Chopin, c'est un film biographique, mais aussi un très bon film sur l'art et la musique, les deux se combinant parfaitement. J'ai vu ce film dans ma jeunesse, son effet est tel que je ne pourrai pas l'oublier avant longtemps, on peut dire qu'il est vraiment comme une chanson inoubliable. Je vous offre ce film pour que vous puissiez le recommander aux élèves et aux enseignants, peut-être pourra-t-il être utile pour améliorer leurs réalisations en art et leur patriotisme. »<sup>391</sup>

Le film est également diffusé à Pékin et dans les autres régions de Chine, il a eu un grand retentissement:

« À Pékin, après avoir diffusé le film dans les classes ou dans les assemblées des écoles, ce dont les enseignants et les élèves parlent, c'est de Chopin, ce qu'ils jouent est presque aussi toujours du Chopin. La radio de la capitale, la télévision et les journaux ont apporté cette "fièvre de Chopin" dans le campus. Tout le monde fait l'éloge du film, disant qu'il est à la fois un bon film attrayant et inspirant, mais aussi un bon document émouvant et touchant. Les étudiants apprécient cette expérience,

---

<sup>390</sup> John C. Tibbets, « Whose Chopin ? Politics and Patriotism in *A Song to Remember* (1945) », *American Studies*, vol.46, n°1, 2005, pp. 115-140.

<sup>391</sup> *Quotidien Guangming* (光明日报), le 11 novembre 1997, à la une.

disant que la persévérance inlassable et le patriotisme de Chopin sera toujours leur modèle. On ne pourra pas oublier le charme artistique fort du film, la musique de Chopin, sa personnalité et son esprit sont inoubliables. »<sup>392</sup>

[revue *Film Review*]

« *A Song to Remember* est un film qui a non seulement une pensée profonde, mais aussi une grande valeur artistique. Le film est à la fois un plaisir artistique à voir, mais aussi une éducation vivante de la pensée patriotique. »<sup>393</sup>

[revue *Hebdomadaire de Musique*]

« *A Song to Remember*, bien qu'on entende dans le film la musique élégante et classique de Chopin, celle-ci est toutefois en cohésion avec le goût et les préférences du public. Ce film suscite un retentissement fort dans toutes les écoles de Pékin, de plus, en le regardant, il est très profitable pour élever la culture artistique des jeunes et cultiver leur sentiment patriotique. Dans la société ouverte et réformée d'aujourd'hui, notre éducation est maintenant en train de promouvoir "une éducation de qualité" pour remplacer "une éducation pour les examens". N'importe quel élève du primaire et du secondaire, ou étudiant des établissements supérieurs, devrait progresser dans l'apprentissage de la musique classique au cours de son éducation artistique, et enrichir sa culture afin de s'améliorer lui-même, comme Chopin qui met l'intérêt national au-dessus de son intérêt personnel et dédie tout ce qu'il a appris à la patrie et au peuple. »<sup>394</sup>

[revue *Music Research*]

Ces commentaires nous montrent que le film fait de Chopin un homme légendaire en Chine, de sorte que l'histoire de sa vie se répand largement dans le pays. Le sentiment patriotique de Chopin joue un rôle important pour améliorer l'esprit patriote des Chinois et plus particulièrement chez les jeunes. Le musicien symbolise aussi un modèle de héros national affectant toute une génération. De plus, les dirigeants nationaux utilisent les films et les programmes de télévision, un média de propagande très proche des gens, pour diffuser l'histoire et la musique de Chopin ; ils mettent en avant les caractéristiques patriotiques du compositeur afin de promouvoir plus de la stabilité nationale et l'unité. Le retentissement de la musique de Chopin n'est

---

<sup>392</sup> Wu Xiangtao (伍湘涛), « Mélodie immortelle, l'esprit éternel - *A Song to Remember*, un bon manuel » (不朽的旋律 永恒的精神 一曲难忘 一部好教材), *Film Review* (电影评价), Guizhou, Édition du magazine *Film Review* (电影评价杂志社), 1998, n°03, p. 12; l'auteur est le rédacteur en chef du manuel scolaire de Chine *Appréciation de la musique* (音乐鉴赏).

<sup>393</sup> *Hebdomadaire de Musique* (音乐周报), le 14 novembre 1997, p. 1.

<sup>394</sup> Zu Zhensheng (祖振声), « L'art élégant, le style artistique élevé mais bien dans le goût du public - après avoir regardé *A Song to Remember* » (高雅艺术 曲高和众 «一曲难忘» 观后), *Music Research* (音乐研究), Pékin, People's Music Publishing House, 1998, n°01, p. 96.



donc pas limité au niveau musical, mais devient un moyen de propagande pour consolider le régime du gouvernement chinois, ainsi qu'un symbole culturel et idéologique.

### **3. Pédagogie et société**

#### **3.1 La condition sociale**

En décembre 1978, pour la convocation de la 3e session plénière du 11ème Comité central du PCC (十一届三中全会), celui-ci annonce qu'il cesse d'utiliser le slogan de "Programme de lutte des classes", qu'il réhabilite les gens qui ont été arrêtés pendant la révolution, qu'il met en place comme principe directeur « l'émancipation de l'esprit, la recherche de la vérité à partir de faits » (解放思想, 实事求是), et qu'il procédera à une réforme politique et économique d'ouverture.

Le retour vers la réalité après la Révolution culturelle apprend aux gens que cette longue période de lutte et la politique culturelle de xénophobie aveugle ont très gravement endommagé les connaissances scientifiques, la culture ainsi que l'économie nationale : « Le revenu national perdu durant la décennie de la Révolution culturelle est estimé à 500 milliards de yuans, soit l'équivalent de la richesse accumulée par le travail acharné de centaines de millions de Chinois pendant 30 années. »<sup>395</sup> Les Chinois se rendent compte que la communication et l'ouverture est le seul moyen pour le développement du pays.

En conséquence, durant les années 1980, l'Occident devient à nouveau l'aspiration de nombreuses personnes, les Chinois désirent explorer le monde extérieur qui leur était fermé depuis longtemps à travers l'étude de la culture occidentale. C'est ne pas seulement la musique de Chopin qui reçoit un accueil chaleureux dans toute la société, mais aussi la peinture, le théâtre et la littérature. Comme le raconte l'expert chinois en histoire moderne Xu Zhongyue :

« Dans la société, il existait globalement un désir pour toutes les choses occidentales. Il y avait souvent des milliers des gens qui attendent pendant plusieurs heures pour

---

<sup>395</sup> Shi Bingjun (史炳军), *Histoire de la pensée culturelle chinoise du 20ème siècle* (二十世纪中国文化思潮史), Xi'an, Édition de peuple de Shanxi (陕西人民出版社), 2001, p. 202.

voir une exposition de Picasso, une représentation du ballet royal, ou une pièce d'Arthur Miller. [...] On avait un attrait pour presque toutes les choses exotiques: l'idéologie politique, la théorie sociale, la futurologie, la fiction, le théâtre, l'art, la mode, et même les choses vulgaires comme le Coca-Cola, le café Maxwell ou le KFC. Le cadeau de mariage à l'époque le plus populaire était une version chinoise de la *Britannica Concise Encyclopædiae*. Certes, l'influence occidentale envahit tout, et de manière de plus en plus forte. »<sup>396</sup>

Ce phénomène d'occidentalisation reflète en particulier sur les sciences sociales. Selon les statistiques, de 1949 à 1980, on trouve environ 9600 traductions de publications sur la culture et les sciences sociales occidentales, mais rien qu'entre 1985 et 1986, on en compte 900, représentant près du dixième du total des publications des trente années précédentes.<sup>397</sup>

Après la Révolution culturelle souffle un vent de liberté, les gens retrouvent leur humanité. Entre 1977 et 1980, la littérature révèle l'esprit étouffant de la Révolution culturelle. Le domaine de la philosophie mène également une grande discussion sur la question humaine, selon les statistiques<sup>398</sup>, entre 1980 et 1983 il y a 424 articles sont publiés dans 294 journaux sur ces questions.

### **3.2 La restauration du système d'éducation au piano**

Après la Révolution culturelle, la Chine est libérée. Dans l'éducation musicale, le pays crée un système d'enseignement du piano complet, qui est divisé selon deux axes: l'un est pour former les pianistes interprètes et enseignants professionnels; l'autre est pour cultiver les enseignants de musique des écoles primaires et secondaires. Le Conservatoire Central de musique et le Conservatoire de Shanghai reprennent les admissions après la révolution, révisent leurs programmes d'éducation, déterminent leurs normes d'inscription et d'examen et rétablissent les activités d'échanges universitaires.

L'école primaire du Conservatoire central de musique et celle du Conservatoire

---

<sup>396</sup> Li Bing (李彬), *Nouvelles de l'Histoire sociale de Chine* (中国新闻社会史), Shanghai, éd. Profile of Shanghai Jiao Tong University Press (上海交通大学出版社), 2007, pp. 251-252.

<sup>397</sup> Yang Deguang (杨德广), *La pensée occidentale et les étudiants chinois contemporains* (西方思潮与当代中国大学生), Zhengzhou, Édition du peuple de Henan (河南人民出版社), 1991, p. 57.

<sup>398</sup> Guo Qingtang (郭庆堂), *Introduction à la philosophie chinoise du 20ème siècle* (20 世纪中国哲学导论), Pékin, China University of Mining and Technology press (中国矿业大学出版社), 2002, p. 305.

de musique de Shanghai sont une place spéciale que le pays réserve pour les petits élèves, pour une durée de trois ans, à partir de la quatrième année du primaire. Leur fonction principale est de découvrir les talents musicaux au plus tôt pour leur offrir des possibilités d'apprentissage professionnel. Leur école secondaire, correspondant au collège et au lycée, dure six ans. Le cycle de licence d'interprétation au piano du conservatoire, d'une durée de quatre ans, se concentre sur les compétences pianistiques, la maîtrise des compétences professionnelles et une bonne musicalité ; les élèves peuvent donner des concert en solo, en musique de chambre, accompagner ou enseigner. En outre, le piano est un cours complémentaire obligatoire pour les étudiants en composition, musicologie, chant etc, afin qu'ils puissent maîtriser les bases de l'instrument ou de l'accompagnement pour les aider dans l'étude de leur spécialité professionnelle. De plus, avec les exigences plus élevées de cette période, les conservatoires principaux commencent l'un après l'autre à ouvrir un diplôme de Master de piano, d'une durée deux ou trois ans.

Pendant cette période, le statut de Chopin est non seulement restauré, mais il s'est également grandement élevé. Dans les cours de musique des écoles primaires et secondaires, la musique de Chopin est une partie incontournable, par exemple, le manuel primaire pour le pays entier *La Musique* (音乐, *Yinyue*) dans les années 1980, comprend *La Valse en ré bémol majeur, op.64, n° 1*, nommée en chinois *Valse du petit chien* (小狗圆舞曲, *Xiaogou yuanwuqu*)<sup>399</sup> et le *Prélude op.28 n° 15* nommé en chinois *Goutte d'eau* (雨滴, *Yudi*)<sup>400</sup>. De même, l'*Andante Spianato* se trouve dans le manuel *La Musique*<sup>401</sup> du premier cycle de tous les lycées du pays. Dans le domaine professionnel de l'enseignement du piano, en 1978, la série complète de la version de Paderewski des partitions de Chopin est introduite en Chine, traduite par le Conservatoire central de Pékin et publié par People's Music Publishing House. Depuis la restauration de l'admission au Conservatoire central et à celui de Shanghai en 1979, les œuvres de Chopin redeviennent un matériel important pour les conservatoires ou

<sup>399</sup> Rédaction du manuel de musique de la primaire (小学音乐教材编写组), *La Musique* (音乐), vol.2, Pékin, People's Music Publishing House, 1986.

<sup>400</sup> Ibid, vol.9.

<sup>401</sup> Département de musique de l'Institut de l'éducation de Pékin (北京教育学院音乐教研室), *La Musique* (音乐), manuel du collège en premier cycle, Pékin, People's Music Publishing House, 1983.

les écoles de musiques.

Après la Révolution culturelle jusqu'à la fin du 20ème siècle, la vulgarisation de la connaissance de la musique occidentale a également fait de grands progrès. En plus des écoles primaires, secondaires, et des conservatoires qui reprennent l'enseignement de la musique, les universités subissent également un grand développement. Selon une enquête de 1987<sup>402</sup>, de nombreuses universités font des conférences sur la musique, ou invitent des musiciens et des ensembles professionnels pour des concerts et des communications, comme l'Université de Zhongshan, qui invite l'orchestre de la ville de Guangzhou pour un concert. En plus, environ 30% des universités offrent des cours artistiques en option, tels que la culture musicale, l'initiation à la musique et l'histoire de la musique chinoise et occidentale, qui sont largement salués par les étudiants. L'Université de Pékin ouvre un classe de culture musicale en 2010 qui peut accueillir 400 personnes, mais plus de 1600 personnes s'inscrivent. En raison des limites de la salle de classe, seulement 400 étudiants sont approuvés, cependant, pour le premier cours, il avait six ou sept cents personnes présentes.<sup>403</sup>

Certaines écoles mettent également en place leurs propres orchestres d'étudiants, comme la South China University of Technology et la Tsinghua University. En outre, au début des années 1980, certains musiciens étrangers travaillent à enseigner les techniques de composition moderne occidentale au conservatoire<sup>404</sup>, ce qui révolutionne l'enseignement de la composition jusqu'alors basé sur les principes de composition classique et romantique. Dans la popularisation de la musique et son enseignement, certains ensembles et musiciens ont aussi apporté leur contribution, tels que le chef d'orchestre de la Philharmonie Centrale Li Delun qui a agi pour faire connaître l'orchestre dans plusieurs villes, et organisé régulièrement des conférences gratuites sur la musique symphonique au Palais culturel des travailleurs de Pékin (北京劳动人民文化宫), produisant un impact social considérable : « Jusqu'en 1983, les

---

<sup>402</sup> Fang Kun (方堃), « Enquête sur l'éducation artistique dans les établissements scolaires » (关于普通高校艺术教育现状的调查报告), *China Education Daily* (中国教育报), le 10 décembre 1987.

<sup>403</sup> Idem.

<sup>404</sup> Par exemple, au début de 1980, le compositeur britannique Alexander Goehr (1932-) est venu au Conservatoire de musique central et Conservatoire de musique de Shanghai pour donner des conférences, et a présenté les techniques et écoles de composition occidentale moderne.

conférences introduisent au total une centaine d'œuvres de soixante compositeurs étrangers et chinois, le public aura été de plus de vingt-six mille personnes. »<sup>405</sup>

Après la Révolution culturelle, les pianiste chinois sont autorisés à participer aux concours internationaux. À l'exemple des années 1980 :<sup>406</sup>

Tableau 4-5

Année	Lauréats	Concours	Prix
1980	Liu Yifan (刘忆凡)	10e Concours international de piano Frédéric-Chopin (Varsovie)	Prix Janina Nawrocka
1981	Li Jian (李坚)	Concours international Marguerite Long - Jacques Thibaud (Paris)	2ème prix
1981	Qing Yingming (秦莹明)	Concours international Marguerite Long - Jacques Thibaud (Paris)	6ème prix
1981	Zhu Daming (诸大明)	Van Cliburn International Piano Competition (États-Unis)	6ème prix
1982	Jiang Tian (江天)	Concours - Music Teachers National Association (États-Unis)	1er prix
1983	Xu Feiping (许斐平)	4ème Arthur Rubinstein International Piano Master Competition (Israël)	3ème prix
1983	Liao Chong (廖冲)	Concours International de Piano "Palma d'Oro" (Italie)	2ème prix
1983	Du Ningwu (杜宁武)	2ème Concours international de musique de Tokyo (Japon)	5ème prix
1983	Wen Danwen (韦丹文)	Concours international Marguerite Long - Jacques Thibaud (Paris)	6ème prix
1984	Xu Feiping (许斐平)	8ème Concours international de piano Paloma O'Shea <sup>407</sup> (Espagne)	4ème prix
1985	Du Ningwu (杜宁武)	3ème Concours international de piano de Sydney (Australie)	1er prix
1985	Wei Danwen (韦丹文)	Casadesus International Piano Competition (États-Unis)	6ème prix, Prix spécial pour Concerto de Mozart

<sup>405</sup> *Quotidien Guangming* (光明日报), le 21 mai 1983.

<sup>406</sup> Zhao Yun (赵云), *L'enseignement du piano contemporain chinois dans une perspective culturelle* (文化视域中的中国当代钢琴教育), Annexe 2 - Les lauréats chinois du concours international de piano entre 1979-2008, thèse doctorale en musicologie, Shanghai, Université normal de l'Est de Chine (华东师范大学), 2010, pp. 142-143.

<sup>407</sup> Également connu comme le Concours international de piano de Santander.

Année	Lauréats	Concours	Prix
1986	Kong Xiangdong (孔祥东)	8ème Concours international Tchaïkovski (Moscou)	7ème prix
1987	Pan Xun (潘询)	14ème Concours international de musique Dr. Luis Sigall (Chili)	3ème prix
1987	Kong Xiangdong (孔祥东)	9ème Concours international de piano Paloma O'Shea (Espagne)	4ème prix
1987	Zhang Qing (张青)	Concours International de Piano William Kapell (États-Unis)	4ème prix
1987	Zhang huiqin (张慧琴)	Premier Concours International d'Accompagnement au Piano de Rio de Janeiro (Brésilien)	3ème prix
1987	Lin Guixun (林佳勋)	Concours International de Piano de Paris (France)	Prix spécial
1987	Kong Xiangdong (孔祥东)	Concours International de Piano de Shanghai (Chine)	Prix d'interprétation
1987	Cui Shiguang (崔世光)	Idem	Idem
1987	Bian Meng (卞萌)	Idem	Idem
1987	Zhang Ren (张韧)	Idem	Idem
1987	Xie Ya'ou (谢亚鸥)	Idem	Prix d'encouragem- ent
1988	Kong Xiangdong (孔祥东)	9ème Concours international de piano Gina Bachauer (États-Unis)	1er prix
1988	Liu Yifan (刘忆凡)	9ème Concours international de piano Gina Bachauer (États-Unis)	Prix d'honneur
1988	Xu Zhong (许忠)	The Maria Casals International Music Competition (Barcelone)	1er prix
1988	Wei Danwen (韦丹文)	Concours international de piano de Montréal (Canada)	4ème prix
1989	Li Yuanyuan (李元元)	Concours International de Sonates de Vierzon	Prix d'Honneur
1989	Liu Yifan (刘忆凡)	39ème Concours International de Piano Wideman aux États-Unis	1er prix
1990	Zhou Ting (周挺)	Takahiro Sonoda International Piano Competition	1er prix
1990	Jiang Chen (江晨)	Idem	2ème prix

Contrairement à la période de la Chine nouvelle (Chapitre 2), où les Chinois participent principalement aux concours internationaux des pays socialistes, pendant cette période, nous pouvons voir qu'en plus de certains pays du bloc de l'est comme la Pologne et la Russie, il apparaît de nombreux autres pays comme la France, les États-Unis, l'Italie, le Japon, l'Espagne, l'Australie, le Brésil et le Canada. Cela peut refléter que le gouvernement chinois a fait un grand pas en avant dans l'ouverture et a renforcé sa communication avec les différents pays du monde.

Parmi les lauréats des années 1980, Liu Yifan est le premier pianiste chinois à être récompensé lors d'un concours musical international après la Révolution culturelle. Il obtient le prix Janina Nawrocka au 10e Concours international de piano Frédéric-Chopin de Varsovie en 1980, le premier prix étant attribué au pianiste vietnamien Dang Thai Son (1958-). Liu, âgé de 18ans lors du concours, est à ce moment encore étudiant de licence en troisième année du Conservatoire de musique de Sichuan.<sup>408</sup> Il est également lauréat du Premier Prix du 39ème Concours International de Piano Wideman aux États-Unis en 1989.

Dans le monde musical de son pays, Liu Yifan reçoit une grande estime. La revue *Musique du Sichuan* écrit « Ceci est une réussite pour notre monde professionnel de la musique qui participe à nouveau aux concours internationaux après dix ans de catastrophe culturelle, il mérite d'être célébré. »<sup>409</sup> La revue *Chinese Music* loue aussi son interprétation dans le concours : « Il a joué simple, confortable, expressif, fluide, obtenant des éloges. »<sup>410</sup> Même si le pianiste Liu n'a pas obtenu un prix important, comme les prix Chopin de Fu Cong (1955) et de Li Mingqiang (1960) qui ont eu un grand retentissement en Chine, le fait qu'il soit le premier lauréat d'un concours international après la Révolution, est à ce moment un grand événement.

De ces pianistes primés, certains deviennent des interprètes professionnels et sont encore en activité dans le pays, comme Kong Xiangdong, Xu Zhong et Xie Ya'ou. La plupart des lauréats sont devenus professeurs dans les conservatoires de Chine et

---

<sup>408</sup> Rédaction de la revue *Chinese Music*, « Échange musical et culturel » (音乐文化交流), *Chinese Music* (中国音乐), 1981, n°01, p. 56.

<sup>409</sup> Yu Shu (俞抒), Parler de Scherzos (“谈谐曲”漫谈), revue *Musique du Sichuan* (四川音乐), 1981, n°01, p. 28.

<sup>410</sup> Rédaction de la revue *Chinese Music*, « Échange musical et culturel », *op. cit.*

ont reçu un accueil très respectueux : Bian Meng est professeur au Conservatoire de musique central; Li Jian, professeur et directeur du Conservatoire de musique de Shanghai; Wei Danwen, professeur au Conservatoire de musique de Shengyang; Du Ningwu, professeur au Conservatoire de musique XingHai de Canton. Certains autres se sont installés à l'étranger, comme Liu Yifan qui enseigne aux États-Unis.

### 3.3 L'environnement musical

Après la Révolution culturelle, le précepte “ l'art doit servir la lutte des classes” est rapidement critiqué, lié à cela, “ l'art pour la politique” n'est plus considéré comme une exigence unique pour les disciplines artistiques. En 1979, Yi Yuanfu, musicologue et membre du Parti communiste de Chine, fait part de son avis dans l'article «Rectification pour la littérature et l'art - réfutant la déclaration “La littérature et l'art sont un outil pour la lutte des classes” » :

« Puisque l'art est réel, il a un rôle de réflexion; l'art est honnête, il a un rôle d'éducation; l'art est beau, il a un effet esthétique. Nous devons comprendre la fonction de l'art dans un cadre plus vaste. Si les œuvres artistiques reflètent toujours la nature de classe comme conscience subjective, alors, comment considérer sa fonction d'authenticité objective? Donc, si on argumente toutes les problématiques de la théorie de l'art par la fonction de la classe, on ignore sa complexité réelle. [...] “l'art est un outil de la lutte des classes” doit être corrigé, car il définit la relation entre l'art et la politique comme une relation trop étroite. Ce concept de relation à l'art conduira à la confusion des deux mondes, c'est une perspective d'annulation de l'art qui devrait être clarifiée d'un point de vue théorique. »<sup>411</sup>

L'argument de Yi est que la musique doit être objective, plutôt que dirigée vers la pensée politique, ouvrant ainsi la voie à une nouvelle base de réception de la musique européenne.

Ensuite, lors de la Conférence de création musicale (音乐创作座谈会) du Parti communiste de Chine en 1980, le président du Département culture du PCC Zhou

---

<sup>411</sup> Yi Yuanfu (易原符), « Rectification pour la littérature et l'art - réfutant la déclaration “La littérature et l'art sont un outil pour la lutte des classes” » (为文艺正名 — 兼驳“文艺是阶级斗争的工具”说), *Littérature de Shanghai* (上海文学), Pékin, People's Literature Publishing House, 1979, n°04, pp. 75-79.



Yang (周扬, 1908-1989)<sup>412</sup> propose encore ce point de vue : « La fonction de la musique est extrêmement large, elle peut répondre aux besoins spirituels des gens, élever le niveau de l'esprit, elle ne peut pas se résumer simplement à un service politique. »<sup>413</sup>

Dans les années 1980, l'esprit de liberté pénètre dans tous les aspects de la société chinoise, et a aussi un impact direct sur la musique. Les gens sont extrêmement fatigués de la musique à l'émotion unique, pleine de prédication politique, et appellent à aller vers une musique qui devrait « se tourner au maximum vers la psychologie humaine, et concentrer tous ses efforts sur l'expression des sentiments intérieurs »<sup>414</sup>, exprimant des émotions sincères. Par conséquent, dans cette période, apparaissent beaucoup de chanson très lyriques et pleines d'émotion, en particulier sur le thème de l'amour, la musique racontant la douleur et les chansons d'amour étant des styles interdits dans le passé, qui sont accueillies avec beaucoup de chaleur.

En plus, certains demandent aussi d'exprimer une plus grande diversité d'émotions, d'avoir une expérience auditive plus variée, et d'apprécier des styles de musique plus diversifiés : « La musique est comme d'autres formes d'art, le contenu, le sujet et le thème devraient être très large. De la même manière que la vie est colorée, la musique doit être aussi riche et variée. Dans notre vie, il y a la joie, la douleur, la réflexion, la difficulté, les héros, les renégats, l'amour et la haine etc. Cela peut être à creuser, à manifester. »<sup>415</sup> Ceci signifie que non seulement les Chinois ont commencé à se débarrasser des entraves de la politique, mais montre aussi qu'ils sont déjà en mesure d'explorer la nature d'une musique, une émotion plus personnelles.

---

<sup>412</sup> Zhou Yang, écrivain et traducteur littéraire, diplômé à l'Université Normale de l'Est de Chine (上海华东师范大学) en 1932, il part étudier au Japon la même année. En 1930, il retourne à Shanghai pour rejoindre le mouvement artistique de gauche. Après la fondation de la République populaire de Chine, il est nommé ministre adjoint du Département de la propagande du Comité central puis ministre adjoint du Département culture du PCC. Critiqué et emprisonné pendant la Révolution, il sera ensuite réhabilité, puis nommé vice-président de l'Académie chinoise des sciences sociales, président du Département culture et vice-président de l'Association des écrivains chinois. [tiré de *En se rappelant de Zhou Yang* (忆周扬), par Wang Meng (王蒙) et Yuan Ying (袁鹰), Mongolie intérieure, Maison d'édition populaire de Mongolie intérieure (内蒙古人民出版社), 1998, 701p.]

<sup>413</sup> Zhou Yang (周扬), « Construire la culture musicale socialiste et nationale » (建设社会主义的、民族的音乐文化), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1980, n°06, p. 3.

<sup>414</sup> Yu Runyang (于润洋), « Lois artistique de la création instrumentale » (器乐创作的艺术规律), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1979, n°05, préface.

<sup>415</sup> Wang Zhaoqian (王照乾) et Liu Chucai (刘楚材), « La musique doit être de la musique - essai sur la relation entre la musique et la politique » (音乐就应当是音乐 — 音乐与政治的关系随谈录), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1979, n°09.

Ces déclarations de la fin de 1970 prouvent que la pensée, appauvrie par la pression politique, a pu vivre par la suite un grand essor. Toutefois, au début des années 80, certains musiciens insistent sur le fait qu'ils ne sont pas là pour servir une classe, mais principalement pour servir « le peuple ». Par exemple, le musicien Liang Haiguang exprime son patriotisme et son amour pour le peuple dans son article «Aimer la partie, aimer le peuple» : «L'art ne doit servir que pour la masse populaire, notre travail a une signification importante, on ne doit avoir aucun doute à ce sujet. Sa propagation se fait pour le peuple, son amélioration se fait également pour le peuple, car nos œuvres sont chantées pour lui, l'objet de notre travail artistique est le peuple.»<sup>416</sup>

Après cela, le musicien Wang Yusheng propose la même opinion, insistant sur la fonction de la musique au service du peuple remplaçant celle du service aux classes : « Quelle que soit l'ère, le peuple représente toujours la majorité de l'humanité, il est toujours maître de la société, la vérité sera aussi toujours du côté du peuple. Alors, la nature du peuple pour définir la musique est la meilleure. »<sup>417</sup> De plus, l'auteur Wang pense que, s'il est vraiment nécessaire de donner une identité à chaque œuvre, il est mieux de leur définir une “tendance politique” dirigée vers “peuple”; si certaines œuvres reflètent des événements politiques, on peut considérer qu'elles ont une nature de “tendance politique” éclairant sur l'opinion du compositeur. Il complète :

« Ce ne sont pas toutes les œuvres instrumentales qui ont une tendance politique, en général, les œuvres qui correspondent à des événements ou des personnages politiques sont plutôt comprises comme ayant une nature à tendance politique. Par exemple l'*Étude en do mineur* de Chopin ou la *Septième Symphonie* de Chostakovitch etc; mais par contre, les œuvres qui ne correspondent pas à la politique, les œuvres décrivant la vie en général, n'ont pas la tendance politique, comme la *Symphonie Pastorale* de Beethoven, et une variété de musiques de danse. [...] L'*Étude en do mineur* de Chopin, nous savons que c'est une œuvre écrite lorsque le compositeur a entendu que l'Insurrection de Varsovie avait été réprimée par l'armée tsariste et que la ville avait été prise par l'ennemi. C'est-à-dire que c'est une œuvre qui présente son émotion et son sentiment pour cet événement politique,

---

<sup>416</sup> Liang Haiguang (梁寒光), « Aimer la partie, aimer le peuple » (爱国家 爱人民), Guangzhou, *Journal du Conservatoire de musique de Guangzhou* (广州音乐学院学报), 1982, n°02, pp. 1-2.

<sup>417</sup> Wang Yusheng (王誉声), « La musique est-elle “un art sans classe”? » (音乐是“非阶级性的艺术”吗?), Xi'an, *Journal du Conservatoire de musique de Xi'an* (西安音乐学院学报), 1983, n°01, p. 17.

c'est une attitude politique. Cette attitude est : une tempête émotionnelle frénétique, une vague émotionnelle irrésistible. Est-ce une représentation de l'entrelacement des sentiments de Chopin, une colère illimitée contre le tsar et une grande douleur pour l'échec de l'insurrection de Varsovie ? A contrario, si un autre compositeur écrit une œuvre sur le même événement, et si son message est un hommage ou une exaltation. Ce n'est pas tout à fait impossible, non ? Eh bien, en comparant les deux, la tendance politique forte n'est-elle pas évidente ? Ce genre de sentiment de Chopin, un état psychologique typique des gens contre les atrocités tsaristes, si on appelle cette tendance politique "populaire", c'est plus précis, non ? »<sup>418</sup>

On peut dire que Wang a récemment défini toute la musique liée à la politique : ce ne sont que des tendances politiques, c'est-à-dire, elles ne racontent que des événements ou des personnages historiques. De cette façon, la musique liée à la politique ne collera pas au label intérêts des classes, et ne sera pas refusée. L'étude révolutionnaire de Chopin peut être considérée comme un très bon exemple pour cela, elle présente son contexte historique, proposant des soi-disant « tendances politiques » au service du « peuple ». La tendance politique de "musique au service du peuple" remplace le "service des classes", c'est un autre type de virage dans l'opinion des Chinois pour la musique pendant cette période. Il rend la musique plus humaine, signifiant que la musique doit refléter de pensées réelles, et suivre les aspirations des gens.

Désormais, le jugement et la passion de toute la société pour la musique se stabilisent à un niveau élevé. Dans le concept d'ouverture culturelle et un environnement social détendu, la popularisation de la musique occidentale se fait de manière très rapide. Lors des concerts, la proportion la musique occidentale dans les programmes n'est plus considérée comme une question politique, au contraire, les concerts entièrement composées d'œuvres occidentales sont très courants et le style des pièces d'une grande variété.

Après les œuvres de la période classique et du début du romantisme, beaucoup de styles nouveaux, fin du romantique, impressionniste ou moderne européenne, ainsi que la musique contemporaine chinoise et la musique populaire émergent. En particulier, à la fin des années 1980, ce qui avait disparu de nombreuses années en

---

<sup>418</sup> Wang Yusheng, *op. cit.*, pp. 18-19.

Chine comme le pop, le rock et le jazz est devenue un nouveau vecteur de la propagation de la musique occidentale dans le pays. Durant les années 1980 et 1990, la vie musicale chinoise connaît une coexistence pluraliste entre la musique classique, la musique populaire et la musique traditionnelle, c'est une nouvelle forme de réception de la musique dans le pays.

Il faut marquer que des œuvres plus rarement jouées en Chine sont ajoutées dans le programme, telles que *Le Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy (le 17 décembre 1978) qui était fortement critiqué pendant la Révolution culturelle, la suite *Der Rosenkavalier* de Richard Strauss (du 10 au 12 février 1981), ou *Le Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky (les 26 et 27 février 1982).<sup>419</sup>

Pendant cette période, la visite d'orchestres et de musiciens étrangers est d'une fréquence sans précédent, par exemple le Boston Symphony Orchestra et le Berliner Philharmoniker, les musiciens comme Isaac Stern, Yehudi Menuhin, Ozawa Seiji, Herbert von Karajan et Luciano Pavarotti etc. Les différents styles de festivals de musique reprennent vie ou s'établissent, tels que le Shanghai Spring Music Festival (repris en 1978) ou le Beijing International Music Festival (fondé en 1998), qui sont devenu une scène importante pour la musique occidentale. À partir de la fin de 1995, plusieurs ensembles musicaux de Pékin ont commencé à jouer des Concerts du nouvel an.

En 1992, le président Jiang Zemin propose cette exigence aux équipes de télévision : « renforcer la popularisation et la propagande pour l'art supérieur » (l'art supérieur représente ici l'art de la musique classique occidentale)<sup>420</sup>. En 1994, lors du concert du nouvel an chinois, il a également lancé un appel à toute la société pour le développement de la popularisation de la musique classique occidentale. Par la suite, il a monté progressivement un bon environnement pour diffuser cette musique. Par exemple, le Beijing Concert Hall, où presque chaque concert est complet, et qui atteint un record de 40 concerts sur un mois; pour répondre à la demande de la musique classique, à partir du 14 février 1995, la salle propose au public d'assister gratuitement

---

<sup>419</sup> Zhou Guangzhen, *op. cit.*, vol.2, annexe II: Liste des concerts Philharmonic Central.

<sup>420</sup> Zu Zhensheng, *op. cit.*, p. 96.

aux répétition; pendant l'année 1997, le Beijing Concert hall donne 495 concerts, ce nombre de représentations "fixe un record du monde".<sup>421</sup>

En outre, avec leurs centaines de millions de téléspectateurs, les émissions télévisées tels que *Pont de musique* (音乐桥), *Ce que l'on connaît en musique* (音乐知多少) de la chaîne CCTV, *La mer de musique* (乐海流连) et *Salle de concert du Week-end* (周末音乐厅) de Beijing Television, qui sont diffusées très fréquemment, contribuent à augmenter la popularité de la musique classique.

En résumé, l'environnement social ouvert et paisible permet aux Chinois de retrouver un environnement social plus humain et de se libérer, ce qui donne une atmosphère musicale sincère et diversifiée. Sous l'effet combiné de ces facteurs, la réception de la musique de Chopin sera naturellement plus complète et plus objective.

---

<sup>421</sup> Zu Zhensheng, *op. cit.*, p. 96.

## **CHAPITRE 5**

### **Après le Concours Chopin de 2000**

## 1. Le Concours Chopin de 2000

Dans les chapitres précédents, nous avons examiné et résumé l'histoire de la réception de Chopin en Chine au 20ème siècle. Aujourd'hui, plus de dix ans après le début du 21ème siècle, par rapport au siècle précédent, le pays est dans une situation plus stable politiquement et économiquement, la réception de Chopin profite de cette période idéale.

En 2000, Li Yundi (1982-) obtient la médaille d'or du concours à l'âge de 18 ans, ceci aura une influence énorme en Chine; comme un Chinois qui aurait remporté le prix Nobel, c'est aussi une année importante dans l'histoire de la propagation de Chopin en Chine. Subitement omniprésent, c'est lui qui fait les gros titres des quotidiens et des nombreuses chaînes de télévision du pays. Le retentissement est beaucoup beaucoup plus grand que celui du prix de Fu Cong en 1955 et celui de Li Mingqiang en 1960.



Figure 5-1. Li Yundi après sa médaille d'or à Varsovie<sup>422</sup>

Des articles sur Li en 2000, nous pouvons voir comment les Chinois considèrent cet événement :

---

<sup>422</sup> Yin Yin (茵茵), « Yundi Li: Chopin fier de la Chine » (李云迪：让肖邦为中国而骄傲), *Événements actuels* (时事), version pour les élèves du secondaire, 2000, n°03, p. 48.

Tableau 5-1

	Nom de l'article	Auteur	Nom du périodique	Publication (année/ numéro)	Numéro de pages
1	Notre candidat Li Yundi a remporté la médaille d'or du 14ème Concours International de Piano Frédéric Chopin (我国选手李云迪摘取第十四届肖邦国际钢琴比赛金奖)	Rédaction de la revue	<i>People's music</i> (人民音乐)	2000/11	p. 40
2	Les héros sont tous des adolescents — “toujours avoir une attitude passionnée pour avancer !” — Interview du jeune pianiste Li Yundi (英雄出少年——“永远以‘起点’的态度向前走!”——青年钢琴家李云迪访谈录)	Bao Huiqiao (鲍蕙荞)	<i>Piano Artistry</i> (钢琴艺术)	2000/06	pp. 9-12
3	“À l'avenir, j'étudierai avec une grande concentration, digne de ce premier prix !” Entretien téléphonique avec le jeune pianiste Li Yundi (“今后我还要潜心学习,对得起这个第一!”青年钢琴家李云迪电话访谈录)	Bao Huiqiao (鲍蕙荞)	Idem	2000/06	pp. 13-16
4	Un modèle pour la jeunesse, la fierté de la Patrie (青年的楷模祖国的骄傲)	Zhou Guangren (周广仁)	Idem	2000/06	p. 1
5	Yundi Li: Je suis chanceux (李云迪: 我是幸运的)	Gao Xiaochun (高晓春)	<i>Forum du peuple</i> (人民论坛)	2000/12	pp. 28-29
6	Yundi Li: Chopin fier de la Chine (李云迪: 让肖邦为中国而骄傲)	Yin Yin (茵茵)	<i>Événements actuels</i> (时事), version pour les élèves du secondaire	2000/03	pp. 47-48
7	Un prodige chinois du piano — histoire d'un jeune champion du Sichuan, Li Yundi (来自中国的钢琴神童——四川青年李云迪夺冠纪事)	Shan Xi (单樨)	<i>Front uni du Sichuan</i> (四川统一战线)	2000/12	pp. 20-21



	Nom de l'article	Auteur	Nom du périodique	Publication (année/ numéro)	Numéro de pages
8	Adolescent âgé de 18ans, Li Yundi remporte la première place du Concours international de piano Frédéric Chopin (深圳 18 岁少年李云迪获肖邦钢琴大赛第一名)	Yi Yunwen (易运文) et Qi Quansheng (齐全生)	<i>Quotidien de Guangming</i> (光明日报)	21 octobre 2000	p. 1
9	Remporter le prix "Nobel" au concours de piano (捧回钢琴比赛"诺贝尔")	Liu Songyuan (刘松媛)	<i>Journal de Culture chinoise</i> (中国文化报)	27 octobre 2000	p. 2
10	Le prix de Li Yundi est un grand événement extraordinaire ("李云迪获奖是令人震撼的大事情")	Zhang Xiaolan (张小兰)	Idem	27 octobre 2000	p. 1
11	Applaudissements pour Li Yundi (为李云迪喝彩)	Ouyang Jianghe (欧阳江河)	Idem	27 octobre 2000	p. 1
12	Li Yundi est dans son jeune âge (李云迪正年轻)	Shan Sanya (单三娅)	<i>Quotidien de Guangming</i> (光明日报)	2 novembre 2000	p. 1
13	Les ambitions de l'adolescent, Yundi sur les pas Chopin (少年壮士凌云 云迪直追肖邦)	Zhong Yan (钟妍) et Xiao Chen (晓晨)	<i>Journal de Culture chinoise</i> (中国文化报)	17 novembre 2000	p. 1
14	La voie du succès de Li Yundi (李云迪的成功之路)	Yan Shi (砚石)	Idem	23 novembre 2000	p. 2
15	Li Yundi - Un garçon chinois cueillant les lauriers du piano international (摘取国际钢琴桂冠的中国男孩——李云迪)	Mei Wen (梅文)	<i>Quotidien des ouvriers</i> (工人日报)	28 novembre 2000	p. 1
16	Les détails du Concours international de piano Frédéric Chopin (肖邦国际钢琴比赛点滴)	Liang Quanbing (梁全炳)	<i>Journal de Culture chinoise</i> (中国文化报)	8 décembre 2000	p. 2
17	Témoignage immortel à travers le piano (让不朽的钢琴作证)	Lou Li (娄荔)	<i>Journal commercial de Shenzhen</i> (深圳商报)	10 décembre 2000	p. 2

Depuis les résultats du concours fin octobre 2000 jusqu'à la fin décembre, on peut voir que, en seulement deux mois, paraissent de nombreux écrits sur Li Yundi. Les titres eux-mêmes montrent que les auteurs sont pleins d'éloge et d'enthousiasme pour ce prix, comme par exemple les titres « Un modèle pour la jeunesse, la fierté de la Patrie », « Applaudissements pour Li Yundi » et « Le prix de Li Yundi est un grand événement extraordinaire ».

Dans le premier article du Tableau 5-1, la revue *People's music* signale aussitôt les résultats du concours, l'auteur exprimant sa grande joie :

« Lors de cette session du concours, Li Yundi, avec son talent artistique musical exceptionnel, a remporté le premier prix du concours - la Médaille d'or, parmi les jeunes pianistes venant de 94 pays du monde entier. Il a non seulement rompu le silence de quatre décennies des pianistes chinois dans ce concours, mais également pulvérisé la situation du premier prix resté vacant en 1990 et en 1995. Aujourd'hui, 15 ans plus tard, Li est devenu le plus jeune vainqueur de la médaille d'or. »<sup>423</sup>

En plus des reportages des deux principaux magazines musicaux professionnels *Piano Artistry* et *People's music*, les deux journaux politiques importants du Parti communiste chinois, le *Quotidien de Guangming* et le *Journal de Culture chinoise* laissent également une grande part à ce sujet.

Le *Quotidien de Guangming*, fondé le 16 juin 1949 et financé à l'origine par la Ligue Démocratique de Chine, est l'un des médias nationaux officiels dirigés directement par le Département central de la propagande, est également l'un des organes du Comité central du PCC. Les dirigeants du pays Mao Zedong et Zhou Enlai ont salué son ouverture lors de son inauguration. Le *Journal de Culture chinoise* est fondé en 1986, après la Révolution culturelle. C'est un journal culturel généraliste officiel, publié et autorisé par le Ministère de la culture de la RPC (中华人民共和国文化部). L'objectif du journal est de propager la culture traditionnelle, d'émettre des propositions sur les politiques culturelles nationales, de développer les industries culturelles, et de promouvoir les échanges culturels entre la Chine et les pays

---

<sup>423</sup> Rédaction de la revue *People's Music*, « Notre candidat - Li Yundi gagne la médaille d'or du Quatorzième Concours international de piano Frédéric Chopin » (我国选手李云迪摘取第十四届肖邦国际钢琴比赛金奖), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 2000, n°11, p. 40.

étrangers.<sup>424</sup>

À travers les rapports de ces deux journaux politiques, on peut voir que le gouvernement chinois attache une grande importance à l'obtention du prix par Li. Le *Journal de Culture chinoise* publie un télégramme de congratulation du Ministère chinois de la Culture, qui porte un ton politique : « Ce prix de l'étudiant Li Yundi approfondit l'influence de la Chine en Pologne ainsi que dans le monde, et contribue aux échanges culturels de notre pays. »<sup>425</sup> Comme l'École d'art de la ville de Shenzhen où Li étudie est dans la province du Guangdong, le département de la culture de la province du Guangdong déclare également dans un télégramme « Li Yundi, étudiant à l'École d'art de Shenzhen, a remporté le prix dans ce célèbre concours et est devenu le premier lauréat à remporter la première place en 15 ans. Il a remporté l'honneur pour la patrie et contribué à la construction de la civilisation spirituelle socialiste. »<sup>426</sup>

À propos de l'enseignement suivi par Li Yundi, il a toujours étudié en Chine, de même que son professeur Dan Zhaoyi (1940-). Dan est diplômé du département d'interprétation au piano du Conservatoire de musique du Sichuan en 1964, dans lequel il est resté pour enseigner. Au début des années 1960, il est sélectionné pour aller étudier au Conservatoire central de musique de Pékin où il rencontre un professeur très important pour son futur, Zhou Guangren, pianiste et professeur chinoise. Après trois années d'études avec Zhou, il a acquis des bases solides pour sa carrière d'enseignant.

Zhou Guangren (1928-), est la première personne d'origine chinoise à remporter un concours international de piano après la fondation de la RPC : le troisième prix du World Youth Peace and Friendship Festival à Berlin en 1951 (voir Chapitre 2, Tableau 2-4, pp. 128-129)<sup>427</sup>. Zhou peut être considérée un témoin privilégié de l'histoire du

---

<sup>424</sup> Consulté sur site officiel du Ministère de la Culture de la République Populaire de Chine : [http://www.mcprc.gov.cn/gywhb/jgsz/zgxwcbdw/zgxwcbdw\\_baozhi/201509/t20150925\\_458103.html](http://www.mcprc.gov.cn/gywhb/jgsz/zgxwcbdw/zgxwcbdw_baozhi/201509/t20150925_458103.html), accès le 21 novembre 2017.

<sup>425</sup> Yan Shi (砚石), « La voie du succès de Yundi Li » (李云迪的成功之路), *Journal de Culture chinoise* (中国文化报), 23 novembre 2000, p. 2.

<sup>426</sup> Idem.

<sup>427</sup> Voir Chapitre 2, tableau 2-4 : Récompenses des pianistes chinois dans les concours internationaux à partir de la fondation de la République populaire de Chine jusque avant la Révolution culturelle.

piano en Chine depuis les années 1930, ayant suivi les cours de Boris Zakharoff et Mario Paci à Shanghai avant la fondation du pays, et plus tard étudié avec Tatulian et Kravchenko au Conservatoire Central de Musique (voir l'entretien avec elle dans la quatrième partie de ce chapitre).

Jusqu'à 2010, vingt-et-un élèves ayant suivi l'enseignement de Dan Zhaoyi, remportent en tout 58 prix dans les concours internationaux de piano, dont 23 premier prix. Ce record est constamment renouvelé, réalisant une percée majeure dans l'éducation artistique en Chine et considérés comme "un succès du modèle Dan Zhaoyi".<sup>428</sup> Il est remarquable de constater que lors du même Concours Chopin de 2000, le quatrième prix est attribué à Chen Sa, également son élève. Li Yundi et elle remportent également le Prix de *Polonaise*.

Sur l'enseignement et la compréhension de Chopin par Dan Zhaoyi, d'après son expérience d'amener ses élèves à participer au concours, il pense que celui-ci est la pierre de touche pour comprendre le style du compositeur. Selon lui, l'intention première du concours, à sa création, était de corriger la mauvaise interprétation et restaurer le style original de la musique de Chopin, déformé par l'image de musique de salon de son œuvre, et l'idée d'un compositeur frêle et malade :

« En 1927, Jerzy Żurawlew (1886-1980), professeur au Conservatoire national de Varsovie et fondateur du Concours international de piano Frédéric Chopin, avec un groupe de pianistes et d'éducateurs polonais, décide d'organiser un concours international consacré exclusivement à la musique de Chopin parce qu'il était mécontent de la perception de la musique de Chopin à cette époque. À cause du fait que sa musique est considérée comme de la musique de salon, ou de celui que Chopin est présenté comme frêle et malade, sa musique a une image de faiblesse morbide. Alors le but du concours est de renverser la distorsion et la déformation de sa musique, d'en changer le style malsain d'interprétation et de restaurer le style original de la musique de Chopin !»<sup>429</sup>

Dan dit également que le style de Chopin n'est pas quelque chose que tous les pianistes peuvent maîtriser, même avec de la virtuosité ou même une bonne musicalité,

<sup>428</sup> Yu Xue (于雪), « Dan Zhaoyi : la clé de l'«entraîneur de champion» du piano» (但昭义: 钢琴“冠军教练”的秘诀), *Journal Commercial de Shenzhen* (深圳商报), 8 septembre 2010.

<sup>429</sup> Dan Zhaoyi (但昭义), « Sur le style musical de Chopin - En commémoration du 200e anniversaire de la naissance du grand compositeur polonais Chopin » (浅论肖邦音乐风格—为纪念伟大的波兰作曲家肖邦诞辰200周年而作), revue *Explorations in Music* (音乐探索), 2000, p. 89.

comme il explique : « Même si un pianiste a des compétences impeccables et une interprétation musicale très personnelle, par rapport au style de Chopin, si vous le jouez comme vous interprétez Liszt, alors vous ne pouvez pas réussir le concours. Pendant des décennies, le jury du concours Chopin a insisté sur l'importance de maintenir le style du compositeur pour obtenir le plus haut niveau d'évaluation. »<sup>430</sup>

Alors, quel est le vrai “style Chopin” pour Dan Zhaoyi ? Il propose cinq points pour le définir : Chopin romantique, génie de la composition, compositeur national, patriote et mélancolique :<sup>431</sup>

1. Chopin romantique - le romantisme, qui a dominé les tendances littéraires et artistiques européennes au XIXe siècle, est la clé pour comprendre son style;
2. Chopin génie - le génie de la composition qui forme un style unique;
3. Chopin national - la musique folklorique polonaise engendre son style national;
4. Chopin patriote - la chute de la Pologne, la lutte de la nation contre l'agression étrangère, la littérature et de l'art progressistes polonais créent le sentiment patriotique de Chopin;
5. Chopin mélancolique - le grand traumatisme émotionnel et spirituel dû à la chute de sa patrie; la vie d'exil et la nostalgie irréconciliable de la patrie; la solitude dans la société étrangère, la tristesse de la mort de sa famille et de ses amis proches; la vie amoureuse pleine de frustration.

Dans la pensée de Dan Zhaoyi, un des points les plus important est qu'il définit son interprétation sur “le vrai style de Chopin” : « Les émotions dans la musique de Chopin n'ont pas de comique ridicule, elles n'ont aucun artifice et n'ont pas de sensiblerie, sa sincérité ne fait aucun doute. Chopin lui-même est très opposé à tout ce qui est contradictoire à la simplicité du romantisme, la “folie” “éblouissante” et “grotesque” qu'il ne peut supporter. »<sup>432</sup>

On peut soutenir que la partie la plus importante du point de vue de Dan est qu'il rejette un certain nombre d'interprétations de la musique de Chopin emplies de tristesse et de sensiblerie. À son avis, Chopin ne doit pas être joué avec un affect exagéré ni pour vanter sa propre technique, c'est ce qui est son “principe” pour interpréter ses œuvres. Comme il le déclare finalement : « Chopin considère la

---

<sup>430</sup> Dan Zhaoyi, *op. cit.*

<sup>431</sup> Ibid, pp. 89-92.

<sup>432</sup> Ibid, p. 90.

“simplicité” comme “le symbole de la plus haute réalisation de l'art”. Ce sont les principes auxquels nous devons accorder une attention particulière lors de l'interprétation de sa musique. »<sup>433</sup>

Li Yundi, né en 1982 dans la ville Chongqing, province du Sichuan, suit les cours de Dan Zhaoyi dès l'âge de 9 ans. Ses parents sont employés dans l'aciérie de Chongqing, sa mère connaissait un peu de danse, mais Li montre une très grande sensibilité musicale dès son plus jeune âge. À 4 ans, il commence à apprendre l'accordéon, remportant un an après la première place au Concours d'Accordéon pour enfants du Sichuan à Chengdu. Cependant, Li raconte que l'accordéon était trop lourd pour un enfant de 7 ans, qu'il ne pouvait pas supporter de travailler longtemps cet instrument dans une des villes chinoises les plus chaudes en été; ses parents trouvant qu'il avait des qualités musicales veulent qu'il continue la musique et lui conseillent de changer d'instrument pour le piano.<sup>434</sup> En 1991, il commence à étudier le piano avec le professeur Dan Zhaoyi du Conservatoire de musique du Sichuan. À cette époque, Li a des petites mains et n'est pas soutenu par certains enseignants, mais Dan Zhaoyi apprécie sa bonne musicalité : « C'est encore un enfant, ses mains peuvent grandir avec l'âge. La chose importante est que sa musicalité est très précieuse, si l'étude du piano ne lui convient pas, il peut encore apprendre la composition ou la direction. »<sup>435</sup>

En 1995, le professeur Dan Zhaoyi est invité à enseigner à l'École d'art de Shenzhen, Li Yundi le suit avec sa mère. L'École d'art de Shenzhen attache une grande importance à Li, et finance ses participations aux concours internationaux, ce qui aurait été presque impossible dans d'autres écoles. Son professeur se concentre particulièrement sur son élève : « normalement, c'était deux cours par semaine pour lui, mais je lui donnais des cours presque tous les matins, ce qui est probablement unique au monde. J'avais beaucoup d'étudiants, mais pour assurer les cours de Li Yundi, ils ont

---

<sup>433</sup> Dan Zhaoyi, *op. cit.*, p. 90.

<sup>434</sup> Bao Huiqiao (鲍蕙荞) « Les héros sont tous des adolescents -“toujours avoir une attitude passionnée pour avancer !” - Interview du jeune pianiste Li Yundi » (英雄出少年 -“永远以‘起点’的态度向前走!”- 青年钢琴家李云迪访谈录), *Piano Artistry*, 2000, n°06, p. 10.

<sup>435</sup> Liu Songyuan (刘松媛), « Remporter le prix “Nobel” au concours de piano » (捧回钢琴比赛“诺贝尔”), *Journal de Culture chinoise* (中国文化报), 27 octobre 2000, p. 2.

été transférés à d'autres enseignants. »<sup>436</sup> Les conditions dont Li Yundi profite sont exceptionnelles.<sup>437</sup>

La mère de Li Yundi est une personne très stricte, elle l'accompagne toujours pendant les cours et lorsqu'il travaille. Quand Li part étudier à Shenzhen, elle démissionne de son travail pour l'accompagner. Il est courant en Chine que les parents accompagnent leurs jeunes enfants pour leurs études loin de chez eux, comme par exemple le père de Lang Lang, qui a abandonné son travail pour suivre son fils à Pékin lors de ses études au Conservatoire Central de Musique.

Li Yundi participe à de nombreux concours internationaux avant 2000, où il obtient des récompenses telles que : le troisième prix du Concours international de piano Stravinsky aux États-Unis en 1995; le troisième prix du Concours international de piano Franz Liszt aux Pays-Bas en mars 1999; la même année en juin, le premier prix du Concours international de piano Gina Bachauer aux États-Unis. Pour le Concours Chopin de 2000, tous les candidats chinois doivent être sélectionnés par le Ministère de la Culture. En raison de son expérience et de son niveau de piano, il est autorisé à se rendre directement en Pologne sans passer de sélection. Son professeur Dan raconte : « Le Concours Chopin ne faisait pas partie de mon projet avec Yundi, car en mars, juin et décembre de 1999, il avait déjà participé à trois concours internationaux et remporté des prix. Au point de vue énergie, la limite était atteinte; et Yundi souhaitait également avoir la chance de passer la Fête du Nouvel an chinois avec sa famille, mais le Ministère de la Culture a proposé que Yundi participe au Concours sans passer par la sélection. Nous avons tous les deux des inquiétudes à propos du Concours Chopin, qui est très difficile. Mais représenter le pays est un grand honneur, nous avons finalement décidé d'y participer. »<sup>438</sup> Avec l'attitude de quelqu'un qui vient juste pour essayer, Li Yundi participe au concours en compagnie de son professeur.

Malgré le fait que Li soit envoyé au concours par son gouvernement, ce qui est une grande responsabilité pour lui, Dan ne lui met pas de pression inutile. Son

<sup>436</sup> Han Xin'an (韩新安), « Interview : Dan Zhaoyi parle de Yi Yundi » (但昭义坦言李云迪), *People's music*, éd. Association des musiciens chinois, 2001, n°01, p. 17.

<sup>437</sup> Shan Sanya (单三娅), « Li Yundi est à un jeune âge » (李云迪正年轻), *Quotidien de Guangming* (光明日报), 2 novembre 2000, p. 1.

<sup>438</sup> Han Xin'an, *op. cit.*, p. 16.

enseignement reste toujours axé sur la musique : « Pour apprendre la musique, on doit d'abord approcher le compositeur pour pouvoir refléter ses intentions, ses sentiments et même son esprit intérieur. L'interprète est le deuxième créateur, le plus important est toujours sa propre personnalité. »<sup>439</sup> Au cours de la préparation, Dan trouve que le jeu de Li a tendance à baisser, qu'il subit la pression. Alors, pour l'aider à retrouver tous ses moyens, il l'encourage : « Ne doutez pas de vos propres capacités, vous avez participé à tant de concours, il faut avoir confiance. Si vous doutez une seule fois de vous, vous ne serez pas en mesure de jouer à votre propre niveau de jeu. Chacun veut obtenir le prix, mais ces choses sont des distractions. Si on pense trop à la récompense et au classement, ce ne sera certainement pas propice au jeu. »<sup>440</sup> Les conseils de Dan ne mentionnent aucune remarque liée à la politique, il ne considère pas le concours international comme un « combat » pour le pays comme c'était le cas dans le passé.

Le Concours international de piano Frédéric Chopin est fondé en janvier 1927, à un moment où en Chine, le Conservatoire de musique de Shanghai est encore en cours de préparation, l'essor du piano dans le pays est encore à venir. Pendant ces 73 années, la Chine a finalement formé un pianiste premier prix de ce concours, produisant une grande sensation dans le pays. Plus précisément, Li Yundi et son professeur Dan Zhaoyi n'ont jamais étudié à l'étranger, c'est donc un pianiste "made in China" qui a eu un grand succès en 2000, ce qui crée chez les gens une grande fierté et également une grande confiance dans leur école de piano. Comme la pianiste Du Yeping l'exprime : « La victoire de Li Yundi est un événement marquant dans l'histoire du développement de l'art du piano en Chine, en plus de sa participation à plusieurs concours internationaux de piano à l'étranger, la victoire de ce jeune est entièrement le résultat de l'enseignement du piano local chinois, preuve que le niveau de l'enseignement chinois du piano a atteint un nouveau sommet. »<sup>441</sup>

Auparavant, lorsqu'un pianiste chinois gagnait un prix dans un concours international, il n'était connu que par les professionnels de la musique, le grand public

---

<sup>439</sup> Liu Songyuan, *op. cit.*, p. 1.

<sup>440</sup> Idem.

<sup>441</sup> Du Yeping (杜也萍), « À travers l'histoire du Concours international de piano Frédéric Chopin pour voir l'évolution de l'interprétation du piano moderne » (从肖邦国际钢琴比赛的历史看现代钢琴风格的嬗变), *People's music*, éd. Association des musiciens chinois, 2012, n°06, p. 94.



ou les non musiciens ne connaissaient peut-être pas Chopin, ni même le piano, mais la victoire de Li a attiré l'attention générale vers le piano et Chopin à travers toute la Chine. La victoire de Li Yundi est également devenue un exemple pour encourager les pianistes de la jeune génération.

## 2. Hommages chinois : l'année Chopin 2010

Au cours de l'année de commémoration du 200<sup>e</sup> anniversaire de Chopin en 2010, le compositeur est mis très en valeur en Chine.

Tout d'abord, sur l'aspect des publications, il atteint un sommet dans l'histoire de la recherche à son sujet. Nous pouvons trouver cela dans un rapport sur les tendances de circulation de documents sur Chopin entre 1997 et 2015.



Figure 5-2. Rapport des tendances de circulation de documents sur Chopin de 1997 à 2015<sup>442</sup>

Au sujet des événements organisés pour le compositeur, du 7 décembre 2009 au 10 décembre 2010, la salle National Centre for the Performing Arts propose une commémoration sous forme de marathon, 14 grands pianistes du monde entier donnent 15 concerts sur le thème de la musique de Chopin. Avec une salle remplie en moyenne à 95%, le responsable de la salle dit : « D'une part, la programmation d'artistes internationaux est un attrait important pour cette série de concerts de commémoration sur toute l'année, mais un autre aspect est que le goût pour la musique de Chopin elle-même joue un rôle important. Nous croyons non seulement à l'attractivité de ces pianistes, mais encore plus à celle de Chopin. »<sup>443</sup> À travers cette série de concerts, la salle a formé son propre public, de sorte que les récitals de piano attirent depuis un

<sup>442</sup> Les données proviennent du site Chaoxing (超星网), engagé dans la numérisation des livres, les essais et ressources éducatives. Recherche du mot-clé "Chopin": <http://ss.chaoxing.com/search?sw=肖邦>, accès en septembre de 2017.

<sup>443</sup> Xu Luyang (许淶洋), « La manière chinoise de commémorer l'année Chopin » (肖邦年的中国式纪念), *Hebdomadaire de Musique* (音乐周报), Pékin, le 22 décembre 2010, n°002, p. 1.

public plus nombreux, une des conséquences les plus importantes de l'Année Chopin pour la salle.

En février 2010, un concert intitulé « Marathon de 12 heures sur Chopin » a lieu dans la Salle de concert de Shanghai. Le concert est divisé en trois parties, plus de 20 pianistes se sont relayés pour jouer les œuvres de Chopin sans s'arrêter pendant 12 heures, un événement sans précédent en Chine.<sup>444</sup>

Le 6 novembre 2010, une série de concerts intitulée « Dix concerts-marathon de la musique pour piano de Chopin » commence au Forbidden City Concert Hall Beijing, organisée par le département de piano du Conservatoire central de musique et l'Ambassade de Pologne de Pékin. Les dix concerts-marathon se déroulent sur quatre week-ends, pour un total de 25 heures de musique. L'organisateur invite des lauréats du Concours international de piano de Frédéric Chopin, ainsi que quarante-huit professeurs et élèves du Conservatoire central de musique et de l'école secondaire.<sup>445</sup>

Sur les autres événements, pas moins de 230 concerts sont organisés pour commémorer le 200ème anniversaire de Chopin, suivant les statistiques publiées à l'époque.<sup>446</sup> Tous les domaines des arts s'intéressent à Chopin, par exemple, un opéra multimédia appelé « Chopin · Amour » (肖邦·爱) racontant l'amour entre Chopin et Georges Sand est présenté à Shanghai le 24 décembre 2010.

L'un des exemples les plus typiques est la pièce de théâtre *Chopin*, produite par le Théâtre National de Chine, dans laquelle le metteur en scène Wang Xiaoying dépeint Chopin comme un héros de son époque, avec une vision d'un point de vue chinois. L'image du patriote mélancolique et courageux apparaît pour la première fois sur une scène de théâtre en Chine, prouvant l'importance de la place de Chopin dans l'esprit des Chinois.

---

<sup>444</sup> Yang Bingqi (杨彬起), « Chopin est naturellement proche des Chinois » (肖邦与中国人天生亲近), *Journal oriental du matin* (东方早报), Shanghai, le 2 décembre 2010.

<sup>445</sup> Rédaction de la revue, « Marathon des concerts Chopin, 200 ans d'histoire résonnent à travers 25 heures de musique » (肖邦马拉松开奏 25 小时回响 200 年历史之音), *Le petit interprète* (小演奏家), décembre 2010, p.57.

<sup>446</sup> Xu Luyang, *op. cit.*, p. 1.

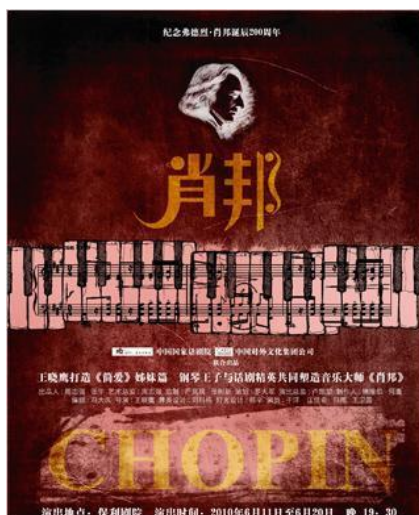


Figure 5-3. Affiche de la pièce théâtrale *Chopin* au Théâtre Poly de Pékin du 11 au 20 juin 2010<sup>447</sup>

Cette pièce a été donnée pour la première fois au Théâtre Poly de Pékin le 11 juin 2010, sa particularité est que deux pianistes ont été invités pour jouer la musique de Chopin à des moments particuliers du scénario. Entre le 11 et le 20 juin se tiennent dix représentations, le pianiste polonais Nikodem Wojciechowski (1991-) joue lors des sept premières, et Li Yundi lors des trois dernières. Ces représentations théâtrales reçoivent des commentaires très positifs :

« La représentation permet au public de comprendre l'esprit de la pièce *Chopin* : Premièrement, la fidélité de Chopin à son pays, deuxièmement, la vie et les amours de Chopin, plus particulièrement plusieurs histoires avec George Sand, qui ont eu une influence sur la carrière et la vie de Chopin, en tant que compositeur et pianiste. [...] Au 21ème siècle en Chine, en l'honneur du grand compositeur polonais du 19ème siècle, Chopin, mettre en scène l'essentiel de sa courte vie afin que les gens le comprennent et se souviennent de lui est une chose très positive, très importante culturellement, et qui a des répercussions internationales. »<sup>448</sup>

Mais cette pièce musicale a également été critiquée « par rapport au contenu du scénario, qui met plus d'importance dans la forme que dans le contenu, et qui ne sort pas de l'ombre de la musique de Chopin, le public semble généralement plus admirer la partie pianistique ». Cependant, malgré cela, le spectacle a eu un grand succès de

<sup>447</sup> <https://www.douban.com/location/drama/10863851/>, accès en septembre 2017.

<sup>448</sup> Zhou Mingsun (周铭孙), « Théâtre Chopin - Une passionnante exploration théâtrale » (《肖邦》-- 一次话剧舞台上纪念意义的探索), *Piano Artistry*, Pékin, People's Music Publishing House, 2010, n°09, pp. 50-51.

billetterie, avec une fréquentation de 95%, en dehors des concerts, c'est l'activité culturelle ayant le plus de succès lors de l'Année Chopin.<sup>449</sup>

L'année Chopin n'est pas seulement une simple commémoration, on dit que grâce à la série de concerts sur Chopin, le National Centre for the Performing Arts a réalisé une collaboration réussie entre la Chine et la scène internationale, alors, pour tous les gens impliqués dans la filière culturelle, l'Année Chopin est comme un gâteau que tout le monde doit partager, de nombreux produits dérivés sur Chopin apparaissent. Par exemple<sup>450</sup>, au cours de l'Exposition Universelle de Shanghai, le pavillon de Pologne est nommé "Musée Chopin", et organise chaque jour des récitals de la musique du compositeur. L'entreprise de souvenirs chinoise Ningbo produit dès 2009 les badges commémoratifs sur Chopin distribués par le Musée Chopin, et en tire d'importants profits.

Sur l'année Chopin de 2010, à travers tous ses événements pour commémorer le compositeur, on peut dire que, dans l'histoire de la musique européenne en Chine, la bonne acceptation de Chopin et son importance dans le pays n'existe pour aucun autre musicien. Un journaliste interroge le public à l'entrée de la Salle de Concert de Shenzhen (深圳音乐厅), parmi les cinq auditeurs, tout le monde connaît Chopin. Une dame, Chen, a pu citer des œuvres de Chopin comme "nocturne, mazurka, valse et l'*Étude révolutionnaire*".<sup>451</sup> Il y a également monsieur Luo qui répond : « Chopin, tout le monde devrait le connaître, non? ». Un autre répond : « Bien que personne ne sache jouer du piano dans ma famille ou chez mes amis, nous connaissons tous Chopin. Je pense qu'il y a un signe d'égalité entre piano et Chopin. »<sup>452</sup>

Le responsable de la série de concerts de l'Année Chopin du National Centre for the Performing Arts déclare : « Dans notre équipe, certains employés ont commencé à jouer du piano depuis qu'ils sont petits, et peuvent maintenant jouer également quelques pièces de Chopin, ils travaillent avec beaucoup de dévouement, en grande

---

<sup>449</sup> Xu Luyang, *op. cit.*, p. 2.

<sup>450</sup> Ibid, p. 1.

<sup>451</sup> Qi Qi (祁琦), « 2400 concerts pour Chopin » (2400 场音乐会献给肖邦), *Journal de l'économie de Shenzhen* (深圳商报), Shenzhen, le 25 février 2010.

<sup>452</sup> Idem.

partie en raison de l'amour profond pour la musique de Chopin. »<sup>453</sup>

Les gens aiment la musique de Chopin en raison de son esprit patriotique : «Beaucoup de gens aiment Chopin parce que Chopin est patriote, toute sa composition est autour d'éléments nationaux, comme la Mazurka qui vient de la danse folklorique polonaise, qui est le genre qui revient le plus dans toute son œuvre, la Polonaise Militaire et la Polonaise Héroïque ont également plein d'esprit stimulant.»<sup>454</sup>

Après la réforme et l'ouverture, la Chine est devenue un grand pays du piano. Le pays a un grand fabricant, le Groupe Pearl River<sup>455</sup>. C'est l'un des instruments de musique les plus populaires en Chine, en outre, le pays organise de nombreux concours de piano chaque année, tels que le China International Piano Competition, organisé par le Ministère de la Culture et fondé en 1994, qui est un événement ayant une grande influence. Le professeur Dan Zhaoyi explique aux journalistes :

« La production de piano en Chine est très importante, et de plus de nombreux enfants apprennent le piano, formant ainsi un cercle vertueux, de sorte que le piano est devenu un instrument très populaire et très accepté en Chine.[...] Pour les enfants, apprendre le piano est une chose très naturelle, de nombreux enfants sont volontaires pour apprendre à jouer de cet instrument dans leur temps libre. La Chine a un bon environnement pour guider les enfants qui s'intéressent à l'art du piano, c'est très bien. De plus en plus d'enfants apprennent le piano, donc de plus en plus de concours sont créés, le niveau des enfants est donc naturellement facile à élever. Si un art se développe aussi bien, sa popularité suit également, alors Chopin, l'un des plus grands musiciens du monde, devient synonyme de piano en Chine. [...]

La musique de Chopin est pleine de charme, inséparable de la musique folklorique polonaise, elle a un style national très fort, c'est ça qui la rend très émouvante. Pourquoi la musique classique est difficilement acceptée par la plupart des gens, principalement à cause du fait que ce style de musique n'est pas facile à comprendre. Mais la musique de Chopin n'est pas comme ça, la plupart de sa musique est formée à partir de la mélodie, inspirée par la musique nationale polonaise, les mélodies de ses œuvres sont belles, généreuses et naturelles, de sorte que n'importe qui peut l'accepter facilement. Beaucoup de gens qui commencent à apprendre le piano choisissent la musique de Chopin, et même certaines personnes commencent à apprendre le piano en raison de la musique de Chopin. C'est bien parce que la musique de Chopin est très agréable et belle que sa propagation est très large. »<sup>456</sup>

---

<sup>453</sup> Xu Luyang, *op. cit.*, p. 1.

<sup>454</sup> Yang Bingqi, *op. cit.*

<sup>455</sup> Compagnie fondée en 1956 dans la ville de Guangzhou, c'est maintenant le premier producteur de pianos chinois.

<sup>456</sup> Qi Qi, *op. cit.*

Par conséquent, selon les informations que l'on a sur cette période, on peut voir que le grand public connaît généralement Chopin, et certains peuvent également parler de plusieurs de ses œuvres ; la raison pour laquelle les gens aiment la musique de Chopin est qu'ils sont émus par son patriotisme ou certaines de ses Polonaises très stimulantes; et ses belles mélodies sont attrayantes. Bien sûr, toute l'œuvre de Chopin est exclusivement écrite autour du piano, cet instrument qui lui a obtenu l'estime universelle.

Cela est également confirmé par le pianiste israélien Arie Vardi, qui a enseigné aux deux lauréats du concours Chopin Li Yundi et Chen Sa. Il trouve que l'affinité chinoise pour Chopin est liée à la nature « très personnelle et très nationale » de sa musique; expliquant : « Plus c'est personnel et national, plus c'est international. Les artistes chinois sont par nature très libres et individuels, et ils peuvent s'identifier à lui.»<sup>457</sup> Jaroslaw Kapuscinski, compositeur et pianiste d'origine polonaise de l'Université de Stanford; qui est venu à Pékin dans le cadre de son projet “Where is Chopin ?” en 2010, propose également que l'importance de la mélodie dans la musique de Chopin est aussi une raison pour laquelle le compositeur est aimé par les Chinois.<sup>458</sup>

### **3. La musique de Chopin vue à travers la culture chinoise**

Depuis le 21ème siècle, en raison de la politique de la porte ouverte, on assiste à un développement rapide de l'économie chinoise, la Chine a introduit un grand nombre de livres étrangers, on trouve beaucoup de livres traduits sur Chopin, la théorie et la connaissance sur Chopin n'est donc plus très différente des théories standard sur Chopin au niveau international. Mais durant cette période, les caractéristique de sa réception en Chine sont différentes du passé, est apparaissent certaines idées d'interprétation rapprochant la culture chinoise avec la musique de Chopin.

Li Yundi parle de la clé de son jeu personnel de Chopin, tirée de la culture confucéenne “utiliser la douceur pour vaincre la force”.<sup>459</sup> Ici, Li veut dire qu'il utilise

---

<sup>457</sup> Sheila Melvin, *op. cit.*

<sup>458</sup> Idem.

<sup>459</sup> Yi rou ke gang (以柔克刚), est un idiome chinois. La force n'est pas toujours nécessaire pour vaincre quelque chose de plus puissant, parfois, sa faiblesse se dévoile face à quelque chose de plus doux.

la culture chinoise de subtilité et de discrétion (douceur, délicatesse, réserve...), plutôt qu'une personnalité exubérante et directe :

« Je suis toujours très intéressé par l'histoire et la culture chinoise. Peut-être que le bouddhisme m'aide à un niveau plus profond pour ma réflexion, l'interprétation et la compréhension de la musique. La musique elle-même, dans ma pensée, est très raffinée, l'Invariable Milieu<sup>460</sup>, y compris la musique de Chopin, son esprit est très fort, mais sa représentation est très délicate, c'est en fait une philosophie esthétique chinoise. L'esthétique chinoise n'est pas très directe, elle est tout en euphémisme, et elle se libère doucement, comme le Tai Chi, qui semble très doux, mais l'intérieur du corps est plein d'énergie. »<sup>461</sup>

Li cite également la cuisine de sa ville natale du Sichuan pour parler de la musique de Chopin :

« La musique de Chopin est plutôt délicate, si on la mettait en recette, ce serait la cuisine du Sichuan. La cuisine du Sichuan est non seulement piquante, mais également très riche en goût; comme les gens voient la musique de Chopin comme quelque chose ayant un goût doux et sucré, on imagine la cuisine du Sichuan uniquement piquante, mais en fait c'est faux. La cuisine vraiment délicieuse du Sichuan comprend une belle couleur, de belles odeurs et du goût, elle n'est pas uniquement épicée ou salée. Mais dans certains endroits, elle a été déformée en une cuisine uniquement épicée. Si vous allez manger à Chengdu (capitale du Sichuan), le goût est frais, il ne sera pas très salé, il a un bon équilibre. Les bonnes nourritures sont souvent très délicate. »<sup>462</sup>

De plus, le pianiste Fu Cong parle beaucoup de la relation entre l'univers musical de Chopin et celui de la culture chinoise, ses idées donnent une nouvelle approche de l'interprétation de la musique de Chopin. Fu Cong a une profonde connaissance de la littérature grâce à l'enseignement de son père Fu Lei, grand écrivain, traducteur et critique d'art en Chine. Sur le rapport entre la musique de Chopin et la poésie chinoise ancienne, Fu Cong dit :

---

<sup>460</sup> Ici c'est un idiomme chinois "Zhong yong zhi dao" (中庸之道), que l'on pourrait traduire aussi par La voie médiane, le nom d'un autre chapitre du Classique des rites, un ouvrage datant de la période Zhou, entre 400 et 200 avant J-C, traitant des rites de l'organisation sociale.

<sup>461</sup> Li Yundi, « Li Yundi : ce que je joue est un Chopin de Chine » (李云迪:我演奏的是中国的肖邦), Wuhan, *Wuhan Evening News* (武汉晚报), journal du 4 août 2016.

<sup>462</sup> Cheng Xuechao (程雪超), Li Yundi se sent en pèlerinage chaque fois qu'il joue Chopin (李云迪演奏肖邦每次都有朝圣感), Guangzhou, *Quotidien de Guangzhou* (广州日报), le 12 décembre 2015.

« La musique de Chopin est si proche de la poésie, c'est comme s'il vous parlait. Lorsque j'ai joué pour la première fois le *Nocturne en mi majeur op.62 no.2*, la fin de l'œuvre m'a évoqué un vers du poème *Die Lian Hua* (蝶恋花, *Butterfly lovers flower*) du poète Ouyang Xiu<sup>463</sup>: “泪眼问花花不语, 乱红飞过秋千去 (*leiyang wenhua huabuyu, luanhong feiguo qiujianqu*)”. Chaque fois que je joue cette pièce, je ressens vraiment ces vers. La musique de Chopin est tellement touchante ! Chopin est vraiment le plus proche de la poésie ! »<sup>464</sup>

Le poème que cite Fu Cong évoque la vie d'une jeune femme de famille aristocratique, enfermée dans les conventions de son monde. Bien qu'elle ait beaucoup de richesses, elle est extrêmement déprimée, sa jeunesse sera bientôt partie, et elle est toute seule. Le vers dont parle Fu Cong dit « La femme, ayant les larmes aux yeux, demande aux fleurs si elles peuvent la comprendre, mais elles gardent le silence, puis leurs pétales tombent et sont dispersées par le vent ».

Fu Cong trouve également des liens entre l'art du poète Li Yu<sup>465</sup> et la musique de Chopin. Li est connu pour ses poèmes chantés appelés *ci* (词) qui, après avoir eu pour thème la vie raffinée de la cour lorsqu'il était l'empereur, expriment la tristesse du pays en ruine à la fin de sa vie, et sa nostalgie du pays, proche de la mélancolie patriotique de Chopin d'après Fu Cong :

« Je ne peux pas dire que je suis un interprète autorisé de Chopin, mais je fus l'un de ses fidèles. Je pense que c'est dans la nature d'une personne de se sentir particulièrement proche de certains compositeurs, comme certains Chinois sont proches de la poésie. Je pense que le poème chanté *ci* de Li Yu est vraiment comme l'esprit de Chopin. Li, empereur d'une nation détruite, écrit beaucoup de *ci*, particulièrement touchants, pour se souvenir de son pays natal. De même, Chopin quitte la Pologne quand il est jeune, son pays natal lui manque durant toute sa vie. L'essentiel de sa musique est sur “la nostalgie de la Pologne”, une autre partie, plus profonde, représente un regret infini, une tristesse impuissante, une nostalgie infinie ! Mon père ne m'a jamais appris les poèmes de Li, je les ai tous lus en cachette dans son bureau. Je me souviens de la première fois où j'ai vu ses poèmes,

---

<sup>463</sup> Ouyang Xiu (欧阳修, 1007-1072), est un homme d'état chinois conservateur, mais très humain et tolérant. Également poète, il écrivit des essais qui font de lui l'un des grands écrivains de la dynastie Song.

<sup>464</sup> Fu Min, *Fu Cong: bientôt soixante dix ans!*, op. cit., pp. 81-82.

<sup>465</sup> Li Yu (李煜, 937-978), fut le dernier souverain des dynasties Tang du Sud, et fut fait prisonnier à l'avènement de Song. Il est reconnu dans la calligraphie, la peinture et la poésie. L'empereur Li est aux talents variés, et fait preuve d'une maîtrise sans précédent du *Ci*. Mais il ne se concentre pas suffisamment sur la politique, ce qui conduira finalement le pays à la ruine. Ses réalisations littéraires sont plus importantes que son rôle d'empereur, surtout ses *Ci* d'après la chute de l'empire, qui sont pleins de douleur, profonds et émouvants.



j'ai été extrêmement touché, je ne l'oublierai jamais. Parmi tous les poèmes, ceux de Li sont ceux que je connais le mieux par cœur. »<sup>466</sup>

Au sujet des *Ci* de Li Yu, nous pouvons voir deux exemples parmi ses poèmes afin de mieux connaître l'esprit de son œuvre. Ses *Ci* peuvent être divisés en deux périodes, avant et après la ruine de l'état : avant la chute, les *Ci* reflètent principalement la vie à la cour et l'amour entre les hommes et les femmes, dans un style léger, mais certains montrant également une douleur profonde; après la chute de l'état, ses *Ci* reflètent la douleur de l'assujettissement, la tristesse de la perte de son empire. Après la soumission des Tang du sud, Li Yu est capturé par la dynastie Song, d'une tristesse inconsolable, il écrit sur la désolation et le remords de la perte de son état, qui le conduisent à une expérience de mélancolie tragique, de sorte que ses *Ci* surpassent ceux des autres poètes de la dynastie Sud Tang.

*En souvenir de l'épouse (虞美人, Yu Mei Ren)*

Vers d'origine	Traduction
春花秋月何时了, Chun hua qiu yue he shi liao, <sup>467</sup>	Fleurs de printemps, lune d'automne, quand cesserez-vous d'exister ?
往事知多少. whang shi zhi duo shao.	Savez-vous combien d'événements passés me viennent en mémoire ?
小楼昨夜又东风, Xiao lou zuo ye you dong feng,	Cette nuit, le vent du printemps est revenu souffler sur la tour
故国不堪回首月明中. gu guo bu kan hui shou yue ming zhong.	Ravivant sous le clair de lune la douleur du souvenir de mon pays
雕阑玉砌应犹在, Diao lan yu qi <sup>468</sup> ying you zai,	Les colonnes gravées et incrustées de jade doivent toujours être debout.
只是朱颜改. zhi shi zhu yan gai.	Mais les visages ont changé
问君能有几多愁, Wen jun <sup>469</sup> neng you ji duo chou,	Si on me demande combien je suis triste,
恰似一江春水向东流. qia si yi jiang chun shui xiang dong liu.	Je suis comme le fleuve qui coule vers l'est.

<sup>466</sup> Fu Min, « Fu Cong parle de musique et de culture », *op. cit.*, pp. 70-71.

<sup>467</sup> *Chun hua qiu yue* : Littéralement « fleurs de printemps et lune d'automne » est utilisé pour évoquer de magnifiques paysages et des souvenirs heureux.

<sup>468</sup> *Diao lan yu qi*, « colonnes gravées et incrustées de jade » fait référence à l'ancien palais de la dynastie Tang du Sud (南唐), à Jinling (金陵).

<sup>469</sup> *Jun*, fait référence à Li Yu lui-même.

Ce *ci* a été écrit durant la troisième année de captivité de Li Yu par l'état Song, et évoque son ancienne patrie. Pour nous, ses souvenirs ne peuvent lui valoir de la compassion, car ils évoquent la vie luxurieuse de l'empereur. Mais ce poème a beaucoup de valeur de part son écriture.

« *Chun hua qiu yue* » est comme une métaphore des bonnes choses, mais Li, qui ne supporte ce souvenir, espère qu'il pourra se terminer au plus vite, le mot "liao" signifie finir; « *Xiao lou dong feng* » rappelle le printemps, mais provoque plutôt le bouleversement et la douleur de l'auteur sur les mots « *bu kan hui shou* », “je ne veux pas envisager la vie du passé”, parce qu'ils représentent la mélancolie de l'auteur, enfermé dans le nouvel état. Le dernier vers « *yi jiang chun shui xiang dong liu* », est une métaphore célèbre de la rivière, montrant implicitement le long flux sans fin du deuil.

Ce *ci* de Li peut générer l'empathie des Chinois en raison de la dernière phrase, qui décrit un sentiment d'anxiété de manière figurative et abstraite : l'auteur ne le décrit pas explicitement, mais évoque sa forme extérieure, « comme une rivière qui coule ». Cette métaphore est très usitée en Chine pour décrire des sentiments mélancoliques. Par conséquent, ce *ci* est très connu en Chine, avec seulement trente-six mots, l'auteur décrit une tristesse très profonde, la solitude, le sentiment tragique, aussi le patriotique qui touchent et émeuvent ses lecteurs.

Un des plus célèbres *ci* de Li Yu, connu sous le nom de *En montant seul dans la tour de l'ouest* (独上西楼, *Du shang xi lou*), a été écrit après sa capture, c'est aussi un exemple de représentation de la nostalgie et de la mélancolie.

*En montant seul dans la tour de l'ouest*

Vers d'origine	Traduction
无言独上西楼 Wu yan du shang xi lou,	Je monte seul dans la tour de l'ouest silencieuse,
月如钩 Yue ru gou,	La lune resplendit comme un arc d'argent,
寂寞梧桐 Ji mo wu tong,	Les arbres sont prisonniers,
深院锁清秋 Shen yuan suo qing qiu.	De cette cour emmurée.

剪不断 Jian bu duan,	Je ne peux couper le fil de mes pensées,
理还乱 Li hai luan,	La tristesse trouble mon esprit,
是离愁 Shi li chou,	La douleur de la séparation
别有一番滋味在心头 Bie you yi fan zi wei zai xin tou.	Laisse un sentiment indicible dans mon cœur.

Ce *ci* relate la vie de prisonnier de Li Yu, et décrit la tristesse de l'assujettissement. La première strophe, des vers 1 à 4, décrit le paysage; la deuxième strophe, les vers 5 à 8 expriment ses sentiments pleins d'émotion.

La première strophe montre l'auteur seul sous le clair de lune d'automne. Le premier vers, « *Wu yan du shang xi lou* », est apparemment simple, mais est en fait extrêmement riche. « *wu yan* » (silence) ne représente pas uniquement le silence, mais, relié avec le mot suivant, « *du* » (tout seul), il nous indique qu'il n'y a personne avec qui il peut communiquer. En montant la tour de l'ouest « *xi lou* », l'auteur peut contempler son pays natal. Dans ces six mots, il décrit sa situation misérable. Ensuite, « *yue ru gou, ji mo wu tong, shen yuan suo qin qiu* » montre la vue du haut de la tour: la lune, plusieurs arbres, et une ambiance de froideur et de solitude évoquée par l'ombre des arbres sous le clair lune automnal. La première strophe, constituée de dix-huit caractères, décrit quatre éléments : le personnage, le lieu, le moment et la saison. En seulement quelques mots, il décrit une image très belle et infinie.

La deuxième strophe décrit la tristesse et la torture de la séparation, le sujet de ce *ci*. « *jian bu duan, li hai luan, shi li chou* » est le point culminant du poème, il évoque un sentiment très fort. La tristesse de la séparation est un sentiment abstrait, elle peut se ressentir mais est invisible, intangible, elle est très difficile à décrire. Li utilise ensuite une métaphore « *bie you yi fan zi wei zai xin tou* » (laisse un sentiment indicible dans mon cœur) pour parler de sa tristesse sans la nommer précisément, car elle ne peut s'exprimer par des mots, cette phrase exprime la douleur indescriptible de l'auteur.

Les deux poèmes de Li Yu, *En souvenir de l'épouse* et *En montant seul dans la*

*tour de l'ouest*, sont des œuvres de sa période tardive. Ils expriment sa douleur après avoir perdu son pays, sa nostalgie, sa solitude et, surtout, son fort sentiment patriotique, qui se rapprochent fondamentalement de ceux exprimés dans certaines œuvres de Chopin. Alors l'idée de Fu Cong de rapprocher la musique de Chopin à la poésie de Li Yu est donc tout à fait admissible.

Fu Cong relie également chaque compositeur à la poésie classique chinoise. Selon lui, les poèmes de Tao Yuanming<sup>470</sup> sont un peu comme la musique de Schubert, mais plus étrangers à Beethoven et Bach, la « douleur » chez Beethoven est peu similaire aux poèmes de Du Fu<sup>471</sup>. Lorsque Fu enseigne, il peut également associer la musique au domaine poétique chinois pour inspirer les étudiants. Par exemple, lorsqu'il donne un cours sur la *Polonaise-fantaisie en La bémol majeur op.61* à Chen Sa, quatrième prix du Concours Chopin de 2000, pour l'aider à trouver l'inspiration, il lui cite le poème du président chinois Mao Zedong : « *Cang shan ru hai, can yang ru xue* » (苍山如海, 残阳如血).<sup>472</sup> En dehors de sa carrière politique, Mao Zedong a écrit près de 200 poèmes, influencés par la poésie classique chinoise, il est considéré en Chine comme un grand poète.

Le vers que Fu Cong cite vient d'un poème en forme *ci* de Mao, *Yiqing'er - Loushanguan* (忆秦娥·娄山关), écrit en 1935, décrivant une image pathétique et héroïque. « Loushanguan » est le plus haut sommet de la montagne Loushan dans la province du Guizhou, un lieu très stratégique d'un point de vue militaire, et théâtre de nombreuses batailles. Ce poème décrit la guerre intense lorsque l'auteur dirige l'Armée rouge centrale pour attaquer Loushanguan et exprime l'excitation d'après la victoire. Ce vers est la dernière phrase du *ci*, littéralement, « *Cang shan ru hai* » : l'ondoiement des collines comme les vagues de la mer; « *Can yang ru xue* »: le coucher de soleil rouge comme la couleur du sang. Plus précisément, « *Cang* », le vert foncé, est une couleur signe de renouveau et de prospérité en Chine, de sorte que la phrase ne représente pas

---

<sup>470</sup> Tao Yuanming (陶渊明, 352-427), est un poète chinois. Il chante dans ses poèmes la retraite à la campagne et le vin, sa poésie exprime l'amour pour la vie pastorale simple et la poursuite d'un monde idéal, en vivant loin du monde dans une vallée isolée.

<sup>471</sup> Du Fu (杜甫, 712-770) était un poète chinois de premier plan de la dynastie Tang. Ses poèmes reflètent les conflits sociaux et la souffrance des gens de la dynastie Tang. Ils racontent l'apogée et la déchéance de la dynastie, exprimant la bienveillance et une forte inquiétude pour le peuple et l'état.

<sup>472</sup> Han Xin'an, *op. cit.*, p. 17.

seulement les magnifiques montagnes, mais montre également une lueur d'espoir de Mao pour l'avenir de la lutte. Dans le deuxième vers, le coucher du soleil indique le moment précis de la victoire; « *xue* », le sang, représente la sanglante bataille qui vient de se terminer, la mémoire du sacrifice des martyrs; il loue le grand esprit de sacrifice de l'Armée rouge pour sa patrie, et exprime la perspective de la révolution à venir. À travers la description de paysages naturels, Mao fait une analogie pour exprimer sa tristesse pour les martyrs et l'hommage à leur esprit combatif.

La *Polonaise-fantaisie en La bémol majeur op.61*, appartient déjà à la dernière période des œuvres de Chopin. Composée en 1846, année où Chopin est en rupture avec George Sand, elle reflète la douleur du compositeur et ses désillusions sur sa vie. Aux dires de Liszt « Une tristesse élégiaque y prédomine, entrecoupée par des mouvements effarés, de mélancolique sourires, des soubresauts inopinés et des repos pleins de tressaillements. »<sup>473</sup> Il est évident que son thème est la mémoire de l'histoire des luttes nationales, un espoir de restauration de la patrie, mais aussi la mélancolie de Chopin dans sa dernière période. L'œuvre se termine par un *crescendo* qui mène à la conclusion de cette pièce dans une magnifique et héroïque victoire. Alors nous pouvons conclure que les sentiments présentés dans cette œuvre : tristesse et héroïsme, ainsi que l'espoir pour la victoire à venir sont similaires à ceux décrits dans la poésie de Mao; alors l'analogie de Fu Cong apparaît à bon escient. Il lie les deux cultures pour enrichir l'imagination des étudiants, afin d'avoir une tension plus dramatique.

Fu Cong applique souvent cette théorie d'interprétation dans son enseignement. Le Professeur Dan Zhaoyi approuve et apprécie grandement ce concept d'enseignement basé sur la suggestion : « En partant de nos propres sentiments et expériences, qui contiennent une idée de culture chinoise qui est une chose naturelle dans nos cœurs. [...] D'un point de vue académique, si les grandes lignes de la compréhension musicales sont correctes, la personnalité de l'interprétation n'en sera que plus attrayante. Et ce genre "oriental" peut être accepté par les publics étrangers, et il va le sentir comme une nouveauté et sera touché. »<sup>474</sup> La jeune pianiste Wang Yujia fait écho à ce sentiment,

---

<sup>473</sup> Franz Liszt, *Chopin*, Paris, Archipoche, 2010, p. 64.

<sup>474</sup> Han Xin'an, *op. cit.*, p. 17.

disant que la musique de Chopin est « très nationaliste mais très universelle », et que sa musique « parle directement à l'âme et touche tout le monde, tout comme la poésie chinoise. »<sup>475</sup>

Dans un autre aspect de l'art, Fu Cong explique également que celui qui maîtrise la peinture de Huang Binhong (黄宾虹, 1865-1955), le dernier paysagiste classique dans l'histoire de l'art moderne chinois, sera en mesure de saisir l'esprit de Chopin. Fu déclare :

« Nous pouvons dire que dans la musique de Chopin, on peut trouver de la peinture chinoise, surtout l'art de la ligne dans les paysages, en particulier ce qu'on trouve dans l'art de Huang Binhong, sa conception artistique avec des lignes libres. Si je pouvais vivre une nouvelle vie, j'étudierais les peintures de la dynastie Tang et Song, comme Huang Binhong, puis, à partir de ces connaissances, longuement, je dessinerais. Huang a vécu jusqu'à l'âge de 90 ans dans cet univers artistique. J'ai commencé l'apprentissage du piano à mi-chemin, ma base est encore faible, à moi maintenant de recommencer à étudier Bach et les œuvres plus anciennes, si j'en ai encore le temps. »<sup>476</sup>

Fu Cong mentionne que la ligne musicale de Chopin rappelle l'art de la ligne picturale de Huang Binhong, peintre très représentatif de la beauté des lignes dans la peinture de paysages (山水画, *Shan shui hua*) en Chine. Les lignes sont les éléments de base de la peinture chinoise, qui lui apportent une grande liberté. Que ce soit à l'âge de pierre, sur les poteries peintes, jusqu'à la période de la peinture à l'encre, qu'elle soit abstraite ou figurative, la peinture chinoise est toujours basée sur la ligne. La peinture chinoise, complètement différente de celle de l'occident, ressemble à de la calligraphie, utilisant des lignes harmonieuses, des traits fins ou épais, durs ou doux, un trait fort ou léger, pour transmettre l'état d'esprit du peintre, il reflète un rythme musical. La ligne picturale est donc traitée comme une ligne mélodique. Fu Cong trouve dans cette « ligne mélodique » de Huang Binghong un écho à l'art des lignes musicales de Chopin, il y retrouve la mélodie, ainsi que les voix du contrepoint. De plus, « la conception artistique avec des lignes libres » de la peinture de Huang pourrait être rapproché du style *Bel canto* et du *rubato*, qui font la liberté, le chant et

---

<sup>475</sup> Sheila Melvin, *op. cit.*

<sup>476</sup> Fu Min, *Fu Cong: bientôt soixante dix ans!*, *op. cit.*, pp. 81-82.

l'expressivité de sa musique. On peut donc dire que la comparaison de Fu Cong n'est pas sans raison.

Ici, nous pouvons voir ses œuvres *Wei nan ci yi* (渭南词意图) et *Shu shan* (蜀山图), deux peintures réalisées en 1933 à Shanghai, après son séjour dans la province du Sichuan. Ce voyage, qu'il a effectué avec un élève, a été l'un de ses plus lointains et plus longs, et lui aura apporté beaucoup d'inspiration.



Figure 5-4. Œuvre du peintre Huang Binhong *Wei nan ci yi* (渭南词意图), réalisée en 1933 à Shanghai.<sup>477</sup>

Ce tableau *Wei nan ci yi* de Huang Binhong s'inspire d'un poème *Weinan* de Lu You (陆游, 1125-1210)<sup>478</sup>. Huang peint sur un papier de riz de un mètre cinquante, de

<sup>477</sup> Wang Zhongxiu (王中秀), *L'œuvre du peintre Huang Binhong* (黄宾虹画传), Édition de l'illustration de Shanghai (上海画报出版社), 2006.

<sup>478</sup> Poète chinois de la dynastie Song, qui voyage dans la province du Sichuan, pour exprimer l'amour du paysage et

couleur principale vert clair, représentant une montagne, des cours d'eau, des arbres, des gens murmurant dans une petite hutte, chaleureuse et raffinée. Il représente la vie tranquille et heureuse loin de la ville.

Ses dessins sont tous construits à partir de traits en noir, comme les montagnes, constituées de lignes descendantes resserrées, les arbres de lignes verticales, et les ponts et maisons de traits courts et fins, plus aérés. L'épaisseur du trait ainsi que le resserrement des lignes permet au peintre d'obtenir un dessin plus sombre ou plus clair. Les couleurs sont apposées par dessus ces lignes, les masquant par endroits. On le voit également dans le tableau ci-dessous :

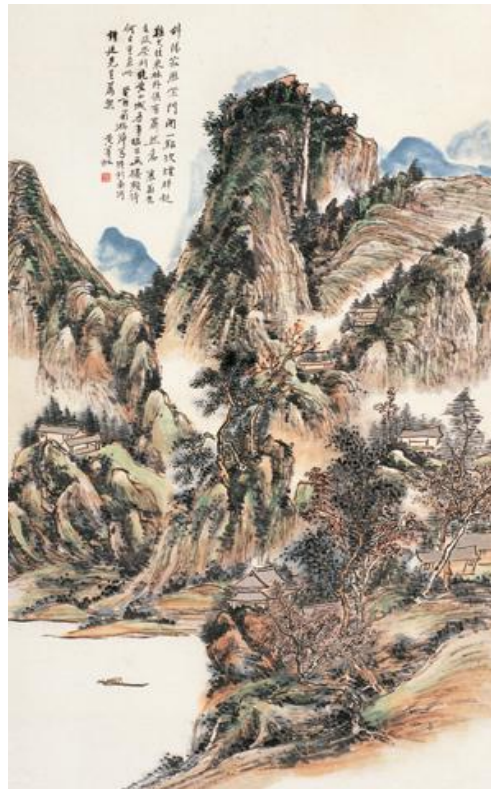


Figure 5-5. Œuvre du peintre Huang Binhong *Shu shan* (蜀山图), réalisée en 1933 à Shanghai.<sup>479</sup>

Ce tableau présente la montagne de Shu, maintenant appelée “Wawu shan” (瓦屋山), une célèbre montagne dans la culture chinoise, située dans le territoire de Hongya, près de la ville de Meishan, à l’ouest du bassin du Sichuan. Cette peinture est principalement dans les teintes vert clair, et représente les montagnes, des cours d'eau,

---

la joie des moments passés.

<sup>479</sup> [http://www.360doc.com/content/15/0904/15/27519597\\_496849324.shtml](http://www.360doc.com/content/15/0904/15/27519597_496849324.shtml), accès en 2015.



des arbres, des maisons, l'eau peut être vue faiblement entre les montagnes, les couleurs sont élégantes et délicates.

La peinture de Huang est la synthèse entre la peinture traditionnelle chinoise et la nouvelle génération, c'est le nouveau visage de la peinture. Il porte son art à un nouveau sommet, et en devient l'un des grands maîtres. Depuis un demi-siècle, de nombreux artistes ont été influencés par l'art de Huang, qui a reçu d'excellentes critiques de Fu Lei, le père de Fu Cong.<sup>480</sup> Quand il était jeune, Fu Cong a déjà commencé à approcher l'art du peintre.

Au 21<sup>ème</sup> siècle, alors que tout le monde étudie Chopin en Chine, on commence à combiner sa musique avec la culture chinoise, formant un nouveau phénomène dans la réception de sa musique dans le pays. Sous cette influence, l'interprétation de la musique de Chopin par les pianistes chinois montre peut-être une couleur orientale aux yeux des occidentaux, mais elle est imperceptible pour les pianistes chinois. À ce sujet, le professeur de Li Yundi, Dan Zhaoyi mentionne :

« Les spécialistes occidentaux ressentent objectivement que les asiatiques, dans l'interprétation des œuvres de l'occident, par rapport au goût européen, ajoutent des choses nouvelles, qu'ils ont appelé "charme oriental". Ceci est le résultat d'une comparaison, peut-être que, vivant dans notre propre culture, nous n'en avons pas conscience. Partant de nos propres sentiments et expériences, il est possible que notre interprétation contienne notre culture. C'est quelque chose de naturel dans notre cœur, les occidentaux peuvent l'accepter et le trouver nouveau et touchant. [...] Les asiatiques jouent la musique occidentale, même si la culture est différente, les émotions sont les mêmes, la musique communique des sentiments, en particulier dans la musique romantique. Dans les œuvres de Chopin, l'esprit est très proche de celui de la jeunesse, sa beauté, ses contrastes, sa fantaisie, si vous avez la capacité de les percevoir, vous serez en mesure de découvrir les vrais sentiments de Chopin. »<sup>481</sup>

Cependant, à l'heure actuelle, les élèves de piano, quel que soit leur niveau, ne sont pas en mesure d'atteindre la pensée de Fu Cong, leur expérience d'apprentissage personnel est très différente, l'époque n'est plus la même, mais son analyse peut leur ouvrir un univers de compréhension.

---

<sup>480</sup> Claire Roberts, *Friendship in Art : Fou Lei and Huang Binhong*, Hong-Kong, éd. Hong Kong University Press, 2010, 248p.

<sup>481</sup> Han Xin'an, *op. cit.*, p. 14.

#### **4. Observation : Chopin aujourd'hui au Conservatoire central de musique**

Dans le cadre de notre recherche, nous avons déjà étudié la réception de Chopin pendant le 20ème siècle. Pour compléter notre recherche, d'un point de vue pratique, il est nécessaire d'effectuer une observation sur le terrain, source d'information que nous ne souhaitons pas négliger.

Notre observation se divise en trois parties :

- Une première partie de l'étude vise à observer l'enseignement de Chopin dans les classes du conservatoire, il s'agit de filmer les cours de piano;
- Une deuxième partie de l'étude consiste en plusieurs entretiens avec les professeurs;
- Une dernière et troisième partie de l'étude consiste en des entretiens avec les étudiants selon un questionnaire pré-établi.

Ce travail se déroule entre septembre et octobre 2014, et tente de montrer la situation telle qu'elle est au conservatoire central. L'enregistrement des classes présente un état des lieux de la classe à un moment donné, reflétant son état réel. Cependant, cette méthodologie de recueil de données pose un certain nombre de difficultés opérationnelles relatives à l'acceptation de l'institut, surtout quand il s'agit de tourner des vidéos dans la classe. Les entretiens et les cours ont été filmés sans que les élèves n'aient été spécifiquement préparés comme lors d'une master-class, afin d'avoir un témoignage le plus représentatif possible de ce qui se passe lors d'un cours dans un conservatoire chinois. De plus, afin de respecter la vie privée des élèves, et comme leur identité n'est pas importante pour notre recherche, je modifie les noms de famille des étudiants, je ne modifie cependant pas les noms des professeurs. Nous allons maintenant analyser les informations collectées durant cette observation. (voir les informations plus détaillé dans les annexes 11 à 15)

## 4.1 Observations sur Chopin de Zhou Guangren

Zhou Guangren (周广仁, 1928-) est professeur de piano au Conservatoire Central de Pékin depuis 1955; comme elle part bientôt à la retraite, elle n'enseigne plus qu'à une seule étudiante, une élève de Master, qui sera sa dernière élève au Conservatoire.

### 4.1.1 Zhou Guangren

Zhou Guangren est considérée comme un des piliers de l'enseignement du piano en Chine. Son grand-père est l'un des premières commerçants de la communauté financière de Shanghai pendant le Mouvement d'auto-renforcement (洋务运动)<sup>482</sup>. En conséquence, le père de Zhou est issu d'une famille aisée, ce qui lui permet de faire des études d'ingénieur en Allemagne, accompagné de sa femme. Cet excellent milieu de naissance et l'éducation supérieure sont rares à l'époque. Zhou Guangren naît à Hanovre en 1928, pendant les études de son père et de sa mère en Allemagne.

À l'âge de 4 ans, Zhou Guangren retourne à Shanghai avec sa mère et son père diplômés. Son père est très amateur de musique, mais s'oppose farouchement à sa formation de pianiste; il veut qu'elle apprenne les langues étrangères et s'engage dans des activités diplomatiques. Elle persiste cependant dans son choix, ainsi, à partir de l'âge de 16 ans, elle enseigne le piano pour payer les frais importants de ses propres cours.

Durant ses études, elle a eu la chance de pouvoir étudier auprès de très bons professeurs en cours privé ainsi que de compositeurs. Tout au début, à l'âge de 9 ans, elle suit l'enseignement de Ding Shande (丁善德, 1911-1995), puis devient élève du professeur russe Zakharoff en 1939. Ensuite, elle suit les cours des professeurs chinois Qian Qi (钱琪, 1913-2001), Yang Jiaren (杨嘉仁, 1912-1966) et Li Cuizhen (李翠贞, 1910-1966), mais aussi de professeur étrangers tels que le pianiste et chef d'orchestre

---

<sup>482</sup> Le Mouvement d'auto-renforcement (1861-1895) est un mouvement d'introduction du système militaire occidental, de la production de machines, et de la technologie industrielle pour sauvegarder le règne de la dynastie Qing, organisé par l'école d'occidentalisation. Le slogan du mouvement est d'abord « l'auto-amélioration » (自强, *Zi Qiang*), plus tard modifié en « la création de richesse » (求富, *Qiu fu*) afin de renforcer le pays. Bien que le mouvement n'a pas fait prospérer la Chine pendant ses 30 ans d'activité, il a introduit la science et la technologie avancée de l'occident, menant à la création des premières entreprises modernes en Chine et promouvant objectivement le développement du capitalisme national chinois.

italien Mario Paci, le musicien autrichien Alfred Marcus, un musicien allemand, Alfred Wittenberg (1880, Breslau - 1952, Shanghai), le pianiste hongrois aveugle Bela Belai (un élève de Liszt) et le pianiste soviétique Aram Tatulian (Voir chapitre 2, p. 123, figure 2-10, Classe d'Aram Tatulian, Zhou Guangren est la 4ème en partant de la gauche). Mais Zhou Guangren regrette de n'avoir eu qu'un ou deux ans d'étude avec chaque enseignant. En effet, Paci et Wittenberg sont décédés à peu de temps d'intervalle, et Belai et Tatulian ont tous deux quitté la Chine, mais cette succession de professeurs lui a permis de connaître différentes méthodes d'enseignement, lui donnant des bases solides pour s'engager dans le chemin artistique. À ce sujet, elle dit « Leurs écoles étaient très différentes, mais cela m'a permis d'élargir mon horizon ».

En 1947, à 19 ans, Zhou Guangren avait déjà coopéré avec l'Orchestre Municipal de Shanghai, en jouant le *Concerto pour piano en ré mineur* de Mozart et le *Premier Concerto* de Chopin, un concert très bien accueilli qui lui apportera la célébrité. Son nom apparaît dès lors souvent dans les journaux et périodiques chinois et étrangers.<sup>483</sup> Après la fondation du pays en 1949, âgée seulement de 20 ans, elle est engagée comme enseignante au Conservatoire de musique de Shanghai. Elle veut partir étudier à l'étranger, mais est convaincue par le Conservatoire Central de Pékin de rester pour y enseigner à dès 1955.

En 1951, Zhou Guangren est choisie comme membre de l'ensemble des jeunes artistes chinois (中国青年文工团), et part à Berlin participer au troisième Festival mondial de la jeunesse et des étudiants. C'est la première fois que le pays envoie un si grand nombre d'artistes participer à un festival à l'étranger depuis la fondation de la RPC en 1949. Zhou Guangren raconte son expérience lors de ce festival « Quelques jours après notre arrivée, on m'a annoncé que j'allais participer à un concours de piano. Je n'avais pas le temps de me préparer, j'ai juste rassemblé quatre pièces que je jouais habituellement. Le concours s'est passé pour moi de façon très agréable, parce que je ne me souciais pas du tout de mon classement mais me concentrais uniquement sur la musique. [...] Pour moi, la chose la plus importante est que cette expérience a élargi

---

<sup>483</sup> Liang Xiang (梁想), *Carrière artistique de Zhou Guangren* (琴系中华--周广仁的艺术生涯), Pékin, People's Music Publishing House, 2005, pp. 45-48.

mon horizon musical et m'a appris beaucoup de nouvelles choses. »<sup>484</sup> Le jury n'avait pas imaginé que la Chine pouvait présenter une telle pianiste, Zhou Guangren termine troisième du concours, devenant la première pianiste du pays à remporter un prix international. Le premier prix avait été remporté cette année là par le pianiste russe Lazar Berman.

Durant la période de la Révolution culturelle, Zhou Guangren et son mari Chen Zixing (陈子信), directeur du bureau de la Philharmonie Central, sont à la fois impliqués et critiqués, obligés de rendre compte des « problèmes historiques ». Un jour de 1968, Chen est informé qu'il sera critiqué devant tous les membres de la Philharmonie, il se suicide la veille du jour prévu pour cet événement. Bien que Zhou Guangren n'ait pas été sévèrement critiquée, elle est envoyée dans les zones rurales pour se "réformer" par le travail dans les champs en repiquant les semis de riz. Le travail agricole excessif endommage ses mains et lui laisse encore des douleurs aujourd'hui.

Plus malheureusement pour elle, en 1982, elle se blesse la main droite en déplaçant un piano. Son quatrième doigt est cassé et désarticulé, et le troisième et le cinquième ont des fractures multiples. Dans sa biographie, elle commente cette mésaventure «Heureusement, l'intervention chirurgicale a été un succès. L'annulaire était brisé et est maintenant plus court qu'avant, les deux autres doigts sont bien guéris. Quelques mois après l'opération, j'ai commencé à lentement retravailler mon piano sous les conseils d'un médecin. J'utilisais des gants très fins dans lesquels je glissais des morceaux de coton au bout des doigts, cela était très douloureux, mes doigts marchaient beaucoup moins bien qu'avant. Un an après, j'ai joué une *Berceuse* de Chopin lors d'un concert à l'Auditorium de l'Université de Pékin. La berceuse est très douce, belle et délicate, je savais que je pouvais bien la jouer. »<sup>485</sup> Cette interprétation a beaucoup impressionné le public, et les étudiants de l'université ont afflué dans les coulisses pour lui demander des photos et des autographes. Bien qu'elle ait subi une épreuve importante, elle a surmonté ces difficultés avec persévérance.

---

<sup>484</sup> Ibidem, p. 57.

<sup>485</sup> Ibidem, pp. 96-107.

Elle organise et participe au jury d'un grand nombre de concours de piano parmi les plus importants du monde. Pianiste et pédagogue, Zhou Guangren se consacre à populariser le répertoire pianistique en Chine. Depuis près de vingt ans, elle travaille à établir des écoles de piano pour enfants, organise des concours et s'occupe de la promotion de concerts et d'émissions télévisées à Pékin, ville où elle est également rédacteur en chef du magazine *Piano Artistry*. Elle aide à organiser les première et deuxième China International Piano Competition et en préside le jury. Pour ses réalisations, Mme Zhou reçoit le 1er mai 1994 la Médaille du Travail, puis le Prix 1998 Baogang d'excellent professeur, et le Prix du Professeur de Recherche et d'Éducation pour l'année 2000. Sur ses efforts dans la vulgarisation de la musique pour piano, elle explique : « Une tendance, il y a des décennies, était de dire qu'il n'y avait pas d'issue pour le piano et que les Chinois ne pouvaient pas le comprendre, même les étudiants de piano du conservatoire apprenaient tous l'accordéon et l'erhu (l'instrument traditionnel). À cette époque, je pensais que les Chinois ne détesteraient pas le piano, et que nous devions faire notre travail pour les familiariser avec cet instrument riche et magnifique. Après plus de 20 ans de travail acharné, nous avons non seulement bien fait mais cela a aussi eu une grande répercussion dans la société. Nous avons été très surpris et soulagés de trouver les salles de concert pleines d'adultes et d'enfants qui écoutaient attentivement le piano. »<sup>486</sup>

#### **4.1.2 Analyse de l'enseignement de Zhou et entretien**

Cours donné à une élève en première année de Master en spécialité de piano interprétation, jouant la *Première Ballade, op.23* et le *Nocturne en do dièse mineur Opus posthume* de Chopin, cours d'une heure et demie (voir les annexes 11 et 12).

Tout d'abord, Zhou Guangren déclare que, à son époque, l'enseignement et la manière de jouer Chopin étaient différents d'aujourd'hui. Les Chinois n'avaient pas beaucoup d'occasion d'entendre des concerts, parfois ils ne pouvaient même pas écouter d'enregistrements. Le premier enregistrement de la musique de Chopin qu'ils

---

<sup>486</sup> Jiang Changhe (姜长河), « L'élégance est aussi une force - présentation de la pianiste Zhou Guangren » (优雅也是一种力量 - 钢琴家周广仁写照), revue scolaire *Petit interprète* (小演奏家), 2012, n°2, p. 65.

ont pu écouter, celui qu'on pouvait entendre le plus souvent, était une version par Cortot. L'interprétation de Cortot est très différente de ce que l'on peut entendre maintenant, ayant beaucoup de liberté en terme de tempo, et de *rubato*, le jeu est beaucoup plus libre qu'aujourd'hui, mais le jeu de Cortot, pour les pianistes chinois de l'époque, c'était une référence de l'interprétation romantique. Pour Zhou, le jeu de Cortot est « très plaisant, très émouvant ».

Aujourd'hui en Chine, par rapport au passé, la perception de l'interprétation de Chopin a peu à peu changé dans l'enseignement supérieur. Zhou raconte : « Maintenant, les générations de jeunes pianistes jouent Chopin de manière moins libre, plus stricte. On pense que Chopin a encore beaucoup d'influences classiques, sa musique a été créée sur des bases classiques. » En conséquence, pour son enseignement actuel, elle demande aux étudiants de faire un travail strict, de regarder et respecter ce que le compositeur a écrit sur la partition. Petit-à-petit, quand ils maîtrisent bien la partition, elle leur permet d'avoir plus de liberté, mais pas trop, elle n'aime pas quand le jeu est trop libre.

Le jeu du pianiste Fu Cong, comme il est lauréat du Concours Chopin, est souvent considéré comme une bonne version à connaître et étudier. Mais le professeur Zhou ne conseille pas de jouer avec autant de liberté que lui : « Le style de jeu de Fu Cong est globalement libre, mais rigoureux. Je ne permets pas aux étudiants le jeu libre au début de leur travail. Donc, l'interprétation que mon élève Ming vient de faire est encore assez stricte. »

### ***Cours de Zhou sur la Première Ballade, op.23 de Chopin :***

Après sa présentation globale sur Chopin, nous résumons ici certains de points de son enseignement :

- Zhou souligne à l'élève qu'elle doit bien lire la partition et suivre les indications marquées par le compositeur; et également avoir une construction claire de toute la pièce, car la première Ballade est une œuvre avec une grande structure :

« Le point principal, non seulement pour jouer Chopin, mais toutes les œuvres, est de lire strictement la partition, de bien respecter les indications du compositeur. Chopin est quelqu'un de particulièrement précis, tout ce qu'il veut, il l'écrit sur la partition. La deuxième étape consiste à analyser la structure de la pièce, une pièce est composée comme on construit une maison. Dès que vous comprenez la structure de la pièce, vous comprenez pourquoi le compositeur a écrit comme ça. Vous devez l'avoir toujours à l'esprit, savoir où est l'apogée de la pièce. Quand vous aviez un petit niveau, comme les enfants, ce n'était pas la même exigence. Comprendre la structure est très important dans les grandes œuvres, elle doit être bien claire dans votre tête. »

- Comment organiser le phrasé, surtout pour les phrases qui se répètent, elle précise :

« La phrase répétée ne peut pas être jouée de la même manière que la première fois. La première phrase a le point culminant le plus fort, la deuxième est moins forte, il faut faire un contraste, vous devez en tenir compte pour organiser ces deux phrases. »

- Zhou propose des conseils pour bien organiser les nuances, par exemple dans une phrase longue avec *crescendo* ou *diminuendo* :

« Au sujet des nuances, du *piano* au *forte*, dans n'importe quelle œuvre, que ce soit Chopin ou un autre compositeur, il faut bien faire attention. S'il y a un long *crescendo* votre première phrase ne peut pas être jouée trop fort, sinon, vous ne pourrez plus monter. Il faut bien organiser votre *crescendo*. »

- Dans cette œuvre, Zhou demande à l'élève de toujours faire attention à conserver le tempo. Dans les passages très dramatiques et passionnés ou les phrases avec un *crescendo*, elle conseille à l'élève de ne pas accélérer et de toujours penser à la musicalité : « il ne faut pas accélérer le tempo, ni trop vite, ni trop rigide en tapant sur le clavier; ça ne doit pas paraître technique, il faut que tu penses encore à la musicalité, le chant est comme un langage parlé et très vocal; il faut garder le contrôle tout au long de l'œuvre. »

- Pour le chant chez Chopin, Zhou déclare : « pour moi, Chopin doit être joué avec un phrasé très chanté, pas trop technique ni mécanique ». Par exemple, dans les mesures



180 et 181 (voir extrait 1), elle demande à l'élève que la main droite ne joue pas trop mécanique, toute la partie doit être très vocale.

Extrait 1<sup>487</sup>

The image shows a musical score for Chopin's Ballade in F major, Op. 10, No. 3, measures 178-181. The score is in 3/4 time and features a complex texture with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The right hand includes a trill (tr) and a 'con forza' marking. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The score is annotated with various performance instructions and technical markings.

Nous voyons que, pour cette ballade, l'élève Ming ne joue pas très libre mais pas rigide non plus, comme Zhou le résume : « votre interprétation n'est pas complètement rigide, il y a de bonnes nuances, vous n'avez pas joué trop libre, conservant un juste milieu. » Au niveau technique, sa virtuosité ne pose pas de problème.

**Nocturne en do dièse mineur Opus posthume de Chopin :**

La deuxième pièce que l'étudiante joue est le *Nocturne en do dièse mineur Opus posthume*. On peut dire que cette pièce est beaucoup moins difficile techniquement que la Ballade, mais ce genre de pièce exige beaucoup de chant et d'émotion musicale. L'élève a une bonne musicalité, mais manque un peu d'analyse. Comme elle le dit « Je suis mes émotions », il est donc facile de jouer trop libre et personnel. Zhou dit à ce propos : « Cela ne peut pas se faire comme ça. Si on joue une œuvre sans une analyse rationnelle, c'est très dangereux. D'une manière générale, on n'est pas obligé de travailler toujours sur le piano, on doit aussi lire et étudier la partition pour la comprendre. [...] Vous devez être en mesure de l'expliquer clairement;

<sup>487</sup> Frédéric Chopin, *Balladen*, München, Henle Verlag Urtext Edition, p. 15.

sinon ça veut dire que vous n'avez pas encore compris, que vous jouez sans réfléchir, qu'il n'y a pas d'exigence. »

Lorsqu'on rencontre un changement d'harmonie, par exemple mesures 7 et 8 de ce nocturne (extrait 2 au-dessous), on voit que le problème de l'élève, ce n'est pas qu'elle ne comprend pas cette harmonie, mais qu'elle ne le montre pas dans son jeu. Pour cela, Zhou souligne : « Sentir bien dans ton cœur et même temps montrer généreusement au public. La musique de Chopin est tellement riche, chaque mesure est d'une harmonie très particulière. »

Extrait 2<sup>488</sup>

cis-Moll  
Opus post.

1830

*Lento con gran espressione*

20

*pp*

*legato*

*tr*

3

2

3

6

4

*P*

\*

\*

\*

Finalement, on doit chercher un équilibre entre la liberté, l'émotion musicale et l'analyse, Zhou conclut : « J'ai entendu certains pianistes jouer les *Nocturnes* de Chopin avec beaucoup de liberté, paraissant aujourd'hui exagérée. Il faut faire ressortir l'harmonie dans un cadre calme et beau, qui sera confortable pour les oreilles. Il manque donc un peu de cela dans votre esprit un peu trop émotif. Enfin, on a besoin d'émotion musicale, les gens qui n'en ont pas auront beaucoup de difficulté pour apprendre la musique. Votre avantage est d'avoir une musicalité naturelle, ça c'est bien, mais vous ne pensez pas assez à l'analyse. »

À travers le cours sur ces deux pièces, nous voyons que Zhou Guangren est un

<sup>488</sup> Frédéric Chopin, *Nocturnes*, par Jean Ekier, Austria, Wiener Urtext Edition, 1980, p. 109.

professeur ayant beaucoup d'expérience, de sorte qu'elle s'adresse de manière plus posée à cette étudiante, et propose une méthode simple aux élèves pour leur permettre de comprendre, mais aussi de renforcer leur confiance en soi. Son enseignement se concentre plutôt sur la musique : l'analyse de la partition, la construction d'une œuvre, l'harmonie, la manière de jouer au service de la musique; elle ne parle pas beaucoup de technique.

### ***Question sur l'édition :***

Selon l'entretien avec le professeur Zhou, nous apprenons que le matériel pédagogique utilisé à son époque est formé en grande partie de partitions étrangères, publiées par des éditions chinoises. Les professeurs donnaient aux élèves le Bayer pour débutant, et leur faisaient aussi beaucoup travailler Czerny. Sur les versions d'édition de Chopin, les Chinois utilisent souvent l'édition d'Ignacy Jan Paderewski, certains utilisent aussi l'édition allemande Henle et la Wiener urtext édition.

Il y a soixante ans, les Chinois n'avaient pas une conscience précise sur les versions originales ou urtext, il n'y avait pas de version de référence, toutes les versions étaient bonnes pour eux. Ils ont appris plus tard que les différences entre les éditions pouvaient être importantes, certaines étant modifiées intentionnellement par les éditeurs. La version de Paderewski a dirigé l'enseignement de Chopin au cours des cinquante dernières années en Chine, elle est très populaire mais ne constitue pas une «version de référence» au sens strict, elle est une approche critique des manuscrits de Chopin, avec de nombreux changements subtils de «normalisation», et de simplification de l'écriture.

En 2006, l'édition polonaise, *Complete Works of Piano Chopin* compilée par Jan Ekier (1913-2014), est publiée en Chine, elle comprend 13 volumes. Cette version est largement diffusée dans le monde musical chinois.

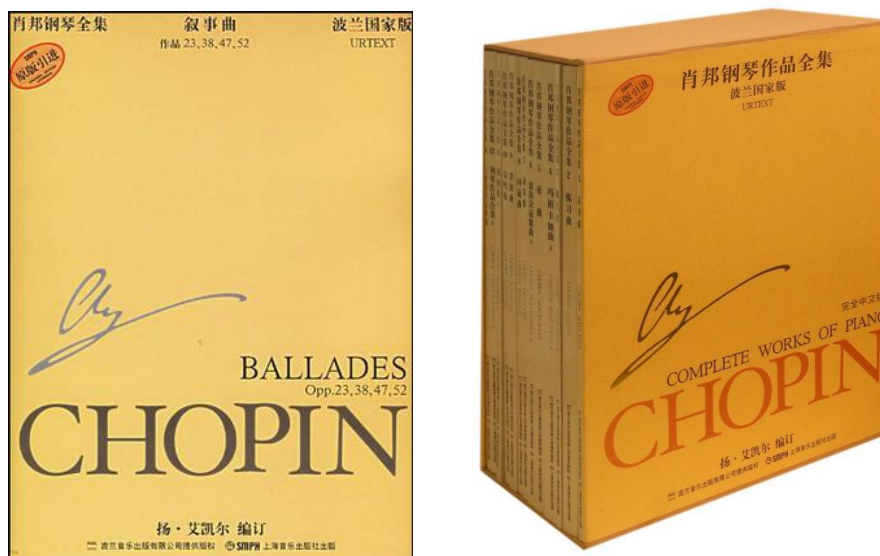


Figure 5-6. *Chopin National Edition, Urtext*, par Jan Ekier, édition polonaise publiée en Chine en 2006 par l'Édition de musique de Shanghai, ISBN : 9787806678893.<sup>489</sup>

Jan Ekier vient en Chine en 1983, et donne des conférences sur Chopin au Conservatoire Central de Musique de Pékin ainsi qu'au Conservatoire de Musique de Shanghai. Sa version est fortement défendue et recommandée par le pianiste Fu Cong, mais le professeur Zhou ne peut s'y habituer : « Au cours des dernières années, on a recommandé cette version en Chine, mais peu de gens sont habitués à l'entendre, je ne le suis pas non plus. » La raison en est que cette version est très différente de celle de Paderewski, comme les Chinois sont déjà habitués à cette dernière version, la nouvelle édition surnommée “la version polonaise la plus correcte” est donc difficilement acceptée. Sur cela, Zhou Guangren explique :

« Nous avons utilisé jusqu'à maintenant la version de Paderewski. Même dans sa version, certaines notes sont différentes de celles d'Ekier. Paderewski est également pianiste, peut-être qu'il comprend les manuscrits de Chopin avec une logique de pianiste. Maintenant, Ekier dit qu'il a fait beaucoup de recherches sur les manuscrits, mais cela me semble difficile à accepter. Par exemple, certains passages dans la partie centrale de l'*Étude op. 10 no. 3* sont transposés chez Ekier. J'ai essayé sa version il y a deux jours, mais j'ai du mal à l'accepter, je préfère encore la version originale. Le problème des éditions est une question très importante, nos oreilles se sont habituées à écouter celle de Paderewski, la soi-disant “version plus correcte” me rend mal à l'aise. »

<sup>489</sup> Jan Ekier, *Ballades de Chopin*, Urtext de l'Édition nationale polonaise ; publié en Chine 2006 par l'Édition de musique de Shanghai.

Nous voyons qu'un autre professeur, Sheng Yuan, conseille à ses étudiants d'utiliser cette version. Ainsi, certains étudiants l'ont déjà utilisée, mais ils trouvent qu'elle est encore étrange pour eux, comme l'étudiante Ming le précise : « Maintenant j'utilise la dernière version polonaise. Elle est bien, mais on sent quelle est un peu étrange. Les indications sont plus authentiques, elles suivent mieux les manuscrits de Chopin, même beaucoup de notes sont différentes. » De la publication de la nouvelle édition à l'heure de notre interview en 2014 il s'est passé plus de huit ans, on constate que dans ce court laps de temps, la nouvelle version est encore difficilement acceptée et toujours peu utilisée dans l'enseignement. La nouvelle version dans la Chine actuelle a plus une fonction de référence ou de document de recherche.

Depuis 1960, la Chine a introduit l'édition de Paderewski, qui domine pendant un demi siècle l'enseignement du piano dans le pays. Après 2000, les éditeurs chinois achètent de nombreux droits d'édition auprès d'éditeurs étrangers, tels que G. Henle Verlag, Breitkopf & Härtel, Wiener Urtext Edition et Peters.

En 2001, l'édition People's Music Publishing House obtient l'autorisation de Henle, et commence à publier les œuvres de Chopin à partir du mois décembre. Elle garde le titre original, avec un sous-titre chinois :

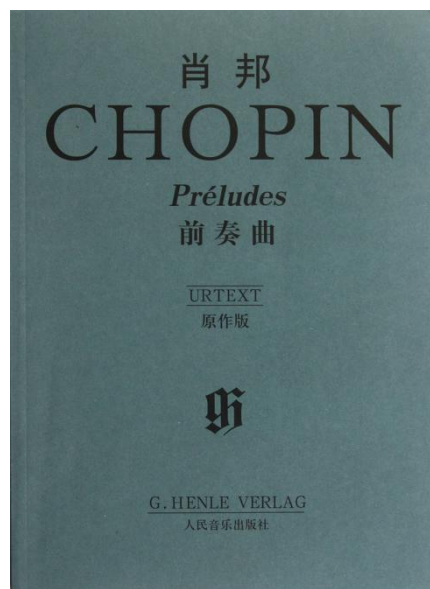


Figure 5-7. Frédéric Chopin, *Prélude* (前奏曲), rédigé par Krystian Zimerman, Pékin, People's Music Publishing House, 2001, 57p., ISBN : 9787103024119.

Dans la même année, l'Édition de l'art de Hunan (湖南文艺出版社) achète les droits de publication de Breitkopf & Härtel :

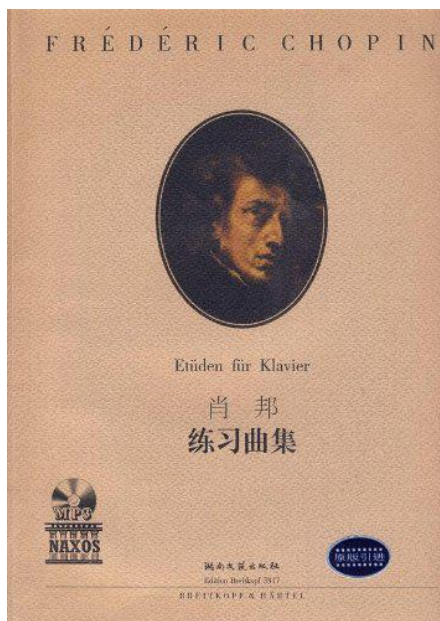


Figure 5-8. Frédéric Chopin, *Collection des Études* (练习曲集), rédigé par Ignacy Friedman, Hunan, Édition de l'art de Hunan, 2001, 119p., ISBN: 9787540425098.

En décembre 2015, l'Édition de l'éducation de Shanghai (上海教育出版社) sort la version de Wiener Urtext Edition :

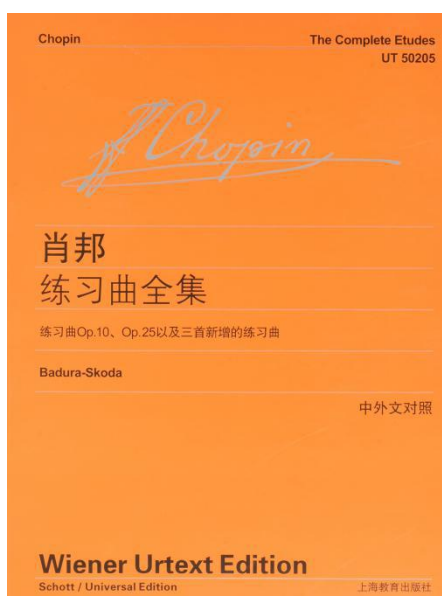


Figure 5-9. Frédéric Chopin, *Collection complète des Études*, trad. Par Li Xiwei (李曦微), Shanghai, Édition de l'éducation de Shanghai, 2015, 133p., ISBN: 9787544466196.

En octobre 2016, l'Édition du Conservatoire de musique central lance la version de Peters :

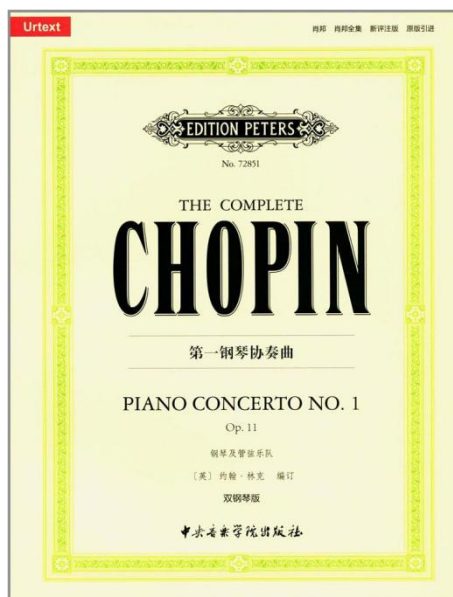


Figure 5-10. Frédéric Chopin, *Piano Concerto No.1 Op.11*, rédigé par John Rink, trad. par Yang Dongni (杨冬妮) et Liu Daini (刘黛妮), Pékin, l'Édition du Conservatoire de musique central, 2016, 152p., ISBN: 9787810967792.

À travers nos entrevues et nos observations dans les classes, on apprend que les élèves n'ont pas étudié spécifiquement les différences entre les versions, le conservatoire n'indique pas aux élèves quelle version utiliser. On trouve que la version de Paderewski est encore très courante.

### ***Sur la raison pour laquelle les Chinois sont proche de la musique de Chopin :***

Sur la question « Quelles sont les raisons qui font que les Chinois apprécient la musique de Chopin ? », Zhou Guangren répond : « La musique de Chopin est très chantée, elle semble très proche, comme une voix parlée, elle est facile à comprendre et à aimer. Quelle que soit le type de musique qu'il écrive, il y aura toujours de belles mélodies. Par exemple, la musique de Beethoven est difficile, son langage musical est difficile en lui-même. Mais, dans n'importe quelle pièce de Chopin, le chant mélodique est évident, c'est la caractéristique de son langage musical. » Cela, nous pouvons également le lire dans la revue *Les amateurs de musique*, le critique musical Li Yanhuan y écrit : « Les œuvres de Chopin ont de belles mélodies et sont très

attrayantes, cela leur a permis d'être facilement acceptées en Chine, et de devenir un bon matériel pour l'apprentissage du piano. »<sup>490</sup>

En effet, cette importance de la mélodie rend la musique de Chopin plus proche de la compréhension traditionnelle chinoise. La musique chinoise traditionnelle prête attention au mouvement horizontal, la mélodie, qui est similaire à celui de la calligraphie et de la peinture chinoise. Les œuvres musicales chinoise sont souvent réalisées sous la forme d'une seule mélodie, l'utilisation de l'harmonie est très restreinte. On peut trouver cette particularité dans les dix premières pièces classiques chinoises anciennes, qui sont essentiellement pour instrument solo, dont par exemple une pièce pour Guqin *Ping Sha Luo Yan* (平沙落雁)<sup>491</sup> et une pour la Pipa *Yang Chun Bai Xue* (阳春白雪)<sup>492</sup>. Par conséquent, l'influence de cette forme traditionnelle de musique peut être une raison pour laquelle les Chinois ont apprécié la musique de Chopin, ayant un chant mélodique évident, et l'ont facilement acceptée. Zhou résume également l'appréciation de Chopin dans le pays : « je pense que nos élèves et nos étudiants aiment tous bien Chopin, je ne connais aucun pianiste qui n'apprécie pas sa musique, donc on joue beaucoup sa musique en Chine. »

## 4.2 Observations sur Chopin de Sheng Yuan

Pour les cours du professeur Sheng Yuan, nous allons résumer ses leçons à trois étudiantes. Elles sont dans des niveaux différents en spécialité d'interprétation de piano : Zhang, troisième année de lycée, joue *l'Impromptu no.1 en La bémol Majeur op.29* et la *Valse en La bémol Majeur, op.42* (pièces dans son programme pour le Baccalauréat); Rong, deuxième année de licence, la *Polonaise-Fantaisie en La bémol Majeur, op.61*; Han, diplôme de Master, la *Fantaisie en fa mineur op.49*. Tous les cours ont une durée d'une heure et demie.

---

<sup>490</sup> Li Yanhuan (李严欢), « Complètement Chopin » (完全肖邦), *Les amateurs de musique* (音乐爱好者), Shanghai, Édition de musique de Shanghai, 2010, n°5.

<sup>491</sup> Ping Sha Luo Yan (平沙落雁), est une œuvre soliste pour l'instrument ancien Guqin. Il décrit la scène des oies près de l'eau qui volent, en jouant des airs calmes et doux.

<sup>492</sup> Yang Chun Bai Xue (阳春白雪), est une pièce soliste pour l'instrument traditionnel Pipa. Il décrit la neige sous le soleil du début de printemps, la renaissance de la terre; et signifie toutes les choses et la beauté qui prospèrent au début du printemps, en jouant des mélodies fraîches et douces, et un rythme détendu puis vif.



#### 4.2.1 Sheng Yuan

Sheng Yuan, professeur au Conservatoire central de musique, est né à Pékin dans une famille de musiciens, son père est violoniste et sa mère pianiste, tous deux musiciens à la Philharmonie centrale de Pékin. Il a commencé ses études de musique avec sa mère à cinq ans, avant de rentrer au Conservatoire central, où il suivra les cours de Li Qifang (李琪芳), Li Huili (李惠利) et Zhou Guangren.

Sheng Yuan a enregistré en 2013 un triple disque de Chopin sur un piano Pleyel de 1845, prêté par la Frederick Collection of Historic Pianos à Ashburnham, Massachusetts, USA. Il y joue l'intégrale des *ballades*, *impromptus*, *préludes* et *nocturnes*, en explorant pleinement les possibilités uniques de l'instrument.

Considéré comme le plus grand expert de Bach en Chine, il est actuellement membre du corps professoral du Conservatoire central de musique. Entre 1991 et 1997, il obtient une licence et une maîtrise en piano à la Manhattan School of Music à New York comme étudiant boursier de Solomon Mikowsky et étudie également la musique de Bach intensivement avec Rosalyn Turek (1914-2003). En avril 2004, Sheng donne un récital au Weill Recital Hall du Carnegie Hall de New York, comme vainqueur du Rubinstein Memorial Award de l'Artiste International.

#### 4.2.2 Analyse de l'enseignement de Sheng et entretien

À travers les cours de Sheng, en plus des indications très détaillées, nous pouvons tirer quelques aspects qui attirent l'attention (voir les annexes 13 et 14).

##### ***L'enseignement sur le « tempo rubato » :***

Nous pouvons voir que les deux professeurs parlent peu de la question du *rubato* dans leur classe. Ils laissent les élèves d'abord dans un cadre « neutre », ne permettent pas à leurs élèves trop de liberté, mais leur demandent de trouver un équilibre. Dans la classe de Sheng Yuan, il inspire à l'étudiant « Le *rubato* doit bouleverser l'équilibre de la phrase »; aussi, il parle de sa compréhension dans son interview : « Le *rubato* est une question de tempo, il faut prendre ou rendre du temps. Tout comme Chopin disait sur son *rubato*, "le vent joue dans les feuilles, les fait

ondoyer; mais l'arbre ne bouge pas". » On trouve la même définition chez Liszt pour le *rubato* chopinesque.<sup>493</sup>

### **En terme de l'imagination aux élèves :**

Dans la pédagogie de Sheng, il fait des efforts sur le plan de l'imagination pour inspirer ses élèves, et cela peut les aider à mieux comprendre la musique et enrichir leur interprétation. Par exemple, dans le cours sur la *Polonaise-Fantaisie en la bémol Majeur* de l'étudiante Rong, il lui propose de s'imaginer dans une église pour avoir un sentiment de pureté et un jeu *piannissimo* pour les mesure 148 à 152 (extrait 3). Il souligne : « Vous comprenez, ici, on est comme dans une église. C'est comme si Chopin était dans une église, plein d'émotions qu'il ne peut exprimer, et qu'il prie pour oublier les émotions humaines. Chopin veut ici quelque chose de très simple et *piannissimo*. »

#### Extrait 3<sup>494</sup>

The image shows a musical score for Chopin's Polonaise-Fantaisie, measures 148-152. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a 'più lento' tempo marking and a 'pp' dynamic. The right hand has a 'tr' (trill) marking and a 'sempre p e legato sostenuto' instruction. The left hand has a '4' marking under a group of notes. The score is annotated with asterisks and circled notes.

Ensuite, Sheng continue dans cette image pour les mesure 169 à 171 (extrait 4) : « la mélodie apparaît dans les aigus de la main droite, imaginez les anges sculptés dans l'église qui prennent vie. »

#### Extrait 4<sup>495</sup>

<sup>493</sup> Jean-Jaques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, op. cit., p. 76.

<sup>494</sup> Frédéric Chopin, *Polonaisen*, München, Henle Verlag Urtext Edition, p. 83.

<sup>495</sup> Ibid, p. 84.

Dans les leçons de Sheng, nous pouvons constater qu'il utilise également les éléments chinois pour éclairer ses élèves. Comme dans le travail sur la *Fantaisie en fa mineur op.49* avec l'élève Han, il prend pour exemple l'instrument traditionnel chinois Guzheng pour mieux interpréter le passage des arpèges : « Mesures 189 à 195 (extrait 5), *diminuendo*, de plus en plus lent. Ne frappez pas les notes une par une, comme sur notre instrument traditionnel Guzheng (古筝)<sup>496</sup>. »

Extrait 5<sup>497</sup>

<sup>496</sup> Le Guzheng est un instrument de musique à cordes pincées traditionnel chinois de la famille des cithares sur table, "gu" signifie ancien et "zheng" veut dire cithare.

<sup>497</sup> Frédéric Chopin, *Scherzos und Fantaisie für Klavier*, Allemagne, éd. Breitkopf & Härtel, p. 73.

Dans les passages ayant des silences, Sheng utilise un vieux proverbe chinois « Le silence est plus impressionnant que le son » (此时无声胜有声, *Cishi wusheng sheng yousheng*), une expression littéraire souvent citée par les musiciens chinois. Nous trouvons également un proverbe similaire en français, *La parole est d'argent, le silence est d'or.*

### **Question sur la pédale :**

Dans sa classe, Sheng parle également de la pédale. Suivant l'indication de Chopin mesure 119 dans la *Fantaisie en fa mineur op.49* (extrait 6), il demande à son étudiante de bien faire attention à la pédale, lui disant « l'âme de Chopin est dans la pédale ». À ce sujet, l'élève de Chopin Streicher dit : « Chopin avait atteint la maîtrise la plus complète dans l'emploi de la pédale, pour l'abus de laquelle il se montrait extrêmement sévère. Il répétait souvent à l'élève : l'utilisation judicieuse de la pédale reste une étude pour la vie. »<sup>498</sup>

Extrait 6<sup>499</sup>

<sup>498</sup> Jean-Jaques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, op. cit., p. 84.

<sup>499</sup> Frédéric Chopin, *Scherzos und Fantasie für Klavier*, op. cit., p. 71.



Sur la question de la pédale chez Chopin, on sait qu'il utilisait fréquemment la pédale, et de manière très raffiné. Bien que nous ne puissions pas connaître exactement comment il l'utilisait, on peut consulter les indications sur ses manuscrits destinés aux éditeurs, où la pédalisation est très précisément indiquée. Cependant, les principales éditions d'aujourd'hui, comme Henle, Wiener Urtext Édition ou l'Édition de Jan Ekier, n'indiquent pas exactement ce qui apparaît dans les manuscrits. Pour les passages où aucune indication de pédale n'est écrite, les rédacteurs d'*OC*<sup>500</sup> soutiennent que : « Les passages dans lesquels la pédale n'est pas du tout marquée par Chopin s'expliquent le plus souvent par le fait que la pédale demandée y est tout à fait simple et s'impose d'elle-même, ou que, au contraire, elle est si subtile qu'il serait trop compliqué et parfois impossible même de la marquer. »<sup>501</sup>

De plus, les indications de pédales par Chopin correspondent au piano de son époque, le piano Pleyel, alors la question est de savoir comment les adapter à nos pianos modernes, dont la sonorité est plus puissante, plus soutenue. Si l'on suit scrupuleusement les indications de pédale comme indiquées dans la partition, ceci créera sans aucun doute un effet exagéré qui n'est pas ce que Chopin attendait.

Le professeur Sheng Yuan propose également : « Par rapport à la pédale symphonique de Liszt, la pédale chez Chopin est plus douce. Le musicien doit imaginer comment sonnait le piano à l'époque, il vaut mieux ne pas suivre

<sup>500</sup> CHOPIN (Fryderyk), *Œuvres complètes*, éd. par Ignacy J. Paderewski, Ludwik Bronarski et Józef Turczyński, Varsovie-Cracovie, PWM, 1949-, 21 vols.

<sup>501</sup> Jean-Jaques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, *op. cit.*, p. 174.

aveuglément ce qui est écrit sur la partition, mais suivre la musique. » Il conseille ainsi à ses élèves de reconnaître l'utilisation des pédales selon leur oreille et d'apprendre à connaître la sonorité des pianos Pleyel. Mais les étudiants chinois ont très peu de chance d'avoir accès à cet instrument et de bien le connaître, ce sera une recherche à long terme pour eux ainsi que pour les enseignants, .

### ***Sur la raison pour laquelle les Chinois sont proche de la musique de Chopin***

Dans l'interview de Sheng Yuan, selon son expérience, il propose deux raisons pour lesquelles les Chinois peuvent bien accepter Chopin. Tout d'abord, il pense que la façon de penser symbolique permet aux Chinois d'accepter plus facilement la musique romantique ainsi que Chopin. La culture chinoise, comme par exemple la peinture, la calligraphie ou la poésie, est toujours orientée vers une pensée symbolique, elle raconte des émotions, des histoires. La musique chinoise suit ce même modèle : la pensée symbolique, l'émotion toujours présente, et une intrigue. Sheng pense que les étudiants chinois ont plus de difficultés à comprendre la musique baroque et classique que celle de la période romantique car elle est plus sérieuse et stricte, en lien avec la religion, alors que la musique romantique exprime plus d'émotions, est plus sentimentale.

L'autre raison qu'il donne est que, influencés par la musique traditionnelle chinoise, les gens acceptent facilement la musique romantique. Il explique ce point de vue, que l'on retrouve également chez Zhou et Sheng : « La musique romantique est fondamentalement tonale, tournée vers la mélodie, les Chinois sont très sensibles à la mélodie à cause de leur tradition musicale; à ceci s'ajoute un second plan d'accompagnement, donnant la couleur, comme avec l'instrument *guqin*. Donc, la musique romantique est bien en accord avec le mode de pensée chinois, la mélodie tonale, les émotions, de sorte que les Chinois comprennent plus particulièrement Chopin. »

Sheng Yuan pense que la sensibilité mélodique peut être un avantage des étudiants chinois quand ils apprennent la musique de Chopin, mais leur désavantage se trouve sur la perception de l'harmonie. En cela, Sheng trouve que les étudiants chinois sont un peu moins bons que les étudiants occidentaux. Parce que l'harmonie de la

musique occidentale est presque inexistante dans la musique traditionnelle chinoise, il trouve que les étudiants pensent souvent l'harmonie comme un accompagnement simple, sans penser aux couleurs harmoniques, sans tension ni construction avec plusieurs voix.

Sheng Yuan communique les connaissances aux élèves selon leurs différences de niveau, d'aptitude et de compréhension. Chaque étudiant est dans un niveau différent, il enseigne aux élèves ce qui leur manque :

- pour l'étudiante Rong, il enseigne plutôt sur ce qui est son point faible, la construction de la *Polonaise-Fantaisie en la bémol Majeur*, comme ce n'est pas une forme musicale fixée et que l'on peut facilement se perdre.
- le défaut de Han est que ses mains sont trop souples et trop détendues, causant un son mou et l'empêchant mettre de l'énergie sur les passages *forte*.
- pour l'étudiante Zhang, qui a encore des problèmes de doigtés, Sheng parle donc en priorité de ce sujet et de principes de base

Les trois étudiantes ont chacune leur point faible, mais généralement un très bon niveau technique et un bon sens musical. Le point de départ de la pédagogie du professeur Sheng est toujours la musique, parfois entrecoupée de quelques questions techniques; aussi, il aime faire des liaisons avec la culture chinoise pour développer l'imagination des étudiants. Il suggère finalement aux pianistes de travailler d'abord sur les caractéristiques de la culture de l'époque et l'histoire du développement du piano, afin de comprendre complètement l'art de Chopin; et que, lorsque l'on joue en concert, pour obtenir le même effet, il faut parfois modifier les techniques de jeu en fonction de l'environnement, on ne doit pas être limité à une seule technique, mais apprendre et absorber toutes les idées pour enrichir l'expression.

### **4.3 Analyse des entretiens avec les étudiants**

Nous voyons tout d'abord l'environnement de ces quatre étudiantes : elles ont toutes suivi un enseignement rigoureux, Han et Rong ont déjà étudié aux États-Unis et en Allemagne; trois d'entre elles ont eu l'expérience de participer à des concours.

## **Han**

Han, née en 1987, commence à apprendre piano à l'âge de cinq ans. Elle suit tout d'abord les cours du professeur Shi Jiajia (施佳佳) puis ceux de Sheng Yuan. Entre 2009 et 2011, elle est étudiante boursière à l'Université de Syracuse, aux États-Unis, où elle obtient le diplôme de Master en interprétation de piano. De 2012 à 2014, elle travaille à la Minzu University of China (中央民族大学) comme professeur d'accompagnement. A l'été 2014, elle joue au Music Fest Perugia en Italie. Elle a donné plusieurs récitals de piano aux États-Unis et en Chine, et a participé à de nombreux concerts pour des œuvres caritatives.

## **Ming**

Ming naît à Pékin en 1989. Elle commence à apprendre le piano à 6 ans, et étudie avec les pianistes et les professeurs du Conservatoire central de musique Bao Huiqiao (鲍蕙荞) et Zhang Jin (张晋). Ming a participé à un grand nombre de concours de piano : en 2001, elle gagne le deuxième prix du Concours National des Jeunes Artistes (全国艺术新人选拔大赛); la même année, elle obtient le Prix d'excellence du district de Pékin au concours de piano de l'Asia Toyama; en 2002, elle participe au Concours de piano sino-français "Mi Do" et remporte le troisième prix; en 2005, le troisième prix dans le 13ème Hongkong - Asia Piano Open Competition dans la partie Chopin; en 2006, elle participe au huitième Concours de Piano Xiwang bei (希望杯) et remporte la première place dans le groupe 15-17ans ainsi que dans le groupe secondaire; en 2008, le deuxième prix de la catégorie adultes au Festival des Arts de la Jeunesse Asiatique (亚洲青少年艺术盛典). En 2009, elle est très bien classée au Concours d'entrée du département de Piano du Conservatoire Central de Pékin, sous la direction du professeur Chen Yilian (陈漪涟). En 2013, elle est admise en Master de piano du même Conservatoire, dans la classe de Zhou Guangren.

## **Rong**

Rong naît 1993. En 2009, elle est admise première nommée au concours d'entrée du Conservatoire Central de Pékin, niveau secondaire de lycée, puis en 2012 obtient l'autorisation de rentrer sans examen en classe de licence; fin 2014, elle part étudier le piano pendant un an en Allemagne dans le cadre d'un échange avec la Hochschule für Musik und Theater Hamburg; elle continuera ses études au Conservatoire Central de Pékin en 4ème année de licence pendant l'année 2015-2016.

## **Zhang**

Zhang naît en 1999. En 2010, elle est admise première nommée au Collège du Conservatoire de musique de Xinghai de ville de Guangzhou (广州星海音乐学院), en spécialité piano. Elle rentre dans la classe du jeune pianiste Chen Hao'nan (陈昊男), pour les trois ans de collège. Elle étudie maintenant avec Sheng Yuan au Conservatoire Central de Pékin.



Pour les entretiens des quatre étudiantes, je leur donne presque le même questionnaire, parfois modifié selon leur réponse. Ici nous allons analyser les entretiens (voir Annexe 15), nous en tireront quelques points importants.

***Que pensez-vous de la musique de Chopin ? Pourriez-vous me donner les raisons qui font que cette musique vous est proche ?***

Tout d'abord, les quatre étudiantes aiment Chopin, elles donnent les raisons qui font que cette musique leur est proche.

**Ming:** « Je pense que la mélodie de Chopin est particulièrement belle, elle n'est pas comme la musique très sérieuse comme Bach, ni comme Chostakovitch que j'ai du mal à comprendre. Autrement dit, que vous soyez mélomane ou non, même si vous n'êtes pas musicien professionnel, vous pouvez toujours trouver que cette musique est belle et lyrique. Les nocturnes sont souvent joués ou diffusés dans les cafés ou les salons, de sorte qu'on a beaucoup d'occasions de les entendre, c'est une musique facile à écouter. Tout le monde dit que les ornements de Chopin imitent la musique vocale, mais je pense qu'elles sont très pianistiques. J'ai entendu une version pour piano et violon du *Nocturne en ut dièse mineur* que j'ai joué durant le cours, ça ne donne absolument pas la même impression. Bien que la version pour violon soit belle également, elle ne correspond pas à ce qu'on ressent en entendant la version pour piano. »

**Rong:** « Ses mélodies sont très belles. »

**Han:** « La musique de Chopin mélange un caractère très polonais et un style romantique français. Je pense que ce qui me touche le plus dans sa musique, est la mélodie. Les mélodies de Chopin sont très remarquables, je les aime beaucoup. Son écriture est très variée, sa musique est magnifique. »

**Zhang:** « Je me sens très proche du personnage de Chopin, et j'aime donc sa musique, très fluide et très légère. Il est d'une grande noblesse et très courtois. J'aime bien une de ses œuvres, posthume, le *Nocturne en do dièse mineur*, elle est très belle. »

La réponse est généralement la même que celle des professeurs ou d'autres musiciens à qui nous avons parlé auparavant : c'est la musique mélodique de Chopin qui plaît à tous et est facile à accepter.

***Quelles images aviez-vous à l'esprit lorsque vous avez joué ?***

En terme d'imagination, Ming trouve une inspiration dans le film *The Pianist* de Roman Polanski pour son interprétation de la première Ballade: « Je sens beaucoup

de générosité dans les ballades, et également une histoire triste. J'ai vu le film *The Pianist*, qui raconte la vie d'un pianiste sur le champ de bataille, et une des scènes me fait beaucoup penser à l'ambiance de la Ballade. Le héros est un pianiste juif polonais, très malade, qui échappe à une rafle. Dans une maison en ruines, il rencontre un officier allemand qui lui demande de jouer du piano. Son talent musical touche l'officier, qui le protégera jusqu'à la fin de la guerre. Lorsque j'entends cette œuvre, j'ai envie de pleurer. »

Han parle de son imaginaire lorsque elle joue la *fantaisie op.49* : « Comme c'est une fantaisie, il y a beaucoup d'images, donc pour ça j'imagine une série d'histoires. Il y a un complot héroïque mais aussi une image gracieuse, comme une jeune fille. »

Zhang raconte ce qu'elle imaginait lorsqu'elle a joué sa première pièce de Chopin, la *Fantaisie Impromptu op.66*, quand elle était petite : « Le titre incite à exprimer son imagination. Plus particulièrement, je vois des images très théâtrales comme dans des films, tels que des tempêtes, un bateau sur la mer, le vent qui souffle dans les feuilles, etc... »

Nous voyons que chacune a sa propre imagination, qu'elles utilisent fréquemment dans leur travail, à part Rong, qui ne trouve pas que l'imagination est très importante lorsqu'elle travaille, elle pense qu'elle doit d'abord résoudre les problèmes de base ou de technique avant de jouer suivant son imagination si elle en a besoin. Elle pense que : « on doit d'abord résoudre certains problèmes techniques, sinon on ne peut pas mettre en œuvre ce qu'on a imaginé. Je pense qu'il est très important de savoir de quelle façon on peut jouer une sonorité particulière, des couleurs différentes, des passages difficiles, combien de force on doit utiliser, quand utiliser le dos, le bras ou les doigts, ça doit être des informations de base. [...] il est impossible de suivre mon imagination si je n'ai pas bien fait le travail de base. »

### ***Quelles sont vos étapes de travail lorsque vous commencez une nouvelle pièce ?***

Nous pouvons trouver que chacune propose sa propre méthode, mais la tendance générale est de "d'abord bien suivre les indications sur la partition et

respecter le compositeur ”. Nous trouvons des méthodes de travail très détaillées : analyser théoriquement la structure, les harmonies et les nuances; travailler mains séparée et chaque voix s’il y a plusieurs; résoudre les problèmes techniques qui les empêche d’exprimer la musique; ou diviser une œuvre en un certain nombre de petits passages, travailler lentement; pour les phrases longues, certaines chantent les phrases pour améliorer le chant; certaines jouent par cœur pour mieux se concentrer sur la musique.

### ***Quelles version d’enregistrement préférez-vous ?***

Comme elles ont des opportunités d’écouter un grand nombre de disques ou d’enregistrements sur internet aujourd’hui, elles proposent comme pianistes qui leur plaisent Arthur Rubinstein, Samson François, Alfred Cortot, Martha Argerich, et la version des mazurkas par Fu Cong et le pianiste russe Grigory Sokolov. Mais elles ne copient pas leur interprétation sur la version des grands maître, qui sont uniquement des références d’étude pour elles.

### ***Comment comprenez-vous le « tempo rubato » ?***

Sur la question du *Tempo rubato*, comme l’étudiante Ming du professeur Zhou Guangren a des connaissances riches sur l’art, elle nous propose toujours une réponse assez précise et intéressante. Elle trouve qu’un passage (extrait 7) ressemble à une calligraphie chinoise; elle est née dans une famille d’artistes, son grand-père est calligraphe.

Extrait 7<sup>502</sup>

---

<sup>502</sup> Frédéric Chopin, *Nocturnes*, par Jean Ekier, Austria, Wiener Urtext Edition, 1980, p. 111.



Dans sa définition, Ming propose que le *rubato* est un rythme élastique et une question de proportion. Sa comparaison avec l'art de calligraphie n'est pas sans raison. La calligraphie chinoise a également un style rythmique, qui se reflète dans l'écriture au pinceau rapide ou lente, et l'appui du pinceau fort ou léger. Certains mots peuvent être écrits en un seul trait, comme une respiration pour une phrase; tandis que d'autres mots peuvent se diviser en plusieurs traits. Entre les traits ou entre les mots, il y a des respirations, un peu comme dans le phrasé musical.

Ming déclare aussi "tous les arts sont liés", on voit qu'en effet les arts sont reliés, comme la peinture, la calligraphie, la poésie et la musique de Chine : la peinture chinoise, ayant aussi souvent un poème calligraphié sur le côté, est à l'origine l'art du trait de la calligraphie; la musique traditionnelle est souvent inspirée par la poésie.

Rong pense que le *rubato* ne doit pas être joué trop instinctivement, il a besoin quand même d'organisation : « j'ai appris que le *rubato* devait être bien organisé, [...] c'est une question de proportion. »

Han trouve que c'est un concept très difficile à décrire avec des mots, elle dit : « c'est un sentiment, une émotion naturelle, un sentiment de liberté et une atmosphère détendue, avec quelque chose de noble, magnifique, ludique et très émouvant, qui laisse l'auditeur très à l'aise. Un rythme emprunté, dans une phrase, si on prend du temps sur le début, il faudra avancer pour le reste de la phrase. Le *Rubato* que je fais est chaque fois différent. C'est difficile à dire. »

Zhang, elle, trouve que le *rubato* est ce qu'il y a de plus difficile dans la musique de Chopin, elle pense qu'il n'est pas facile de répondre à cette question et propose : « Je pense que c'est un problème de proportions, si on prend un peu de temps dans une mesure et qu'on joue un peu plus lent, la mesure suivante, il faudra rendre du temps, c'est-à-dire qu'il faudra accélérer, ne pas prendre du retard. Il faut jouer en suivant un tempo de base, et en bougeant un peu autour de celui-ci, ne pas se faire plaisir et se laisser aller. »

En résumé de la question du *tempo rubato*, nous voyons que les quatre étudiantes le comprennent comme « un rythme emprunté », « un rythme élastique »

dont elles parlent beaucoup comme « une question de proportion ». Ces interprétations ont une signification assez proche : dans une phrase, si on prend du temps dans un passage, il faut rendre ce temps dans le suivant.

***Est-ce que la poésie chinoise peut inspirer votre jeu, comme chez Fu Cong ?***

Nous avons vu dans ce chapitre que Fu Cong dit que la musique de Chopin lui faisait penser à des poèmes de Li Yu - la poésie chantée *Ci*; ainsi, le professeur Sheng s'inspire de la poésie chinoise dans cette musique. Nous posons cette question aux étudiantes.

Pour Ming, l'interprétation de Fu Cong sur la poésie de Chine entre en résonance avec sa propre pensée, qu'elle exprime : « Il est certain que les belles phrases de Chopin sont proches de la musique vocale. Cela ressemble beaucoup à un genre de poésie chinoise, le *Ci* (词) de la dynastie Song, d'une esthétique particulièrement romantique, et accompagné de musique. Le *Ci* se chante également, mais les partitions ont été perdues, il n'y a aucun document là dessus. [...] Le *Ci* est proche des anciennes chansons chinoises, avec des poèmes de l'époque de la dynastie Song. Mais malheureusement, il ne reste que les poèmes, la musique a disparu. »

Han exprime son admiration pour la poésie chinoise et s'en inspire pour son interprétation : « J'adore la poésie chinoise. À l'école, j'ai étudié beaucoup de poèmes classiques de l'empereur de la dynastie Tang du sud, Li Yu, j'aime aussi beaucoup la poésie d'autres poètes. Quand j'avais une dizaine d'années, j'ai appris de nombreux poèmes chinois par cœur, parce que c'est comme la musique, très rythmique, je peux les mémoriser facilement. Je m'inspire beaucoup de la poésie pour jouer les phrases musicales. »

Mais Zhang et Rong pensent que la poésie chinoise ne peut pas les aider pour leur jeu. Cela montre que tous les pianistes ne s'inspirent pas de leur propre culture pour interpréter Chopin, même si la poésie classique est une partie intégrante de leur vie, comme il est obligatoire de l'étudier depuis le primaire, voire même encore plus tôt, cela dépend de leur propre éducation et de leur préférences personnelles.

***La musique traditionnelle chinoise peut-elle vous aider à comprendre la musique occidentale ?***

Auparavant, nous avons appris que l'importance de la mélodie rend la musique de Chopin plus proche de la compréhension traditionnelle chinoise, en revanche, on est curieux de savoir si cette musique peut aider les étudiants à comprendre la musique occidentale, si ils chantent leurs chansons folkloriques ou si ils apprennent un instrument traditionnel.

D'abord, nous voyons que les étudiants répondent unanimement « Non » pour à la première question :

**Ming** : La musique traditionnelle chinoise et la musique européenne sont deux systèmes complètement différents, il me semble qu'il n'y a pas beaucoup de liens. Je pense que la musique traditionnelle chinoise n'est d'aucune aide pour jouer la musique occidentale. Mes parents chantent les chansons traditionnelles beaucoup plus souvent que moi, ils les apprécient. Je n'ai pas appris d'instrument traditionnel parce que, d'abord, j'ai déjà beaucoup de travail, et puis, ce n'est pas obligatoire dans le cursus.

**Rong** : Est-ce que la musique traditionnelle chinoise peut m'aider à comprendre la musique occidentale ? Cette question me paraît inattendue. En général je ne relie pas les deux choses. À moins de jouer certaines pièces plus spécifiques, telles que des œuvres de Debussy ou Ravel, qui ont parfois un style un peu chinois où je vais peut-être penser à quelque chose qui ressemble à une chanson chinoise.

**Han** : J'ai entendu beaucoup de musique traditionnelle, ma famille et mes amis l'aiment bien, mais je trouve que ça n'est pas très inspirant pour jouer du piano. Au conservatoire de Chine, les élèves du département de piano ne sont pas obligés d'apprendre un instrument traditionnel ni de pratiquer le chant traditionnel.

**Zhang** : Pas du tout, la musique chinoise et de la musique européenne sont deux systèmes totalement différents

Cependant, dans tous les conservatoires ou les départements de musicologie des universités d'aujourd'hui en Chine, les étudiants doivent suivre un cours d'histoire de la musique traditionnelle chinoise, ainsi que passer un examen (il y a la même exigence pour le cours d'histoire de la musique occidentale); mais ils ne sont pas obligés d'apprendre le chant ou un instrument traditionnels.

Enfin, je pose une question sur leur temps de travail. À la différence des pianistes de l'époque passée qui travaillaient presque toute la journée, par exemple Yin Chengzong 14 heures par jour et Gu ShengYing 12 heures par jour (chapitre 3) , les

étudiants d'aujourd'hui travaillent moins, dépendant plutôt de leur concentration et de leurs capacités physiques.

Il est un peu regrettable que les étudiantes n'aient pas une profonde connaissance du *Bel Canto*, elles ont seulement entendu parler de ce sujet dans la classe ou dans des livres, elles savent que la musique de Chopin est très vocale, mais elle n'ont pas encore approfondi la question. Donc nous n'avons pas reçu de réponse assez riche sur ce sujet.

#### **4.4 Résumé des observations**

À travers notre observation dans le conservatoire - les cours et les entretiens avec les professeurs et les étudiants, nous voyons que le style des œuvres de Chopin n'est pas perçu superficiellement, mais avec une compréhension de sa véritable nature. Il y a une grande différence par rapport à l'interprétation de Chopin dans le passé en Chine, qui partait d'une vision particulière de la grandeur de Chopin soulignant une image de héros national et de patriotisme, utilisée par le gouvernement chinois pour le relier à sa politique.

Dans l'observation, nous n'avons rien entendu sur ce sujet. Leur compréhension est très proche de celle de l'occident, ceci est lié à l'enseignement reçu par leurs professeurs. Les deux enseignants ont suivi des cours avec des professeurs étrangers, Sheng Yuan a étudié également aux États-Unis. Les professeurs que les quatre étudiantes ont rencontré au cours de leurs études ont presque tous étudié à l'étranger, et certaines d'entre elles sont parties y étudier elles-même, comme beaucoup d'étudiants chinois à l'heure actuelle.

L'une des grandes caractéristiques du jeu des étudiants chinois est qu'ils ont une très bonne technique et beaucoup de dextérité; ils apprennent généralement le piano dès l'enfance, ayant base très solides. La plupart des étudiants du Conservatoire Central de Musique ont suivi l'école primaire et secondaire du conservatoire avec un travail du piano strict. Selon les conversations avec les étudiantes, nous avons constaté que leur étude théorique sur Chopin n'est pas assez poussée, ce qui conduit à une compréhension insuffisamment approfondie, mais on peut comprendre que leur tâche



d'apprentissage n'est pas spécifiquement axée sur la musique de Chopin.

Une autre caractéristique des étudiantes est qu'elles sentent bien la mélodie, mais sont peu sensibles à l'harmonie. Sur les passages ayant une harmonie subtile, celle-ci n'est pas clairement montrée dans leur jeu. Fu Cong parle aussi de cette difficulté pour les Chinois dans sa Master-class : « Les élèves chinois ont un point faible, ils sentent bien la mélodie, mais ont une insuffisance pour ressentir l'harmonie. »<sup>503</sup> Cette faiblesse peut être liée à leur tradition musicale mélodique qui manque d'harmonie.

Plus particulièrement, tout au long du processus d'observation, nous n'avons jamais entendu les enseignants et les élèves parler du patriotisme et de l'image du héros national de Chopin. On peut dire que dans cette institution professionnelle chinoise, la compréhension de Chopin est assez rationnelle et objective, ils se concentrent sur la nature de sa musique, ne s'attachent pas à la vision politique. Ceci montre une grande différence par rapport à notre récit de l'histoire de la réception de Chopin en Chine au 20ème siècle.

---

<sup>503</sup> Fu Min, *Fu Cong : bientôt soixante dix ans!*, op. cit., p. 280.

## CONCLUSION

Cette étude permet de saisir comment la musique de Chopin se propage tout au long du XXe siècle en Chine et le sens qu'on lui définit aujourd'hui. Arrivés au terme de ce travail, à travers le texte intégral des cinq chapitres contenant la recherche sur les publications, les concerts et événements musicaux, ainsi que l'analyse du contexte politique, culturel, musical et de la situation éducative à chaque période, nous pouvons ici faire une synthèse.

A partir du moment où Chopin est introduit en Chine, il est reconnu et accepté. Depuis près d'un siècle, sa musique occupe une place de choix dans le répertoire des cours, des concerts et les concours dans le pays. Il semble peu de dire que les Chinois ont une attirance spéciale envers la musique de Chopin, c'est d'ailleurs le premier musicien étranger qui ait été volontairement choisi par les étudiants pour un concert de piano dans l'histoire du pays. Sa musique est notamment appréciée pour ses caractéristiques nationales, et le compositeur se trouve rapidement lié à la politique intérieure. Bien qu'il ait souffert du même destin que d'autres musiciens étrangers durant la Révolution culturelle, depuis la réforme et l'ouverture du pays, il se retrouve encore au centre des recherches chinoises et le gouvernement y est toujours très attentif. Plus particulièrement, quand Li Yundi remporte le premier prix au Concours Chopin en 2000, le nom du compositeur devient encore plus populaire auprès du grand public. Également, l'Année Chopin de 2010 est extrêmement bien accueillie en Chine, on y présente ses œuvres lors de tous types d'événements publics. Tout cela montre qu'il occupe une position très importante dans l'esprit des Chinois.

Rappelons-nous l'histoire de la réception de Chopin en Chine à partir des années 1920, on peut voir qu'au début de l'introduction de sa musique (chapitre 1), les Chinois sont plus préoccupés par ses caractères externes, comme sa vie et la personnalité, que par l'analyse de sa musique. Le public n'est pas informé sur l'œuvre complète de Chopin, il ne connaît principalement que ses œuvres courtes et de forme assez simple. Selon les récapitulatifs des œuvres de Chopin jouées au Conservatoire de musique de Shanghai, nous voyons que les étudiants apprécient plutôt les pièces

courtes et moins exigeantes techniquement, telles que les nocturnes, les préludes et les valse; les pièces de structure plus complexes, plus exigeantes techniquement et moins faciles à comprendre comme les scherzos, les ballades, les sonates ou les concertos ne sont pas beaucoup jouées. Nous pouvons aussi imaginer que, en raison de la difficulté et de la complexité de sa musique, son art n'était pas entièrement compris par les étudiants. Dans cet état embryonnaire, la compréhension de la musique de Chopin reste à un niveau très superficiel, ses compositions ont probablement touché un large public plus à cause de son nom et de son image personnelle que de leur valeur artistique.

Au début des années 1950, il est vu comme un personnage très féminin et donc interprété de manière émotionnelle et sentimentale. Ensuite, à travers les documents présents dans notre chapitre 2, nous pouvons voir que Chopin est perçu principalement comme nationaliste et est progressivement représenté comme un grand héros révolutionnaire patriote. Avant la Révolution culturelle de 1966, le patriotisme de Chopin est une des raisons de l'excellent accueil de sa musique par les Chinois. Ils pensent que la Chine et la Pologne ayant le même destin historique, Chopin devrait donc devenir un pont entre les deux pays, considérant les polonais comme des frères d'armes. Bien qu'un système d'enseignement complet construit sur le modèle soviétique ait pu aider les musiciens à interpréter la musique de manière plus professionnelle, l'environnement social particulier incite de plus en plus de gens à se concentrer sur sa pensée politique.

Pendant la Révolution culturelle, le sentiment du milieu musical pour toutes les musiques européennes prend un tournant radical : elles sont critiquées comme étant "un germe qui encourage les sentiments bourgeois". La musique de Chopin se trouve donc logiquement interdite et le compositeur classé comme compositeur bourgeois. Son œuvre *l'Étude révolutionnaire en ut mineur* est critiquée, on lui reproche de ne pas véhiculer le sentiment révolutionnaire du prolétariat à cause de l'absence de Chopin pendant la bataille de la révolution de 1830 en Pologne contre la domination colonialiste tsariste. Cependant, à travers les critiques de cette période, par rapport à

d'autres compositeurs comme Debussy, il conserve dans les faits une légère influence grâce à sa lecture nationaliste et patriotique.

L'interprétation de la musique européenne durant cette période en Chine est surtout dirigée vers une vision politique. Les chercheurs jugent de manière systématique les titres des œuvres, ainsi que leur contenu émotionnel pour en déduire la position politique du compositeur. Ce catalogage s'étend rapidement à tous les arts. Cependant, cette vision de lutte des classes dans l'interprétation des arts est une réception particulière liée aux conditions historiques uniques, et peut être vue comme une conséquence logique de cette période politique.

Après la Révolution culturelle, comme on le voit dans le chapitre 4, toutes les musiques et les compositeurs européens sont progressivement réhabilités. Dans les années 1980, la recherche académique sur Chopin n'est pas mature, mais l'interprétation politique qui avait prévalu pendant la révolution se réduit considérablement. Le patriotisme et le caractère national de Chopin trouvent toujours une résonance dans l'esprit des gens.

À la fin des années 1990, la recherche sur l'interprétation de la musique de Chopin par les Chinois est de plus en plus basée sur l'analyse de la nature de ses œuvres. À travers des revues spécialités comme *People's Music* et *Piano Artistry*, ainsi que d'autres livres et revues sur Chopin, nous voyons qu'on ne souligne plus aveuglément le patriotisme du compositeur et qu'on ne reste plus seulement au niveau de l'étude biographique, mais que les écrits s'enrichissent d'un travail d'analyse sur l'essence de sa musique, et de recherche spécifique sur son interprétation. Dans le même temps, la traduction d'ouvrages musicologiques européens a également un impact assez significatif sur les études musicales chinoises. Nous pouvons voir l'ouverture culturelle et la libéralisation de l'environnement social, une vision objective, sincère et multiple de la musique de Chopin.

En 2000, l'obtention de la médaille d'or du concours Chopin par Li Yundi a un retentissement énorme en Chine, accélérant la propagation de la musique du compositeur dans le pays au début du 21ème siècle (chapitre 5). Ce mouvement voit

son apogée pendant l'Année Chopin de 2010, durant laquelle de nombreuses activités commémoratives reflètent le culte envers le compositeur, cette bonne acceptation et son importance dans le pays est unique et n'existe pour aucun autre musicien.

Pour expliquer cette frénésie, les raisons pour lesquelles les gens aiment la musique de Chopin sont tout d'abord qu'ils sont émus par son patriotisme. Pour les Chinois, la Chine et la Pologne ont souffert de l'agression et de la guerre, ce qui renforce leur sentiment national, et l'amour de la patrie de Chopin s'exprime pleinement dans ses mazurkas et ses polonaises. Ce sentiment national complexe dans sa musique le lie avec les Chinois, qui ont également souffert d'abus d'un pouvoir autoritaire au cours du siècle passé. Le spécialiste de Chopin, le professeur Yu Runyang, explique : « Le pays de Chopin a été envahi par des puissances étrangères, les Chinois s'y sont sentis liés parce qu'ils avaient aussi eu une expérience similaire. »<sup>504</sup> Selon le musicologue Yang Hanlun : « Les critiques musicologiques chinoises de l'époque ont également affirmé que Chopin avait anticipé la révolution socialiste en Pologne et que sa musique "anti-féodaliste" ne pouvait être vraiment appréciée que par des citoyens de pays comme la Pologne et la Chine, qui avaient souffert sous l'oppression occidentale et avaient ensuite été "libérés" par le communisme. »<sup>505</sup>

La deuxième raison est que son caractère mélodique est attrayant pour les Chinois, car il est proche l'esthétique de leur musique traditionnelle qui est basée sur la mélodie avant l'harmonie. Pour les Chinois, en dépit de leur richesse harmonique, les œuvres de Chopin sont avant tout de la mélodie, et sont agréables à écouter et à jouer, quel que soit le type d'œuvre. Cela leur rend sa musique facile à accepter. Jaroslaw Kapuscinski, compositeur et pianiste d'origine polonaise de l'Université de Stanford, qui est venu à Pékin dans le cadre de son projet "Where is Chopin?" en 2010, donne également aussi cette raison : « Chopin est très mélodique. L'importance de la mélodie le rapproche d'une compréhension traditionnelle de la musique en Chine. »<sup>506</sup> Ce point

---

<sup>504</sup> Sheila Melvin, *op. cit.*

<sup>505</sup> Idem.

<sup>506</sup> Idem.

de vue apparaît encore dans de nombreux écrits, ainsi que dans nos entretiens avec les étudiants du Conservatoire central de musique dans le chapitre cinq.

La troisième raison est que dans la compréhension des Chinois, la souffrance de Chopin vient de son manque d'une terre natale perdue, de sa famille et de ses amis, et également d'un exil sans retour possible. Ceci est très similaire à la nostalgie que l'on trouve dans les poésies classiques chinoises. C'est l'une des explications possibles pour l'admiration des Chinois pour Chopin.

Réciter par cœur des poèmes (poésie Tang et Song) est une épreuve obligatoire dans les cours de mandarin à partir de l'école primaire en Chine. La plupart des poèmes classiques chinois reflètent une humeur triste proche de la nostalgie, et ce dès les plus anciens, que l'on peut retrouver dans le *Classique des vers* (诗经, *Shijing*)<sup>507</sup>, où le souvenir de sa ville natale devient un thème éternel. La Chine a vécu environ 40 dynasties avant la dernière dynastie Qing. Dans chaque révolution dynastique, il apparaît de nombreux poèmes rendant hommage à la nation et qui expriment essentiellement la douleur de la chute du pays, la haine de la classe dirigeante, l'exil, la nostalgie, l'impuissance du pays en ruine. Ce point est un des éléments qui rapprochent les Chinois et Chopin.

Par conséquent, nous voyons que de plus en plus de pianistes chinois aiment s'inspirer de leur poésie classique pour interpréter la musique de Chopin. À cet égard, Fu Cong en est un exemple typique (chapitre 5). Il grandit dans une famille savante, ayant une base très solide dans la littérature classique chinoise, et nous pouvons voir qu'il utilise de nombreux poèmes anciens dans les interviews ou les Master-classes pour décrire sa compréhension de Chopin. La pianiste Wang Yujia dit également : « Sa musique [...] parle directement à l'âme et touche tout le monde, tout comme la poésie chinoise. Quelque chose de primitif dans son langage musicale atteint la psyché humaine et transporte toute l'humanité. »<sup>508</sup>

---

<sup>507</sup> Le *Classique des vers*, appelé également *Shi Jing*, compte trois cents cinq poèmes. Ce recueil est une anthologie rassemblant des textes qui vont du XIe au Ve siècle av. J.-C. Voir Jacques Pimpaneau, *Chine : Histoire de la littérature*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1989 [réimpr. 2004], 452p.

<sup>508</sup> Sheila Melvin, *op. cit.*

Comme quatrième raison, les classes de piano sont grandement responsables de la fascination des Chinois pour Chopin, comme l'explique Yu Runyang, qui voit Chopin comme un compositeur nationaliste : « Depuis que le système de conservatoire de Chine a été établi avec l'aide soviétique et est-européenne, on a mis l'accent sur les compositeurs “nationalistes” enseignés dans ces pays, y compris Chopin. »<sup>509</sup> Nous pouvons d'ailleurs voir dans le premier chapitre que les professeurs russes au Conservatoire de musique de Shanghai, et surtout Zakharoff, font jouer beaucoup de pièces de Chopin dans leurs classes.

La cinquième raison, évidemment, est la politique du Parti communiste chinois, qui considère toujours Chopin comme un outil de propagande très important pour consolider son pouvoir et rendre ses citoyens plus unis sous sa bannière. Sa musique est appréciée pour ses caractéristiques nationales, et le compositeur devient rapidement lié à la politique intérieure. Dans une dictature à parti unique, cet esprit de solidarité est particulièrement important.

Au cours du siècle de l'histoire de la réception de Chopin, nous pouvons voir que l'une de ses plus grandes caractéristiques est d'être attachée à la politique chinoise. Toute l'histoire de son acceptation au long du XXe siècle peut être résumée comme “une réception politique”. Cette caractéristique, qui sera toujours d'actualité durant cette période, est que l'exigence esthétique doit obéir aux besoins pratiques politiques.

C'est justement en raison de son interprétation politique, que l'image de Chopin “héros du patriotisme” peut dominer pendant très longtemps en Chine. Bien que cette interprétation soit grandement affaiblie dans la Chine d'aujourd'hui, des années 1950 aux années 1990, à part pendant la Révolution culturelle, l'image patriotique de Chopin joue un rôle important en aidant le gouvernement à maintenir son pouvoir et l'unité du pays. Par exemple, on voit dans notre chapitre 4 que le gouvernement chinois utilise encore le patriotisme de Chopin dans le but d'améliorer l'esprit national de son peuple après la Révolution. Deux grands événements sociaux sont organisés par le pays. Le premier est la commémoration du 170e anniversaire de Chopin en 1980, un moment

---

<sup>509</sup> Sheila Melvin, *op. cit.*

sensible où la révolution vient de se terminer, et pendant lequel nous voyons que le gouvernement chinois veut utiliser la musique du compositeur pour restaurer sa relation avec son peuple, ainsi qu'avec le reste du monde. Le deuxième événement est la large diffusion du film *A Song to Remember* en 1997, suivant la suggestion du ministre Li Lanqing. Cela montre que le Parti communiste se sert du patriotisme de Chopin pour unifier le peuple et consolider son pouvoir politique. On peut dire qu'à la suite de ces événements, le fait que les Chinois soient attentifs à la musique de Chopin n'est pas dû entièrement au charme de ses œuvres, mais surtout à sa compréhension politique.

Cette situation est très similaire à l'acceptation initiale de Chopin en Pologne au 19ème siècle. Selon les recherches de Zofia Chechlińska, la réception de Chopin en Pologne était dominée par l'image du compositeur en tant que symbole et héros national, expliquant également ses liens avec la politique :

« L'effondrement des soulèvements nationaux successifs (1830-1831, 1863-1864) et la croissance de la politique anti-polonaise dans les puissances indépendantistes accentuèrent la nécessité pour les Polonais d'affirmer leur identité nationale. Dans ces circonstances, Chopin et sa musique ont aidé à unifier la nation en symbolisant la force et l'individualité spirituelle de la Pologne. [...] L'accent a été mis sur l'empreinte purement polonaise de ses pièces, et cela a déterminé leur succès. »<sup>510</sup>

De plus, on peut dire que les Chinois envient un musicien national polonais qui a pu gagner les honneurs pour son pays, Chopin est donc considéré comme un exemple très positif pour encourager les compositeurs chinois à écrire à partir de leur propre musique traditionnelle pour réaliser la modernisation de leur musique. On loue l'aspect national dans la musique de Chopin, comme dans des pièces telles que ses mazurkas ou ses Polonaises. Ce phénomène est particulièrement souligné dans la littérature après les années 1980.

Dans l'interprétation chinoise, Chopin est représenté comme un nationaliste, ce qui est proche de sa réception en Pologne d'avant 1830. Les écrivains polonais avaient

---

<sup>510</sup> Zofia Chechlińska, *op. cit.*, p. 233.



défini comme caractéristique de la musique de Chopin sa dimension nationale.<sup>511</sup> Cela est confirmé par Chopin lui-même dans sa lettre du 25 décembre 1831 à Tytus Woyciechowski : « Vous savez à quel point je voulais ressentir notre musique nationale, et maintenant j'ai réussi à le faire en partie. »<sup>512</sup>

Chopin est critiqué et politisé lors de la Révolution culturelle en Chine, la même situation s'est produite en Union soviétique et en Allemagne durant la Seconde Guerre mondiale. Selon Irena Poniatowska, pendant la guerre, l'image de Chopin commence à être politisée, surtout en URSS, où le compositeur est compris dans l'esprit de la "culture bourgeoise décadente", tandis qu'en Allemagne, dans les années 30, on pouvait parler de tentatives de "dépoloniser" Chopin, afin de lui transmettre l'esprit de la culture allemande.<sup>513</sup>

La réception en Chine n'est pas comme celle d'Allemagne qui considère Chopin comme un compositeur de salon, ni comme celle de Russie où il est perçu comme un compositeur slave et la fusion entre le nationalisme et le modernisme, ces opinions sont très peu répandues en Chine. Aussi, la Chine n'est pas comme l'Angleterre du 19ème siècle, où la musique de Chopin était largement transformée par le retrait de certains éléments de ses œuvres, réduisant ses partitions en une poignée de mouvements faciles. Cela peut se retrouver lors de certaines interprétations dans des cadres différents comme des hôtels ou des restaurants, mais pas dans des lieux plus professionnels comme des conservatoires ou des salles de concert.

À travers tous les écrits de ces cent années en Chine, nous trouvons très peu de références à l'improvisation chez Chopin. Comme une caractéristique importante de Chopin, son ami Fontana témoigne : « Dès l'âge le plus tendre, il étonnait par la richesse de son improvisation. Il se gardait bien cependant d'en faire parade ; mais les quelques élus qui l'ont entendu improviser pendant des heures entières, de la manière la plus merveilleuse, sans jamais rappeler une phrase quelconque de n'importe quel compositeur, sans même toucher à aucune de ses propres œuvres, ne nous contrediront

---

<sup>511</sup> Ibidem, pp. 224-225.

<sup>512</sup> B. E. Sydow, *Korespondencja Fryderyka Chopina* (Warsaw, 1955), vol.1, p. 210.

<sup>513</sup> Voir Irena Poniatowska, *Chopin and his Critics. An Anthology (1918-1939)*, publisher: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2016, 436p.

pas si nous avançons que ses plus belles compositions ne sont que des reflets et des échos de son improvisation. Cette inspiration spontanée était comme un torrent intarissable de matières précieuses en ébullition. »<sup>514</sup>

Sur le site académique chinois *Zhiwang* (知网)<sup>515</sup>, si on essaye de chercher par le mot-clé “Chopin improvisateur” (comprenant tous les articles après 1950), on ne trouve presque pas d'articles ou d'essais parlant ce sujet. Un article de 2014, *Chopin en tant que pianiste*, mentionne un peu ce sujet, l'auteur cite une phrase de Delacroix : «Chopin improvise plus qu'il n'a écrit.»<sup>516</sup> Mais on trouve uniquement cette phrase, sans aucun développement. Globalement, le statut de grand compositeur de Chopin est beaucoup plus reconnu en Chine que son génie de l'improvisation. Parmi ses différentes identités, pianiste, improvisateur, compositeur et professeur, celle de compositeur peut être considérée comme étant la plus reconnue, suivi du pianiste et du professeur. L'intérêt des Chinois pour l'improvisation en général est très faible, ce n'est pas une discipline à part entière, elle est surtout réservée à l'accompagnement. Cet art est donc considéré comme un art mineur, il n'est donc pas étonnant que ce talent qu'avait Chopin ne soit pas plus reconnu dans le pays.

La politisation de Chopin qui a eu lieu au XXe siècle est considérablement réduite au cours de ce siècle présent, et même complètement disparu dans l'enseignement du piano professionnel au conservatoire. Cela peut être vu dans notre enquête du terrain.

À la fin de cette thèse, une observation au Conservatoire central de musique nous donne des résultats plus directs que notre recherche sur le passé. Elle nous montre que l'interprétation des œuvres de Chopin n'est pas perçue superficiellement, mais avec une méthode de travail analytique, basée sur l'analyse de leurs natures et de leurs difficultés techniques, il y a une grande différence par rapport à l'interprétation politique des périodes précédentes. Tout au long du processus d'observation, nous n'avons jamais entendu les enseignants ou les étudiants parler de ce sujet.

---

<sup>514</sup> Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin âme des salons parisiens*, Paris, Fayard, 2013, p. XV.

<sup>515</sup> <http://www.cnki.net/>, accès en 2018.

<sup>516</sup> Yao Manhua (姚曼华), *Chopin et les musiciens polonais* (肖邦与波兰音乐家), Shangha, Édition de musique de Shanghai, 2016, p. 99.

Dans leur enseignement, nous voyons que les professeurs demandent aux étudiants de faire un travail strict, de regarder et respecter ce que le compositeur a écrit; ils ne leur permettent pas de jouer de manière trop libre; mais dès qu'ils maîtrisent bien la partition, les professeurs leur permettent d'ajouter leur propre interprétation et leurs idées personnelles. Les professeurs entrecourent parfois leurs explications de quelques points techniques, mais le point de départ est toujours le respect de la partition, l'analyse harmonique et la musicalité.

Du côté des étudiantes, nous trouvons qu'elles ont généralement un très bon niveau technique, un bon sens musical, mais manquent d'une analyse rationnelle de la musique. Ainsi, elles sentent bien la mélodie, mais sont un peu sensibles à l'harmonie, sur les passages ayant une harmonie subtile, celle-ci n'est pas clairement montrée dans leur jeu. Cette faiblesse peut être liée à leur tradition musicale mélodique qui manque d'harmonie. De manière plus globale, leur compréhension est proche de celle de l'occident, ce qui est lié à l'enseignement reçu par leurs professeurs ayant étudié à l'étranger, et au fait que certaines d'entre elles sont parties y étudier elles-mêmes, comme beaucoup d'étudiants chinois à l'heure actuelle.

Dans cette institution professionnelle chinoise, la compréhension de Chopin est assez rationnelle et objective, contrairement au passé, elle n'est plus liée à l'image de patriote, ni à la politique, mais à la nature et l'essence même de sa musique : le tempo *rubato*, le phrasé, le chant du *legato*, les nuances, l'harmonie et la forme, l'utilisation des pédales ainsi que l'héritage de la période baroque.

Cette recherche décrit une histoire de près d'un siècle sur la réception de Chopin en Chine, elle se concentre plutôt sur les gens spécialisés dans la musique, et non sur les amateurs ou les non musiciens, ni sur la diffusion de sa musique dans certains lieux de divertissement. Ceci pourrait être la problématique d'une recherche future.

Nous constatons que depuis 2000, lorsque Li Yundi a remporté le premier prix du Concours Chopin, les Chinois ne sont plus jamais apparus sur la liste des lauréats du concours, ce qui pose une question : est-ce difficile pour les Chinois de retrouver ce niveau dans ce concours ? Ou bien perdent-ils de l'intérêt pour Chopin ? Nous ne pouvons pas prédire combien de temps le phénomène de frénésie qui est apparu lors de

l'année Chopin de 2010 pourra durer. Avec le développement progressif de l'école contemporaine ou du jazz en Chine, est-ce que Chopin peut occuper encore une place importante dans le programme des concerts ? La réception de Chopin sera-t-elle encore influencée par la politique chinoise ? Ce sont des questions importantes qui devront retenir l'attention dans les recherches futures.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Documents en langues non-chinoises

#### Livres et articles :

Abraham Gerald, *Chopin's Musical Style*, Oxford, Oxford University Press, 1968, 5e éd, 116p.

Audley Agathe, *Frédéric Chopin : Sa vie et ses œuvres*, Paris, Plon, 1880, 245p.

Asikainen Matti, « 'Mickiewicz of the Piano:' The National Style of Chopin's Ballades », in Jan Stęszewski and Maciej Jabłoński, eds., *Interdisciplinary Studies in Musicology. Materiały z I Konferencji Naukowej, Poznań, 23-24 listopada 1991* [Materials from the First Scholarly Conference, Poznań, 23-24 November 1991], Poznań, Ars Nova, 1993, pp. 82-91.

Badura-Skoda Paul, « Chopin's influence », dans Walker Alan, (éd.) *Frédéric Chopin, Profiles of the Man and the Musician*, Londres, Barrie & Rockliff, 1966, pp. 260-276.

Ballstaedt Andreas, « Chopin as 'salon composer' in nineteenth-century German criticism », *Chopin Studies 2*, éd. John Rink et Jim Samson, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 18-34.

Barilier Etienne, *Piano Chinois : Duel autour d'un récital*, Genève, Éditions Zoé, 2011, 132p.

Belotti Gastone, « Chopin et l'esprit de la musique instrumentale baroque », in Z. Lissa éd., *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin* (Varsovie, 1963), pp. 271-274.

Bérard Jean-Antoine, *L'Art du chant*, Paris, Dessaint et Saillant, 1755.

Berlioz Hector, *Mémoires*, Adegis Graphics LLC, 1999, 594p.

Berlioz Hector, *La critique musicale 1823-1863*, éd. en cours par H. R. Cohen et Y. Gérard, 2 vol. Paris, I (1823-1834), II (1835-1836), Paris, Buchet/Chastel, 1996, 1998, 678p.

Bouvier Xavier, « En résonance à "Piano Chinois" », cité dans *Perspectives on Music - dedicated to Etienne Barilier on the occasion of his seventieth birthday*, Allemagne, Traugott Bautz, 2017, pp. 39-62.

Boucouchliév André, *Regard sur Chopin*, Paris, Fayard, 1996, 182p.

Bouthinon-Dumas Brigitte, *Mémoire d'empreintes : l'enseignement du piano*, Paris, Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, 1999, 126p.

Brodziński Kazimierz, *Du Classicisme et du Romantisme*, cité par Jarosław Iwaszkiewicz, *Chopin* [Paris, 1966], pp. 51-52.

Carbou Yvette, *La leçon de musique d'Yvonne Lefébure*, chapitre XII « Chopin », Paris, Van De Velde, 1995, pp. 107-117.

Casella Alfredo éd., F. Chopin, *Prludi*, avant-propos : « Note pour les préludes », Milan, 1947.

Chechlińska Zofia, “Chopin Appropriated. Chopin’s Reception as Reflected in Nineteenth-century Polish Periodicals: General Remarks”, in Goldberg, ed., *The Age of Chopin*, 2004, pp. 247-258.

Chechlińska Zofia, « Chopin reception in nineteenth-century Poland », *The Cambridge Companion to Chopin*, éd. Jim Samson, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 222-239.

Cheung Joys Hoi Yan, *Chinese Music and Translated Modernity in Shanghai, 1918-1937*, Etats Unis, University of Michigan, 2008, 1076p.

Cheung Joys Hoi Yan, *Riding the Wind With Mozart’s “Jupiter” Symphony: The Kantian and Daoist Sublimes in Chinese Musical Modernity*, Londre, Music and Letters, 96(4), 2015, pp. 534-563; <https://doi.org/10.1093/ml/gcv103>.

Chopin Frédéric, *Esquisses pour une méthode de piano*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris, Flammarion, 1993.

Chopin Frédéric, *Correspondance de Frédéric Chopin*, éd. Sous la direction de Broislaw Edouard Sydow, en collaboration avec Suzanne et Denise Chainaye, Paris, Richard Masse, 1993, 3 vol, 474p.

Chopin Frédéric, *Lettres*, éd. Sous la direction d’Henri Opienski, trad. Française de Stéphane Danysz, Paris, Société française d’éditions littéraires et techniques, 1933.

Chopin Frédéric, *L’Album de Chopin, 1892-1831*, annoté et précédé d’une introduction par Jerzy Maria Smoter, trad. Française par Jerzy Lisowski, Cracovie, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975.

Chylińska Magdalena, John Comber, *After Chopin: The Influence of Chopin's Music on European Composers Up to the First World War*, collaboration de Jerzy Michniewicz, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Varsovie, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.

Claudon Francis, « Chopin et la critique romantique: quelque aspects français », dans *Revue de Musicologie*, v75 n2, 1989, pp. 157-169.

Clarke Eric, « Expression in performance : generativity, perception and semiosis », dans Rink John, (éd.) *The Practice of Performance, Studies in Musical Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 21-54.

Clément Jean-Yves, *Les deux âmes de Frédéric Chopin*, Paris, Presse de la Renaissance, 2010, 122p.

Czerny Carl, *L'Art d'improviser* op. 200, Paris, 1892.

Cortot Alfred, *Aspects de Chopin*, préface d'Hélène Grimaud, Paris, A. Michel, 2010, 277p.

Cortot Alfred, « Frédéric Chopin : Les préludes », *Conferencia*, XXVIII, 1933/1934, pp. 252-261.

Cook Nicholas, « Performance analysis and Chopin's Mazurkas », in *Musicae Scientiae*, XI (octobre 2007), n° 2, pp. 183-208.

Davidovic Inja, *Chopin in Great Britain, 1830 to 1930: reception, performance, recordings*, thèse en musicologie, soutenue le 11 juillet 2016, University of Sheffield, 252p.

De Ketele Jean-Marie, *Méthodologie de l'observation*, Issy-les-Moulineaux, Édition De Boeck Université, 1988, 302p.

Debay V. et Locard P., « École romantique française de 1815 à 1837 », dans Lavignac Albert, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire. Première partie. Histoire de la musique. [3], France, Belgique, Angleterre*, Paris, Delagrave, 1931, pp. 1661-1697.

Delacroix Eugène, *Journal 1822-1863*, Paris, Plon, 1996.

Dukas Paul, « À propos du monument Chopin », in *Les écrits de Paul Dukas sur la musique*, Paris, Société d'éditions Françaises et Internationales, 1948, pp. 414-415; Orig. pub. Paris, 1910.

Eigeldinger Jean-Jacques, *Chopin âme des salons parisiens*, Paris, Fayard, 2013, 348p.

Eigeldinger Jean-Jacques, *Chopin vu par ses élèves*, [1er éd. Neuchâtel, Baconniere, 1970, 158p.], Paris, Fayard, 2006, 454p.

Eigeldinger Jean-Jacques, *L'univers musical de Chopin*, Paris, Fayard, 2000, 372p.

Eigeldinger Jean-Jacques, *Chopin et Pleyel*, Paris, Fayard, 2010, 371p.

Eigeldinger Jean-Jacques et Waeber Jacqueline, *Frédéric Chopin : interprétations, Symposium international*, Genève, Librairie Droz, 2005, 201p.

Eigeldinger Jean-Jacques, Hondré Emmanuel et Delaby Delphine, *Interpréter Chopin : actes du colloque des 25 et 26 mai 2005*, Paris, Cité de la musique, 2006, 159p.

Eigeldinger Jean-Jacques, « Le prélude “de la goutte d'eau” de Chopin. État de la question et essai d'interprétation », *Revue de Musicologie*, Paris, Société Française de Musicologie, T. 61e, no. 1er, 1975, pp. 70-90.

Eigeldinger Jean-Jacques, « Introduction », dans Koczalski Raoul, *Frédéric Chopin. Conseils d'interprétation*, [Quatre conférences analytiques précédées de notes biographiques ainsi que des essais sur Chopin, considéré comme compositeur et comme pianiste, Paris, 1910], Paris, Buchet/Chastel, 1998, pp. 9-30.

Eigeldinger Jean-Jacques et Goy Pierre, « Chanter au piano, enregistrements des années 1903-1938 », dans Eigeldinger Jean-Jacques, (éd.) *Interpréter Chopin : actes du colloque, Cité de la musique, Paris, 25-26 mai 2006*, Paris, Musée de la musique, Cité de la musique, 2006, pp. 110-137.

Eigeldinger Jean-Jacques, « L'achèvement des Préludes op. 28 de Chopin. Documents autographes », *Revue de musicologie*, LXXV (1989), n° 2, pp. 229-242.

Eigeldinger Jean-Jacques, « Chopin et l'héritage baroque », dans *Schweizer Beitrage zur Musikwissenschaft*, série III, vol. 2, éd. Victor Ravizza, Berne-Stuttgart, P. Haupt, 1974.

Eigeldinger Jean-Jacques, « Chopin, Bellini et le Théâtre-Italien », autour de l'Album de Mme d'Est : *D'un Opéra l'autre. Hommage à Jean Mongrédien*, éd. Jean Gribenski, Marie-Claire Mussat et Herbert Schneider, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996.

Eigeldinger Jean-Jacques, « Chopin et Couperin », affinités sélectives : *Échos de France et d'Italie. Liber amicorum Yves Gérard*, éd. Marie-Claire Mussat, Jean Mongrédien et Jean-Michel Nectoux, Paris, Buchet/ Chastel & Société française de musicologie, 1997.

Ericson Raymond, « A concerto by any other name may sound just as sweet », *The New York Times*, le 13 juillet 1983.

Fassina Jean, *Lettre à un jeune pianiste*, Préface de Rouvier Jacques, Paris, Fayard, 2000, 138p.



Fétis François-Joseph, « Chopin », *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* [fac-similé de l'éd. de Paris, Firmin-Didot, 1860], Paris, La Bibliothèque des introuvables, 2001, vol. 1, pp. 791-793.

Gaboriaux Chloé, *La république en quête de citoyens: les républicains français face au bonapartisme rural, 1848-1880*, Paris, Presses de Sciences po, 2010, 374p.

Ganche Édouard, *Dans le souvenir de Frédéric Chopin*, Paris, Mercure de France, 1925, 246p.

Ganche Édouard, *Souffrances de Frédéric Chopin, essai de médecine et de psychologie*, Paris, Mercure de France, 1935.

Gide André, *Notes sur Chopin*, Paris, Gallimard, 2010, 178p.

Goldberg Halina, *Music in Chopin's Warsaw*, Oxford University Press, 2008, 336p.

Harasowski Adam, *The Skein of Legends around Chopin*, Glasgow, William MacLellan, 1967; reimpression, New York, Da Capo Press, 1980, 417p.

Heller Stephen, *Lettres d'un musicien romantique à Paris*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris, Flammarion, 1981.

Heine Henri, *Lutèce. Lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France*, présentation par E. Harpaz, Paris-Genève, 1979.

Howat Roy, « Chopin's influence on the fin de siècle and beyond », dans Samson Jim, (éd.) *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 246-283.

Higgins Thomas, "Whose Chopin?", dans *19th-Century Music* v5 n1, 1981, pp. 67-75.

Himelfarb Constance, "Le symposium musicologique international Chopin et le romantisme", *Revue de Musicologie* v72 n2, 1986, pp. 277-282.

Hudson Richard, *Stolen time: the history of tempo rubato*, Gloucestershire, Clarendon Press, 1994, 473p.

Huneker James, *Chopin : The Man and His Music*, New York, Courier Corporation, 1966, 239p.

Jachimecki Zdislas, *Frédéric Chopin et son œuvres*, Paris, Librairie Delagrave, 1930, 244p.

Jameux Dominique, *Chopin ou la fureur de soi*, Paris, Buchet/Chastel, 2014, 208p.

Kallberg Jeffrey, « Con duolo : expression gestuelle et tradition bel canto chez Chopin », dans Eigeldinger Jean-Jacques (éd.) *Interpréter Chopin : actes du colloque, Cité de la musique, Paris, 25-26 mai 2006*, Paris, Musée de la musique, Cité de la musique, 2006, pp. 104-109.

Kleczyński Jean, *Chopin : de l'interprétation de ses œuvres*, Paris, Félix Mackar, 1880.

Kleczyński Jan, *Chopin w celniejszych swoich utworach*, Varsovie, 1886, nouvelle édition Cracovie, 1959.

Kneif Tibor, 'Zur Deutung des musikalischen Geschmacks', dans *Über das Musikleben des Gegenwart*, Berlin, 1968.

Koczalski Raoul, *Frédéric Chopin : Conseils d'interprétation*, Paris, Buchet/Chastel, 1936, 185p.

Komarnicki Juliusz, Załuski Lwo, Załuska Pamela et Komarnicka Hanna, *Europa Chopina*, Warszawa, MUZA, 2010, 270p.

Kraus Richard Curt, *Pianos and politics in China: middle-class ambitions and the struggle over western music*, Londres, Oxford University Press, 1989, 308p.

Kremlev Julij, *Estetika na Shopen*, 1949, 19p.

Landowska Wanda, « Chopin et l'ancienne musique française », *La Revue musicale*, XII/121, 1931, pp. 100-107.

Lenz (von) Wilhelm, *Les grands virtuoses du piano : Liszt, Chopin, Tausig, Henselt : souvenirs personnels* [1868], trad. de l'allemand et éd. par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris, Flammarion, 1995, 222p.

Liszt Franz, *Chopin*, Paris, Buchet-Chastel, 1977, 278p.

Liu Jingzhi, *A critical history of new music in China*, trad. par Caroline Mason, Hong Kong, Chinese University Press, 2010, 911p.

Liu Lydia He, *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity--China, 1900-1937*, Stanford University Press, 1995, 474p.

Liu Lydia He, *Tokens of exchange: the problem of translation in global circulation*, Durham, NC: Duke University Press, 1999, 456p.

Lussy Mathis, *Traité de l'expression musicale*, Paris, 1904, 8e éd.

Marmontel Antoine, *Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano*, [réédition de *l'Art classique et moderne du piano. Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano, suivi d'un Vade-mecum du professeur de piano*, Paris, Heugel, 1876], Au ménestrel, 1940, 187p.

Marmontel Antoine, *Histoire du piano et de ses origines, Influence de la facture sur le style des compositeurs et des virtuoses*, Paris, Heugel et Fils, 1885.

Mathias Georges, Préface du recueil de Philipp Isidore, *Exercices quotidiens tirés des œuvres de Chopin*, Paris, Hamelle, 1897.

Mauclair Camille, *Histoire de la musique européenne, 1850-1914*, Paris, Librairie Fischbacher, 1914, 310p.

Methuen-Campbell James, *Chopin Playing. From the Composer to the Present Day*, Londres, Victor Gollancz, 1981.

Methuen-Campbell James, « Chopin in performance », dans Samson Jim, (éd.) *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 191-205.

Melvin Sheila and Jindong Cai, *Rhapsody in Red : How Western Classical Music Became Chinese*, New York, Algora Publishing, 2004, 362p.

Melvin Sheila, « A Polish Nationalist Whose Music Also Resonates Across China », *New York Times*, le 5 juillet 2010 : <http://www.nytimes.com/2010/07/06/arts/06iht-chopin.html>, accès en 2018.

Mittler Barbara, *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China Since 1949*, Leipzig, Otto Harrassowitz Verlag, 1997, 516p.

Naliwajek Zbigniew, Wroblewska-Straus, Hanna et Zurowska Joanna, *La fortune de Frédéric Chopin*, Varsovie, Société Frédéric Chopin, 1995, 129p.

Newcomb Anthony, « The Polonaise-Fantasy and issues of musical narrative », dans Rink John ; Samson Jim, (éds.) *Chopin Studies 2*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 84-101.

Niecks Frederick, *Frederic Chopin as a Man and Musician*, Londres/New York, Novello, [1re éd. 1888, 2 vol], 1945, 340p.

Paderewski Ignacy Jan, *À la mémoire de Chopin* [discours prononcé le 23 octobre 1910 à Lwów], Paris, Agence polonaise de Presse, 1911.

Paskhalov Viktor, *Chopin et la musique folklorique polonaise*, Leningrad-Moscou, 1949.

Pasternak Boris, “ Chopin ”, Leningrad, 1945; Réimpression, B. Pasternak, *Selected Writing and Letters*, Moscow, Progress Publishers, 1990, 411p.

Peacock Herbert Leonard, *A History of Modern Europe 1789-1981*, Londres, Heinemann, 1982, 528p.

Pimpaneau Jacques, *Chine : Histoire de la littérature*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1989 [réimpr. 2004], 452p.

Poniatowska Irena and Dziadek Magdalena, eds. *Chopin and his Critics: An Anthology (Up to World War I)*, trad. par Jan Kazem-Bek (russe) et Piotr Szymczak (anglais), Warsaw, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2011, 556p.

Pourtalès (de) Guy, *Chopin ou le poète*, Paris, Gallimard, 1927, 247p.

Poniatowska Irena, ed. Collaboration: Zofia Chechilinska, Wojciech Nowik, Jan Stezewski et Mieczyslaw Tomaszewski, *Chopin and His Work in the Context of Culture, 2nd International Musicological Congress, Warsaw October 10-17, 1999*, Warsaw, PAC et NIFC, 2003; 2 vols, v1, 552p. v2 513p.

Prochazka Jaroslav, *Frédéric Chopin et la Bohême*, trad. du tchèque par Y. Joye, Prague, 1969.

Rink John, *The practice of performance: studies in musical interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, 290p.

Rink John, Samson Jim, *Chopin Studies 2*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, 264p.

Roberts Claire, *Friendship in Art : Fou Lei and Huang Binhong*, Hong-Kong, éd. Hong Kong University Press, 2010, 248p.

Rowland David, « Chopin's Tempo Rubato in Context », dans Rink et Samson, eds., *Chopin Studies II*, Cambridge University Press, 1994, pp. 199-213.

Sadie Stanley, Grove George, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York, Oxford University Press, 2001.

Sand George, *Histoire de ma vie*, Paris, L Schnauss, 1855, 636p.

Samson Jim, *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge University Press, 1994, 341p.

- Samson Jim, *Chopin*, Oxford, Oxford University Press, 1996, 322p.
- Samson Jim, *The Music of Chopin*, Londres, Routledge, 1985, 243p.
- Samson Jim, *Chopin : The Four Ballades*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, 104p.
- Samson Jim, *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, 341p.
- Samson Jim, *The Master Musicians : Chopin*, Oxford, Oxford University Press, 1996.
- Samson Jim, “Chopin reception : theory, history, analysis”, dans livre de Rink John et Samson (eds.), *Chopin Studies 2*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 1-17.
- Samson Jim, “Chopin and the Structures of History”, in Poniatowska, ed., *Chopin and his Work*, 2003, v2, pp. 47-57.
- Schumann Robert, *Gesammelte Schriften*, I, Leipzig, Georg Wigand's Verlag, 1854, 328p.
- Smialek William et Maja Trochimczyk, *Frédéric Chopin : A Research and Information Guide*, Londre, Routledge, 2015, 330p.
- Sternberg (von) Constantin, *Tempo Rubato and Other Essays (Classic Reprint)*, Londre, Fb & C Limited, 2015, 168p.
- Szulc Tad, *Chopin in Paris : The Life and Times of the Romantic Composer*, New York, éd. Simon and Schuster, 1999, 448p.
- Szymanowski Karol, “Fryderyk Chopin”, traduction de Maria Pilatowicz de *after Chopin*, ed. Maja Trochimczyk, 2000, pp. 47-62. Réimpression aux éditions Kornel Michałowski, Karol Szymanowski: Magazine, vol. 1, Magazine de musique. Kraków: PWM, 1984, pp. 89-102.
- Thierry Solange et Godeau Jérôme, *Frédéric Chopin, la note bleue. Exposition du bicentenaire, [Paris], Musée de la vie romantique, 2 mars-11 juillet 2010*, Paris, Paris musées, 2010.
- Tibbets John C., « Whose Chopin ? Politics and Patriotism in A Song to Remember (1945) », *American Studies*, vol. 46, n°1, 2005, pp. 115-140.
- Tomaszewski Mieczysław, *Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie. Antologia* [Les compositeurs Polonais sur Frédéric Chopin. Une anthologie.], Kraków, PWM, 1959. ML410.C54T63. 2ème édition révisée de 1964, réimprimée en 1980.

Toft Robert, *Bel Canto: A Performer's Guide*, États-Unis, Oxford University Press, 2013, 263p.

Tranchefort François-René, *Guide de la musique de piano et de clavecin*, Paris, Fayard, 2012, 869p.

Waeber Jacqueline, *La note bleue : mélanges offerts au Professeur Jean-Jacques Eigeldinger*, Berlin, P. Lang, 2006, 390p.

Wierzyński Kazimierz, Méker Geneviève, Artur Rubinstein, Jean Witold, *Chopin*, Paris, Club des éditeurs, 1959, 415p.

Willis Peter, *Chopin in Britain*, Londres, Routledge, 2017, 278p.

Young James O., *Cultural Appropriation and the Arts*, États-Unis, John Wiley & Sons, 2010, 168p.

Zaleski Lubicz Zygmunt, *La Patrie musicale de Chopin*, [conférences faites à l'École des Hautes Études Sociales, février-mars 1916], Paris, B. Roudanez, 1917.

Zhang Yanjun, *Der Piano Grading Test in der Klavierpädagogik Chinas*, Suisse, Peter Lang, 2012, 232p.

Zimmerman Pierre, *Encyclopédie du pianiste compositeur*, Paris, 1840.

Anonyme, « King's Theatre », *The Morning Post*, 1978 [le 2 mai 1834], p. 5.

*Dziennik Powszechny Krajowy*, 24 Septembre 1830.

*Dekameron Polski*, no. 9, le 31 mai 1830, pp. 369-370.

*Kurier Polski*, no. 103, le 18 mai 1830.

*Stereo Review*, éd. CBS Magazines, vol.48, 1983, n°12.

*The New York Times Biographical Service*, vol.29, éd. New York Times & Arno Press, 1998.

## **Partitions :**

### **1. Partitions citées dans le texte**

Chopin Frédéric, *Polonaisen*, München, Henle Verlag Urtext Edition.

Chopin Frédéric, *Balladen*, München, Henle Verlag Urtext Edition.

Chopin Frédéric, *Scherzos und Fantasie für Klavier*, Allemagne, éd. Breitkopf & Härtel.

Chopin Frédéric, *Œuvres complètes*, éd. par Ignacy J. Paderewski, Ludwik Bronarski et Józef Turczyński, Varsovie-Cracovie, PWM, 1949-, 21 vol.

### **2. Références de l'œuvre complète publiée par Peters**

Chopin Frédéric, *The Complete Chopin - Préludes Op.28, Op.45*, Leipzig, Peters, No. EP7532, 2000, ISBN-13: 979-0577084688.

Chopin Frédéric, *The Complete Chopin - Impromptus*, Leipzig, Peters, No. EP71906, 2000, ISBN-13: 978-0577087598.

Chopin Frédéric, *The Complete Chopin - Waltzes*, Leipzig, Peters, No. EP7575, 2000, ISBN-13: 979-0577085579.

Chopin Frédéric, *The Complete Chopin - Ballades Op.23, Op.38, Op.47, Op.52*, Leipzig, Peters, No. EP7531, 2009, ISBN-13: 979-0014075316.

Chopin Frédéric, *The Complete Chopin - Piano concerto No.1, Opus 11*, Leipzig, Peters, No. EP7529, 2000, ISBN-13: 979-0577082561.

Chopin Frédéric, *The Complete Chopin - Piano concerto No.2, Opus 21*, Leipzig, Peters, No. EP71919, 2000, ISBN-13: 979-0577087672.

Chopin Frédéric, *Nocturnes Opus 9, 15, 27, 32, 37, 48, 55, 62 u. a.*, Leipzig, Peters, No. EP1904, 2000, ISBN-13: 979-0014008383.

Chopin Frédéric, *Polonaisen Opus 26, 40, 44, 52, 61, 71*, Leipzig, Peters, No. EP1903, 2000, ISBN-13: 979-0014008376.

Chopin Frédéric, *Andante Spianato & Grande polonaise brillante Opus 22*, Leipzig, Peters, No. EP2968, 2000, ISBN-13: 979-0014008376.

Chopin Frédéric, *Mazurkas*, Leipzig, Peters, No. EP1902, 2000, ISBN-13: 979-0014008345.

Chopin Frédéric, *Étüden Op.10 Op.25, 3 Étüden ohne Opuszahl*, Leipzig, Peters, No. EP1907, 2000, ISBN-13: 979-0014008475.

Chopin Frédéric, *Sonata Opus 65, Polonaise Opus 3, Klavier und Violoncello*, Leipzig, Peters, No. EP1928, 2000, ISBN-13: 979-0014008628.

Chopin Frédéric, *Fantasie-Impromptu cis-Moll, op. posth. 66*, Leipzig, Peters, No. EP9901A, 2000, ISBN-13: 979-0014109554.

Chopin Frédéric, *Ballades Op.23, Op.38, Op.47, Op.52*, Leipzig, Peters, No. EP7531, 2000, ISBN-13: 979-0577082585.

Chopin Frédéric, *Klavierstücke : Berceuse op.57, Barcarolle op.60, Bolero op.19, Tarantelle op. 43, etc*, Leipzig, Peters, No. EP1910, 2000, ISBN-13: 979-0014008543.

Chopin Frédéric, *Scherzi, Fantasie f-Moll*, Leipzig, Peters, No. EP1906, 2000, ISBN-13: 979-0014008444.

Chopin Frédéric, *Klaviertrio g-Moll Opus 8*, Leipzig, Peters, No. EP1919, 2000, ISBN-13: 979-0014008574.

Chopin Frédéric, *Lieder Opus 74*, Leipzig, Peters, No. EP1925b, 2000, ISBN-13: 978-0014008605.

Chopin Frédéric, *Rondos C-Dur Opus 73*, Leipzig, Peters, No. EP1914, 2000, ISBN-13: 979-0014008567.

Chopin Frédéric, *Préludes Opus 28, 45, Rondos Opus 1, 5, 16*, Leipzig, Peters, No. EP1908, 2000, ISBN-13: 979-0014008505.

Chopin Frédéric, *Sonaten Opus 4, 35, 58*, Leipzig, Peters, No. EP1909, 2000, ISBN-13: 979-0014008536.



## 2. Documents chinois

### Livres et articles :

Agence de photo centrale de Pologne (波兰中央图片社), Le cinquième Concours international de piano Chopin a été proclamé (第五届萧邦国际钢琴比赛揭晓), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1955, n°04, p. 29.

Ba Shu (巴淑), « Louange à Chopin » (索班礼赞), traduction de « La musique et les nations » de G. Jean Aubry, *Éducation musicale* (音乐教育), Jiangxi, Comité de diffusion de l'éducation musicale du province Jiangxi (江西省推行音乐教育委员会), 1936, vol.4, n°11, pp. 35-39.

Bao Chenjie (鲍尘节), « Introduction à Chopin » (介绍肖邦), traduction d'un texte de Wm. H. Humiston par Bao Chenjie, *Revue de musique* (音乐杂志), Beijing, Music Research Association of Beijing University (北京大学音乐研究会), 1928, n°9, pp. 53-58.

Bao Huiqiao (鲍蕙荞) « Les héros sont tous des adolescents -“toujours avoir une attitude passionnée pour avancer !” - Interview du jeune pianiste Li Yundi » (英雄出少年 -“永远以‘起点’的态度向前走!”- 青年钢琴家李云迪访谈录), *Piano Artistry* (钢琴艺术), 2000, n°06, pp. 9-12.

Beijing Lu Xun Museum (北京鲁迅博物馆), *Memoires de Lu Xun* (鲁迅回忆录), vol.1, Pékin, Édition de Pékin (北京出版社), 1999, 294p.

Bian Meng (卞蒙), *La formation et le développement de la culture pianistique chinoise* (中国钢琴文化之形成与发展), Pékin, Édition de Huayue (华乐出版社), 1996, 189p.

Boris Alexandrovich Arapov, *Analyse des œuvres musicales* (音乐作品分析), trad. par la Rédaction du Conservatoire de musique centrale (中央音乐学院编辑室), Pékin, Édition de musique (音乐出版社), 1959, 259p.

Cai Furu (蔡馥如), « Musique pour piano éternelle – pensées sur Gu Shengying (永留人间的琴声 — 怀念顾圣婴) », revue *Échanges sur la musique pour piano* (钢琴音乐交流文萃), Pékin, Édition de la culture et de l'art (文化艺术出版社), 2010, pp. 321-325.

Cai Han'ao (蔡汉傲), « L'interprétation des œuvres de Chopin » (论萧邦作品的演奏), traduction d'après Zbigniew Drzewiecki, *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1955, n°02, pp. 16-17.

Cai Rongzeng (蔡荣曾) et Chen Shuhe (陈树和), « Impressions après avoir écouté Fu Cong jouer les œuvres de Chopin » (听傅聪弹奏肖邦作品有感), *Music Lover* (音乐爱好者), Pékin, People's Music Publishing House, 1982, n°02, p. 35.

Cai Xixi (蔡溪溪), *Étude sur l'influence de l'école du piano russe sur l'enseignement du piano en Chine dans les dix-sept ans suivant la fondation de la République populaire de Chine* (俄罗斯钢琴学派对我国钢琴教育在建国后十七年间的影响研究), mémoire de Master de musicologie sous la direction de Zhu Jinghua (朱静华), Université Normale de Henan (河南师范大学), soutien en mai de 2013, 43p.

Cai Yuanpei (蔡元培), *Revue de musique* (音乐杂志), Pékin, Music Research Association of Beijing University (北京大学音乐研究会), 1920-1921, 20 numéros.

Cai Zhongde (蔡仲德), *Histoire de l'esthétique de la musique chinoise* (中国音乐美学史), Pékin, People's music publishing house (人民音乐出版社), 1995, 834p.

Chen Duxiu (陈独秀), « La différence fondamentale des pensées entre les nations orientales et occidentales » (东西民族根本思想之差异), *Sélection d'articles de Chen Duxiu* (陈独秀文章选编), vol.1, Pékin, Librairie Sanlian (三联书店), 1984, 532p.

Chen Jianhua (陈建华) et Chen Jie (陈洁), *Chronique de l'histoire de musique de la République 1912-1949* (民国音乐史年谱 1912-1949), Shanghai, Édition de musique de Shanghai (上海音乐出版社), 2005, 466p.

Chen Lingqun (陈聆群) et Luo Qin (洛秦), *Collection complète de Xiao Youmei* (萧友梅全集), Shanghai, Édition du Conservatoire de Musique de Shanghai (上海音乐学院出版社), 2004, vol.I, 775p.

Chen Minxian (陈明显), *Mao Zedong dans ses dernières années* (晚年毛泽东, *Wannian Mao Zedong*), Nanchang, Édition du peuple de Jiangxi (江西人民出版社, Jiangxi renmin chubanshe), 1998, 383p.

Chen Qian (陈迁), « L'introduction des instruments occidentaux et leur développement dans notre pays » (西乐器的传入和在我国的发展), *Instrument* (乐器), 1985, n°4, pp. 30-31.

Chen Ruiquan (陈瑞泉), « Mouvements tristes et brillants entremêlés de la vie -- La contribution de Mario Paci dans la vie orchestrale moderne en Chine » (辉煌与凄凉交织的生命乐章---梅百器对中国近代管弦乐事业的贡献), *People's music*, Pékin, People's music publishing house, 2007, n° 10, pp. 41-43.

Chen Shulan (陈书兰), « Chopin » (肖邦), *Musique du Sichuan* (四川音乐), Sichuan, Édition de musique de Sichuan (四川音乐杂志社), 1979, n°01, pp. 31-32.

Cheng Xuechao (程雪超), Li Yundi se sent en pèlerinage chaque fois qu'il joue Chopin (李云迪演奏肖邦每次都有朝圣感), Guangzhou, *Quotidien de Guangzhou* (广州日报), le 12 décembre 2015.

Comité de rédaction du magazine, *Culture et Arts de Shanghai* (上海文化艺术志), Shanghai, Édition de l'Académie des sciences sociales de Shanghai (上海社会科学院出版社), 2001, 1212p.

Compilation d'articles par le Bureau des relations culturelles externes de la RBC (中华人民共和国对外文化联络局), *Vue d'ensemble de la culture internationale en Chine* (中国对外文化交流概览), Pékin, Édition du quotidien de Guangming (光明日报出版社), 1993, 1415p.

Deng Yingyi (邓映易), « Quel genre de chanson devons-nous donner aux jeunes ? » (我们应当把什么样的歌曲给青年?), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1958, n° 04, p. 20.

Dan Zhaoyi (但昭义), « Sur le style musical de Chopin - En commémoration du 200e anniversaire de la naissance du grand compositeur polonais Chopin » (浅论肖邦音乐风格—为纪念伟大的波兰作曲家肖邦诞辰 200 周年而作), revue *Explorations in Music* (音乐探索), 2000, pp. 89-92.

Département d'histoire du Parti communiste chinois de Shanghai (中共上海市委党史研究室), « Sur le chemin d'un nouveau départ - documents de la réforme du Shanghai Symphony Orchestra » (走在新的起跑线上 — 上海交响乐团改革纪实), *Document de la réforme et de l'ouverture de Shanghai* (上海改革开放风云录), Shanghai, Édition du peuple de Shanghai (上海人民出版社), 1994, 1307p.

Département de science et de l'éducation du Ministère de la culture de la République populaire de Chine (中华人民共和国文化部教育科技司), *Collection : La brève histoire des instituts d'art supérieur chinois* (中国高等艺术院校简史集), Zhejiang, Édition de l'Université de l'art de Zhejiang (浙江美术学院出版社), 1991, 874p.

Département de musique de l'Institut de l'éducation de Pékin (北京教育学院音乐教研室), *La Musique* (音乐), manuel du collège en premier cycle, Pékin, People's Music Publishing House, 1983.

Ding Duben (丁笃本), « Réévaluation des Grandes Purges de l'Union soviétique dans les années 30 » (重评苏联 30 年代的肃反运动), revue *World History* (世界历史), Pékin, Académie de l'histoire mondiale de l'Institut des sciences sociales de Chine (中国社会科学院世界历史研究所), 1988, pp. 79-85.

Ding Hao (丁好), « Tempo rubato dans la musique de Chopin » (肖邦钢琴音乐中的 Tempo rubato), *Piano Artistry*, Pékin, People's Music Publishing House, 2001, n° 02, pp. 34-35.

Ding Shande (丁善德) et Chen Hong (陈洪), *Revue de musique* (音乐杂志), Shanghai, Maison de l'impression Qizhi (启智印书馆), 1946, 2 numéros.

Ding Shande (丁善德), « Développement du Conservatoire de musique de Shanghai et de la musique moderne chinoise » (上海音乐学院和中国现代音乐的发展), *revu L'art de la musique* (音乐艺术), Shanghai, Édition du Conservatoire de musique de Shanghai, 1987, n° 1, pp. 4-6.

Ding Shande (丁善德), « Pourquoi le peuple chinois peut accepter et comprendre la musique de Chopin » (中国人民为什么能接受和理解肖邦音乐), *Music research* (音乐研究), Pékin, 1960, n°02, pp. 25-29.

Ding Shande (丁善德), *Une brève histoire du Conservatoire de musique de Shanghai* (上海音乐学院简史), Shanghai, Édition du Conservatoire de musique de Shanghai (上海音乐学院出版社), 1987, 132p.

Ding Shande (丁善德), *Collection de musique de Ding Shande* (丁善德音乐论著集), édité par Dai Penghai (戴鹏海), Shanghai, Édition du Conservatoire de musique de Shanghai, 2006, 662p.

Du Yeping (杜也萍), « À travers l'histoire du Concours international de piano Frédéric Chopin pour voir l'évolution de l'interprétation du piano moderne » (从肖邦国际钢琴比赛的历史看现代钢琴风格的嬗变), *People's music*, éd. Association des musiciens chinois, 2012, n°06, pp. 92-94.

Fang Kun (方堃), « Enquête sur l'éducation artistique dans les établissements scolaires » (关于普通高校艺术教育现状的调查报告), *China Education Daily* (中国教育报), le 10 décembre 1987.

Feng Chongyi (冯崇义), *L'esprit national, la lutte dans la crise nationale - la culture chinoise pendant la guerre sino-japonaise* (国魂，在国难中挣扎——抗战时期的中国文化), Guilin, Édition de l'Université Normal de Guangxi (广西师范大学出版社), 1995, 320p.

Feng Liang (冯梁), « Anniversaire des grands compositeurs » (作曲大家之诞辰), *Revue de musique* (音乐杂志), Pékin, Music Research Association of Beijing University (北京大学音乐研究会), 1921, février, vol.2, n°2, p. 38.

Feng Zikai (丰子恺), *Dix musiciens modernes* (近世十大音乐家), Shanghai, Librairie de Kaiming (开明书局), 1930, 306p.

Feng Zikai (丰子恺), *Les grands musiciens célèbres du monde avec leurs œuvres* (世界大音乐家与名曲), Shanghai, Bibliothèque de Yadong (亚东图书馆), 1931, 288p.

Fu Lei (傅雷), *Fu Lei parle de musique* (傅雷谈音乐), Hu'nan, Édition de l'art du Hunan (湖南文艺出版社), 2002, 316p.

Fu Min (傅敏), *Fu Cong, bientôt soixante-dix ans !* (傅聪: 忘七了!), Tianjin (天津), Tianjin Académie des Sciences Sociales Publishing House (天津社会科学院出版社), 2004, 356p.

Fu Min (傅敏), « Fu Cong parle de musique et de culture » (傅聪畅谈音乐与文化), magazine *Philharmonic* (爱乐), Pékin, Librairie Sanlian (三联书店), n. 6/7, 2003, pp. 70-71.

Fu Min (傅敏), *Les correspondances de Fu Lei* (傅雷家书), Pékin, Librairie Sanlian (三联书店), 1995, 468p.

Fu Min (傅敏), *Laissons de côté les correspondances, discussions avec Fu Cong* (走出家书: 与傅聪对谈), Tianjin, Édition de l'Académie des sciences sociales de Tianjin (天津社会科学院出版社), 2005, 327p.

Guo Qingtang (郭庆堂), *Introduction à la philosophie chinoise du 20ème siècle* (20 世纪中国哲学导论), Pékin, China University of Mining and Technology press (中国矿业大学出版社), 2002, 417p.

Ha Zheng (哈箏), « Analyse sur les annotations des Études de Chopin dans la version de Cortot » (关于科尔托版《肖邦练习曲》注释部分的分析), *Piano Artistry*, Pékin, People's Music Publishing House, 2013, n° 09, pp. 38-41.

Han Xin'an (韩新安), « Interview : Dan Zhaoyi parle de Yi Yundi » (但昭义坦言李云迪), *People's music*, éd. Association des musiciens chinois, 2001, n°01, pp. 12-17.

He Youqi (何友齐), « La vie de George Sand » (乔治·桑生平纪略), trad. de Patrice Bousset, *Traduction de Culture* (文化译丛), Tianjin, Tianjin Foreign Studies University (天津外语学院), 1981, n°04, pp. 6-22.

He Xiaobing (何晓兵), Li Haichuan (李海川) et Li Qingfei (李沁霏), *Correspondance de Chopin* (肖邦书信集), trad. de Henryk Opieski (1931), Pékin, Édition de Wenlian de Chine (中国文联出版社), 2014, 397p.

Hong Shiji (洪士銓), « Au sujet des prix de Li Minqiang et de Gu Shengying » (从李名强顾圣婴得奖谈起), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1958, n°10, p. 30.

Hong Shiji (洪士銓), « Critique du récital Chopin du pianiste Polonais Jan Berezynski » (评波兰钢琴家杨·贝莱仁斯基的肖邦作品独奏会), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois (中国音乐家协会), 1960, n°04, p. 19.

Huang Jinhui (黄金槐), *Brève introduction à la musique occidentale* (西洋音乐浅说), Shanghai, Académie des arts de Chine (中华学艺社), 1928, 85p.

Huang Qiong (黄琼), « Dans la nuit calme et charmante... - Introduction au *Nocturne en Mi bémol majeur* de Chopin » (在恬静而迷人的夜色里... — 肖邦的《bE 大调夜曲》简介), revue *Music Lover* (音乐爱好者), 1983, n°02, pp. 34-35.

Jiao Yuanpu (焦元溥), « Fu Cong parle de Chopin » (傅聪谈肖邦), Taiwan, *United Daily News*, 01/03/2010.

Jiang Chen (姜晨), *Orchestre Symphonique de Shanghai : un orchestre traverse trois siècles* (上海交响乐团：跨越三个世纪的交响曲), publié le 26 août 2014.

Jiang Changhe (姜长河), « L'élégance est aussi une force - présentation de la pianiste Zhou Guangren » (优雅也是一种力量 - 钢琴家周广仁写照), revue scolaire *Petit interprète* (小演奏家), 2012, n°2, pp. 64-65.

Journaliste de la revue, « Une célèbre pianiste polonaise vient en Chine pour jouer et enseigner » (波兰著名钢琴家来华演出、教学), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1980, n°07, p. 38.

Li Bing (李彬), *Nouvelles de l'Histoire sociale de Chine* (中国新闻社会史), Shanghai, éd. Profile of Shanghai Jiao Tong University Press (上海交通大学出版社), 2007, 281p.

Li Rongshou (李荣寿), « Musiciens occidentaux célèbres » (西洋著名音乐家述记), *Revue de musique* (音乐杂志), Pékin, Music Research Association of Beijing University (北京大学音乐研究会), 1920, n°7, p. 53.

Li Ruixing (李瑞星), « Mon expérience pédagogique auprès du professeur de piano soviétique Tatulian » (向苏联钢琴专家塔吐良同志学习的一些体会), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1957, n°11, pp. 21-23.

Li Weining (李惟宁), *Biographie du musicien Chopin* (音乐家肖邦传), traduction de Chopin: The Man and His Music de James Hunecker, Shanghai, Librairie de Chine (中华书局), 1936, 108p.

Li Xiaoying (李晓莹) et Zhang Qingyun (张青云), « L'influence de la musique russe du 20ème siècle sur la musique chinoise » (20 世纪上半叶苏俄音乐对中国音乐文化的影响), bimensuel *Russian Central Asian & East European Studies* (俄罗斯中亚东欧研究), Pékin, Academy of Russian Central Asian & East European (俄罗斯东欧中亚研究所), 2011, pp. 76-80.

Li Yanhuan (李严欢), « Complètement Chopin » (完全肖邦), *Les amateurs de musique* (音乐爱好者), Shanghai, Édition de musique de Shanghai (上海音乐出版社), 2010, n°5, pp. 20-22.

Liao Congxiang (廖崇向), *Parler du passé musical: sélection littéraire de Liao Fushu* (乐苑谈往：廖辅叔文集), Shanghai, Édition Huayue chubanshe (华乐出版社), 1996, 408p.

Liao Naixiong (廖乃雄), *Parler des aspects de base sur l'enseignement du piano* (试谈钢琴教学的几个基本环节), Jiling, Département de l'art de l'Université Normal de Jiling (吉林师大艺术系), 1979, n°2, 42p.

Liang Haiguang (梁寒光), « Aimer la partie, aimer le peuple » (爱国家 爱人民), Guangzhou, *Journal du Conservatoire de musique de Guangzhou* (广州音乐学院学报), 1982, n°02, pp. 1-2.

Liang Maochun (梁茂春), « Université de Pékin et l'éducation musicale de Chine » (北京大学与中国音乐教育), *Journal du Conservatoire de musique de Wuhan* (武汉音乐学院学报), 2004, n°1, pp. 7-11.

Liang Quanbing (梁全炳) et Yao Manhua (姚曼华), *Comment jouer Chopin* (如何演奏肖邦), vol. I : les œuvres de piano de Chopin (2003), 266 p; vol. II : les œuvres pour piano et orchestre de Chopin (2009), 159 p, Pékin, Édition de Wenlian de Chine (中国文联出版社); respectivement à l'origine *Jak grać Chopina – próba odpowiedzi* (2000) et *Jak grać Chopina - próba odpowiedzi. Utwory na fortepian z orkiestrą* (2005) de Regina Smendzianka.

Liang Xiang (梁想), *Carrière artistique de Zhou Guangren* (琴系中华--周广仁的艺术生涯), Pékin, People's Music Publishing House, 2005, 255p.

Lin Yicong (林逸聪), *Bible de la Musique - sélection des meilleurs disques d'Angleterre, du Japon et des États-Unis* (音乐圣经 — 英美日最佳唱片榜), Pékin, Édition de Huxia (华夏出版社), 1993, 439p.

Liu Shanling (刘善龄), *Une tendance occidentale - l'invention occidentale en Chine* (西洋风：西洋发明在中国), Shanghai, Shanghai Ancient Books Publishing House (上海古籍出版社), 1999, 280p.

Liu Tianhua (刘天华), *Revue de musique* (音乐杂志), Pékin, Société de perfectionnement de la musique nationale (国乐改进社), 1928 - 1932, 10 numéros.

Liu Yuanju (刘元举), « Cent ans du piano » (百年钢琴), revue *Librairie* (书屋), Hunan, Zhongnan Publishing Media (中南出版传媒), 2000, n°08, pp. 74-76.

Lu Huabo (陆华柏), « Problématique de la coexistence des arts musicaux orientaux et occidentaux » (音乐艺术“中西并存”的问题), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1956, n°09, pp. 23-28.

Lu Xun (鲁迅), *Collection de Lu Xun* (鲁迅选集), vol.2, Pékin, Maison d'édition de littérature chinoise et d'histoire (中国文史出版社), 2002, 533p.

Lu Zhihan (鲁之翰), *Chopin (poème), L'art de musique (乐艺)*, éd. École nationale de musique de Shanghai (国立音乐专科学校), 1931, vol.1, n°4, p. 53.

Lv Ji (吕骥), *Sélection de textes de Lü Ji (吕骥文选集)*, vol.1, Pékin, People's Music Publishing House, 1988, 480p.

Mao Bo (毛波), « Cours sur deuxième Scherzo en si bémol mineur op.31 de Chopin » (关于肖邦《降B小调第二号诙谐曲》(Op.31)的主要练习课题), *Piano Artistry*, Pékin, People's Music Publishing House, 2002, n° 12, pp. 44-45.

Ma Sicong (马思聪), À propos du prix Fu Cong (关于傅聪得奖), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1955, n°05, p. 19.

Ma Yongbo (马永波), *Chopin à Paris : La vie et l'époque du compositeur romantique (肖邦在巴黎：浪漫作曲家的生活与时代)*, trad. de Tad Szulc [*Chopin in Paris: The Life and Times of the Romantic Composer*, New York, 1999], Pékin, Édition de Xinxing (新星出版社), 2006, 412p.

Mao Zedong (毛泽东), *Lire des ouvrages de Mao Zedong (毛泽东著作宣读)*, vol.2, Pékin, People's Publishing House (人民出版社), 1986, 658p.

Mao Zedong (毛泽东), « Conversation avec les musiciens » (同音乐工作者的谈话), cité de *Lire des ouvrages de Mao Zedong (毛泽东著作宣读)*, vol.2, Pékin, People's Publishing House (人民出版社, Renmin chubanshe), 1986, pp. 751-752.

Matteo Ricci, Nicolas Trigault, *China in the sixteenth century : the journals of Matteo Ricci (利玛窦中国札记)*, trad. par He Gaoji (何高济) et Wang Zunzhong (王遵仲), Pékin, Édition de Zhonghua (中华书局), 1983, 739p.

Meng Wentao (孟文涛), « Problématique de la coexistence des arts musicaux orientaux et occidentaux » (“中西并存”一解), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1956, n°09, pp. 28-29.

Meng Weiyan (孟蔚彦), « Les inepties de la musique sans titre » (驳斥关于无标题音乐的谬论), *Journal de l'Université de Qiqiha'er (齐齐哈尔大学学报)*, 1974, numéro 02, pp. 60-62.

Ou Manlang (欧曼郎), « Histoire de la romance de Chopin » (肖邦的风月债), *Musique de Guangzhou (广州音乐)*, Guangzhou, Édition de musique de Guangzhou (广州音乐编辑部), 1934, janvier, vol.2, n°1.

Ou Manlang (欧曼郎), « De quelle musique les jeunes chinois ont besoin » (中国青年需要什么音乐), *Musique de Guangzhou (广州音乐)*, Guangzhou, Édition de musique de Guangzhou (广州音乐编辑部), 1935, vol.3, n°6/7, p. 6.



Ouyang Meilun (欧阳美伦), « L'enseignement du piano passé et présent en Chine - Interview avec le pianiste Li Xianmi » (中国过去和现在的钢琴教学—访钢琴家李献敏), *L'art de la musique* (音乐艺术), Shanghai, Édition du Conservatoire de musique de Shanghai, 1984, n° 4, pp. 16-21.

Peng Jing (彭瑾), *La Capitale des Orchestres - Shanghai* (乐人之都 --上海), trad. de Yasuko Enomoto (えのもとやすこ), Shanghai, Édition de musique de Shanghai (上海音乐出版社), 2003, 320p.

Publication du département de littérature et de musique de ville de Nanjing (南京文联音乐部), « Plusieurs questions concernant l'introduction de la musique occidentale » (关于介绍西洋音乐的几个问题), *People's Music*, Pékin, People's Music Publishing House, 1951, n° 05, pp. 19-21 et p. 14.

Qi Binbin (祁斌斌), *Études sur les périodiques de musique chinoise avant 1937* (1937年以前中国音乐期刊文论研究), thèse de doctoral du Conservatoire central de musique sous la direction du professeur Dai Jiafan (戴嘉枋), département de musicologie, soutenu le 16 juin 2010, 196p.

Qiu Zhen (求真), À partir du prix de Fu Cong (从傅聪获奖谈起), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1955, n°04, p. 29.

Gong Chengguo (巩成国), « Les gens de Ningbo - Pionniers dans la fabrication et l'accord du piano en Chine » (宁波人--我国钢琴制造业、调律业的先驱), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, le 9 février 2001, n°3, pp. 34-35.

Rédaction de l'Édition de musique *Essai sur la musique au service l'armée d'ouvriers et de paysans* (论音乐为工农兵服务), Pékin, Édition de musique (音乐出版社), 1966, 392p.

Rédaction de la revue, « A propos de la discussion sur Debussy » (关于德彪西的讨论), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1963, n°Z1, pp. 52-54.

Rédaction de la revue, « Le concours international de piano de Chopin se termine, le pianiste de notre nation Li Mingqiang prend le quatrième prix » (国际肖邦钢琴比赛结束, 我国钢琴家李明强获第四名), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, n°03, 1960, pp. 38-39.

Rédaction de la revue *People's Music*, *L'Histoire de Chopin*, traduction d'*Opowiesc o Chopinie* de Jerzy Broszkiewicz, *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1982, 199p.

Rédaction du manuel de musique de la primaire (小学音乐教材编写组), *La Musique* (音乐), vol. 2, Pékin, People's Music Publishing House, 1986.

Rédaction de la revue *Chinese Music*, « Échange musical et culturel » (音乐文化交流), *Chinese Music* (中国音乐), 1981, n°01, p. 56.

Rédaction de la revue *People's Music*, « Notre candidat - Li Yundi gagne la médaille d'or du Quatorzième Concours international de piano Frédéric Chopin » (我国选手李云迪摘取第十四届肖邦国际钢琴比赛金奖), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois (中国音乐家协会), 2000, n°11, p. 40.

Rédaction de la revue, « Marathon des concerts Chopin, 200 ans d'histoire résonnent à travers 25 heures de musique » (肖邦马拉松开奏 25 小时回响 200 年历史之音), *Le petit interprète* (小演奏家), décembre 2010, p. 57.

Rédaction de l'Édition de musique (音乐出版社编辑部), *Photos commémoratives de Chopin* (肖邦纪念图片), Pékin, Édition de musique (音乐出版社), 1960, 24 photos en total.

Rédaction de *People's Music*, « 150ème anniversaire de Chopin, grandes commémorations dans de nombreux lieux à travers le pays » (肖邦诞生 150 周年 我国各地举行隆重纪念活动), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1960, n° 02, p. 8.

Rédaction de *People's Music*, « Pianiste et violoniste polonais en concert dans notre pays » (波兰钢琴家、小提琴家来我国访问演出), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1963, n°12, p. 37.

Rédaction de *People's Music*, « Le célèbre pianiste soviétique Sviatoslav Richter joue à Pékin » (著名苏联钢琴家李赫特尔在京演出), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1957, n°09, p. 41.

Shan Sanya (单三娅), « Li Yundi est à un jeune âge » (李云迪正年轻), *Quotidien de Guangming* (光明日报), 2 novembre 2000, p. 1.

Shanghai Symphony Orchestra, *130<sup>th</sup> Anniversary Shanghai Symphony Orchestra*, éd. Shanghai Symphony Orchestra, 2009, 168p.

Sheng Lulu (盛露露), « L'éducation musicale professionnelle pendant la révolution culturelle » (文革时期的专业音乐教育), *Journal de l'Institut des arts de Nanjing* (南京艺术学院学报), 2008, n°3, pp. 113-123.

Shi Bingjun (史炳军), *Histoire de la pensée culturelle chinoise du 20ème siècle* (二十世纪中国文化思潮史), Xi'an, Édition de peuple de Shanxi (陕西人民出版社), 2001, 304p.

Shi Dazheng (史大正), « Chopin et le *tempo rubato* dans la musique folklorique polonaise » (肖邦与波兰民间音乐中的 *tempo rubato*), trad. de Jadwiga Sobieski, *Journal du Conservatoire de musique de Shanghai*, 1980, n°03, pp. 27-31.

Song Di (宋遯), « Prélude à une Muse – Commémoration de la pianiste Gu Shengying (前奏曲缪斯——纪念女钢琴家顾圣婴), revue *Philharmonic* (爱乐, *Ai Yue*), Pékin, Librairie Sanlian (三联书店), pp. 121-130.

Sun Ji'nán (孙继南), *Chronologie de l'histoire de l'éducation musicale moderne chinoise* (中国近现代音乐教育史纪年), Jinan, Édition de l'éducation de Shandong (山东教育出版社), 2004, Annexe 87 - Règlement de l'administration de l'inscription de 1973 de l'Université Centrale des Arts cinquante-sept.

Tan Bingruo (谭冰若) et Chang Shoucong (常受宗), « Quel genre d'historicisme est-il ? - réfuter le camarade Ji Mu sur son article “Debussy ne devrait pas être séparé des conditions historiques spécifiques” » (这是什么样的历史主义?——驳吉木同志«评价德彪西不应脱离具体的历史条件»), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1964, n°02, pp. 34-37.

Tang Dadi (唐大堤), « Chopin et George Sand » (肖邦与乔治·桑), *Music Lover* (音乐爱好者), trad. de Mario Reinhard (USA), Pékin, People's Music Publishing House, 1985, n°02, pp. 42-44.

Wang Guangqi (王光祈), *Théorie de l'évolution de la musique européenne* (欧洲音乐进化论), Shanghai, Librairie de Chine (中华书局), 1924, 55p.

Wang Guangqi (王光祈), *Introduction des œuvres célèbres occidentales* (西洋名曲解说), Shanghai, Librairie de Chine (中华书局), 1936, 143p.

Wang Meng (王蒙) et Yuan Ying (袁鹰), *En se rappelant de Zhou Yang* (忆周扬), Mongolie intérieure, Maison d'édition populaire de Mongolie intérieure (内蒙古人民出版社), 1998, 701p.

Wang Shouren (王受仁), « La musique doit aussi avoir le style chinois, la manière chinoise » (音乐也要中国气派、中国作风), citant l'*essai sur la révolutionnarisation, la nationalisation et la massification de la musique* (论音乐的革命化、民族化、群众化), vol.2, Pékin, Édition de musique (音乐出版社), 1964, pp. 98-101.

Wang Yamin (王亚民), « La littérature de la diaspora russe dans la littérature moderne en Chine » (中国现代文学中的俄罗斯侨民文学), *Journal de Université Normale de Shanghai*, Shanghai, 2010, n°6, pp. 101-107.

Wang Yamin (王亚民), « Remembering the Father of Chinese Modern Piano Education: Boris Zakharoff » (忆中国近现代钢琴教育之父：鲍里斯·查哈罗夫), *Piano Artistry* (钢琴艺术), Pékin, People's Music Publishing House (人民音乐出版社), 2013, n° 10, pp. 16-23.

Wang Yiting (王一亭), « Que peut on apprendre de Debussy en technique de composition ? » (在技巧手法上从德彪西能学到什么), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1963, n°11, pp. 26-28.

Wang Yuhua (王育华), « Le premier mouvement de la sonate en si mineur de Chopin » (肖邦《降 b 小调奏鸣曲》第一乐章演奏探微), *Piano Artistry*, Pékin, People's Music Publishing House, 2008, n° 03, pp. 35-37.

Wang Yuhe (汪毓和), « Situation de la culture musicale chinoise et étrangère au début de la fondation de la République populaire de Chine » (建国初期中外音乐文化交流状况), revue *Critique de l'Art* (艺术评论), Pékin, Institut de recherche d'art de Chine (中国艺术研究院), 2009, pp. 91-95.

Wang Yuhe (汪毓和), *Histoire chinoise de la musique moderne* (中国现代音乐史纲), Pékin, Édition de Huawen (华文出版社), 1991, 146p.

Wang Yuhe (汪毓和), *Histoire de la musique moderne de Chine* (中国近现代音乐史), Pékin, People's Music Publishing House (人民音乐出版社), 2009, 331p.

Wang Yusheng (王誉声), « La musique est-elle “un art sans classe” ? » (音乐是“非阶级性的艺术”吗?), Xi'an, *Journal du Conservatoire de musique de Xi'an* (西安音乐学院学报), 1983, n°01, pp. 14-20.

Wang Zhaoqian (王照乾) et Liu Chucai (刘楚材), « La musique doit être de la musique - essai sur la relation entre la musique et la politique » (音乐就应当是音乐 — 音乐与政治的关系随谈录), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1979, n°09, pp. 6-10.

Wang Zhengya (王震亚), « Experts soviétiques au Conservatoire de musique central » (苏联专家在中央音乐学院), *Journal du Conservatoire de musique central*, 2010, n°4, pp. 3-6 et p. 14.

Wang Zhicheng (汪之成), *Musiciens Russes à Shanghai entre 1920 et 1940* (俄侨音乐家在上海 1920-1940), Shanghai, Édition du Conservatoire de musique de Shanghai (上海音乐学院出版社), 2007, 579p.

Wang Zhongxiu (王中秀), *L'œuvre du peintre Huang Binghong* (黄宾虹画传), Édition de l'illustration de Shanghai (上海画报出版社), 2006, 196p.

Wen Youren (文有仁) et Shan Xi (单樨), « Chopin en Chine » (肖邦在中国), *Les échanges culturels étrangers* (中外文化交流), Pékin, Rédaction des échanges culturels étrangers (中外文化交流编辑部), 2003, n°02, pp. 32-33.

Wei Keling (魏柯玲), Wang Xiaoyue (王小乐) et Li Qingfei (李沁霏), *Chopin vu par ses élèves* (学生眼中的肖邦), trad. de Jean-Jacques Eigeldinger [Chopin vu par ses élèves, Paris, 2006], Pékin, Édition de Wenlian de Chine (中国文联出版社), 2015, 361p.

Wu Xiangtao (伍湘涛), « Mélodie immortelle, l'esprit éternel - *A Song to Remember*, un bon manuel » (不朽的旋律 永恒的精神 一曲难忘 一部好教材), *Film Review* (电影评价), Guizhou, Édition du magazine *Film Review* (电影评价杂志社), 1998, n°03, p. 12.

Wu Ying (吴迎), « Interprétation de la *Sonate en mi bémol mineur* de Chopin » (论肖邦《降b小调奏鸣曲》的演奏), *Journal du Conservatoire central de Pékin*, 1988, n°02, pp. 67-73.

Xia Yanzhou (夏滢洲), *Histoire de la musique moderne de Chine* (中国近现代音乐史简编), Shanghai, Édition de musique de Shanghai (上海音乐出版社), 2004, 346p.

Xiao Chong (晓冲), *Les personnes célèbres pendant le totalitarisme* (极权下的名人), Hongkong, Xiafei'er International Publishing Company (夏菲儿国际出版公司), 1998, 352p.

Xiao Youmei (萧友梅) et Huan Zi (黄自), *Revue de musique* (音乐杂志), Société d'art et de littérature de l'École nationale de musique (国立音乐学院音乐艺文社), Shanghai, 1934, 4 numéros.

Xiao Youmei (萧友梅), « Les espoirs de l'Association de recherche musicale envers l'Université de Beijing » (音乐传习所对于本校的希望), écrit en mars 1923, *Collection de musique de Xiao Youmei* (萧友梅音乐文集), Shanghai, Édition de musique de Shanghai (上海音乐出版社), 1990, pp. 234-236.

Xu Buceng (许步曾), « Musiciens Juifs à Shanghai » (犹太音乐家在上海), Shanghai, *Journal du Conservatoire de musique de Shanghai Musique* (音), 1991, n°3, pp. 35-43.

Xu Buceng (许步曾), « Wu Leyi and Boris Zakharoff » (吴乐懿回忆恩师查哈罗夫), revue *Music lover* (音乐爱好者), Shanghai, Édition de musique de Shanghai (上海音乐出版社), 2009, n° 6, pp. 38-41.

Xu Buceng (许步曾), « Mario Pacci et l'Orchestre Municipal de Shanghai » (梅·帕器与上海工部局乐队), magazine *Amateurs de musique* (音乐爱好者), Shanghai, Édition de musique de Shanghai (上海音乐出版社), 2004, n°10, pp. 28-30.

Xu Luyang (许淥洋), « La manière chinoise de commémorer l'année Chopin » (肖邦年的中国式纪念), *Hebdomadaire de Musique* (音乐周报), Pékin, le 22 décembre 2010, n°002, p. 1.

Xiao Erhua (萧而化), « *Marche Funèbre* de Chopin » (肖邦的葬曲), traduction de Moriz Rosenthal, *Éducation musicale* (音乐教育), Jiangxi, Comité de diffusion de l'éducation musicale de la province de Jiangxi (江西省推行音乐教育委员会), 1935, vol.2, n°9, pp. 9-14.

Xiong Yuezhi (熊月之), *Les étrangers à Shanghai (1842-1949)* (上海的外国人), Shanghai, Shanghai Ancient Books Publishing House (上海古籍出版社), 2003, 322p.

Yao Manhua (姚曼华), *Chopin et les musiciens polonais* (肖邦与波兰音乐家), Shangha, Édition de musique de Shanghai, 2016, 279p.

Yasuko Enomoto (えのもとやすこ), *Le rêve de Shanghai des musiciens occidentaux: la légende de l'Orchestre municipal* (西方音乐家的上海梦：工部局乐队传奇), trad. par Zhao Yi (赵怡), Shanghai, Édition du dictionnaire de Shanghai (上海辞书出版社), 2010, 220p.

Yang Deguang (杨德广), *La pensée occidentale et les étudiants chinois contemporains* (西方思潮与当代中国大学生), Zhengzhou, Édition du peuple de Henan (河南人民出版社), 1991, 329p.

Yang Fan (杨帆), « Analyse de l'imagerie poétique de Li Shangyin » (李商隐诗歌意象分析), Henan, *Journal de l'École normale supérieur de Jiaozuo* (焦作师范高等专科学校学报), 2017, n°2, pp. 10-13.

Yi Yuanfu (易原符), « Rectification pour la littérature et l'art - réfutant la déclaration "La littérature et l'art sont un outil pour la lutte des classes" » (为文艺正名 — 兼驳“文艺是阶级斗争的工具”说), *Littérature de Shanghai* (上海文学), Pékin, People's Literature Publishing House, 1979, n°04, pp. 75-79.

Yin Yin (茵茵), « Yundi Li: Chopin fier de la Chine » (李云迪：让肖邦为中国而骄傲), *Événements actuels* (时事), version pour les élèves du secondaire, 2000, n°03, pp. 47-48.

You Qi (尤琦), « George Sand » (乔治·桑论), trad. de André Maurois, *Traduction de Culture* (文化译丛), Tianjin, Tianjin Foreign Studies University (天津外语学院), 1981, n°04, pp. 23-26.

Yu Jifan (俞寄凡), *Histoire de la musique occidentale* (西洋音乐史纲), Shanghai, Presse commerciale (商务印书馆), 1927, 114p.

Yu Runyang (于润洋), *Mélancolie chez Chopin - L'interprétation du contenu tragique dans la musique de Chopin* (悲情肖邦-Interpretation of Tragic Content in Chopin's Music), Shanghai, Shanghai Music Publishing House (上海音乐出版社), 2008, 248p.

Yu Runyang (于润洋), Contenu national dans la musique de Chopin - Commémoration du 170e anniversaire du musicien remarquable polonais Chopin (肖邦音乐的民族内容 — 纪念波兰杰出音乐家肖邦诞生 170 周年), *Music Research* (音乐研究), 1980, n°01, pp. 93-120.

Yu Runyang (于润洋), « Lois artistique de la création instrumentale » (器乐创作的艺术规律), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1979, n°05, pp. 24-28.

Yu Shu (俞抒), Parler de Scherzos (“诙谐曲”漫谈), revue *Musique du Sichuan* (四川音乐), 1981, n°01, p. 28.

Zhang Min (张敏), *Brève histoire du piano* (钢琴艺术简史), He'nan, Édition de l'Université de He'nan (河南大学出版社), 2008, 278p.

Zhao Dan (赵丹), *L'influence de l'école de piano russe sur l'éducation musicale chinoise* (俄罗斯钢琴学派对我国音乐教育的影响), éd. Université Normal de Tianjin (天津师范大学), 1949, 68p.

Zhao Feng (赵讽), « Grande victoire de la révolution de l'éducation musicale » (音乐教育革命的伟大胜利), écrit en juillet 1960, *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1960, n°09, pp. 16-22 et p. 15.

Zhao Feng (赵讽), « Chopin - grand ambassadeur du peuple polonais - Mémorial pour le 150ème anniversaire de Chopin » (肖邦 — 波兰人民伟大的歌手 — 纪念肖邦诞生一百五十周年), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois (中国音乐家协会), 1960, n°02, pp. 7-11 et p. 35.

Zhao Hua (朝华), N'y a-t-il pas de classe dans la musique sans titre ? (无标题音乐没有阶级性吗?), *Journal du département de l'Art de l'Université Nationale Centrale* (中央民族学院艺术系学报), 1974/01, pp. 89-93.

Zhao Hua (朝华), « Soyez armés pour l'analyse des classes - Connaître la classe sociale d'une œuvre avec ou sans titre » (拿起阶级分析的武器 — 再谈标题音乐、无标题音乐的阶级性), *Journal du département de l'Art de l'Université Nationale Centrale* (中央民族学院艺术系学报), Pékin, 1974, n° 01, pp. 94-99.

Zhao Xiaosheng (赵晓生), *Vers le temple de la musique* (通向音乐圣殿), Shanghai, Édition de musique de Shanghai (上海音乐出版社), 2006, 342p.

Zhao Yun (赵云), *L'enseignement du piano contemporain chinois dans une perspective culturelle* (文化视域中的中国当代钢琴教育), Annexe 2 - Les lauréats chinois du concours international de piano entre 1979-2008, thèse doctorale en musicologie, Shanghai, Université normal de l'Est de Chine (华东师范大学), 2010, 250p.

Zhang Hongmo (张洪模), *Forme musicale* (曲式学), trad. de Igor Sposobin, *Muzykalnaya forma*, par Shanghai, Shanghai literature and art publishing (上海文艺出版社), 1959, vol.1, 189p.; vol.2, 227p.

Zhang Min (张敏), *Brève histoire du piano* (钢琴艺术简史), He'nan, Édition de l'Université de He'nan (河南大学出版社), 2008, 278p.

Zhang Qian (张前), *Histoire d'échanges musicaux sino-japonais* (中日音乐交流史), Pékin, People's music publishing house (人民音乐出版社), 1999, 388p.

Zhang Xian (张弦), « La commémoration du 170e anniversaire de Chopin a eu lieu à Beijing » (肖邦诞辰 170 周年纪念会在京举行), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1983, n°03, p. 35.

Zhang Yuming (张玉明), « Aperçu de l'école de piano soviétique » (苏联钢琴学派概述), *Journal du Conservatoire de musique de Wuhan* (武汉音乐学院学报), 1998, n°02, pp. 71-74.

Zhang Xiguang (张锡光), « Poète du piano - Chopin et ses nocturnes » (钢琴诗人 — 肖邦和他的夜曲), *Piano Artistry*, Pékin, People's Music Publishing House, 2000, 4 volumes, n° 3/4/5/6.

Zheng Bo'nong (郑伯农), « Laissez les fleurs brillantes de l'art de l'interprétation musicale ouvertes dans la direction du service au Socialisme » (让音乐表演艺术的百花在为社会主义服务的方向下灿烂开放), *People's Music*, Pékin, People's Music Publishing House, 1961, n° 04, pp. 5-8 et p. 25.

Zhou Guangren (周广仁), *Gu Shengying, poète chinoise du piano* (中国钢琴诗人顾圣婴), Shanghai, Shanghai Music Publishing House (上海音乐出版社), 2001, 271p.

Zhou Guangzhen (周光蓁), *Fenghuang yong- Histoire de la Philharmonie centrale* (凤凰咏 — 中央乐团史 1956-1996), 2 volumes, Pékin, Librairie Sanlian (三联书店), 2013, 1039p.

Zhou Mingsun (周铭孙), « Théâtre Chopin - Une passionnante exploration théâtrale » (《肖邦》——一次话剧舞台上纪念意义的探索), *Piano Artistry*, Pékin, People's Music Publishing House, 2010, n°09, pp. 50-51.

Zhou Qiwei (周启威), « Un enregistrement ayant une signification historique » (一张有历史意义的唱片), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1984, n°04, p. 58.

Zhou Yang (周扬), « Construire la culture musicale socialiste et nationale » (建设社会主义的、民族的音乐文化), *People's Music*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1980, n°06, pp. 3-8.

Zhu Jian'er (朱践耳), « La réalité révolutionnaire et le Parti m'éduquent » (党和革命现实教育了我), citant *l'essai sur la révolutionnarisation, la nationalisation et la massification de la musique* (论音乐的革命化、民族化、群众化), vol.2, Pékin, Édition de musique (音乐出版社), 1964, vol.1, 182p.; vol.2, 263p.



Zhu Jiawen (朱嘉文), *Le monde merveilleux de Lin Daiyu: collection d'études sur Le Rêve dans le pavillon rouge* (林黛玉的异想世界：红楼梦论集), Taiwan, Édition de Xiu Wei (秀威出版社), 2007, 210p.

Zhu Shimin (朱世民), *Cours pratique d'harmonie* (和声学教程), trad. d'Iosef Dubovsky, Sergei Yevseev, Igor Sposobin et Vladimir Sokolov, *Prakticheskii kurs garmonii*, Pékin, éd. Association des musiciens chinois, 1957, 413p.

Zhu Wenhua (朱文华), *Introspection et tentative - collection de Hu Shi* (反省与尝试 — 胡适集), Shanghai, Édition de littérature et d'art de Shanghai (上海文艺出版社), 1998, 394p.

Zu Zhensheng (祖振声), « L'art élégant, le style artistique élevé mais bien dans le goût du public - après avoir regardé *A Song to Remember* » (高雅艺术 曲高和众 «一曲难忘» 观后), *Music Research* (音乐研究), Pékin, People's Music Publishing House, 1998, n°01, pp. 96-100.

#### **Archives de Shanghai (上海市档案馆) :**

*Dossier de l'Orchestre Municipal au Conseil Municipal de Shanghai 1920-1924* (上海公共租界工部局总办处关于工部局乐队的文件 1920--1924), réf. U1-3-234, Archives de Shanghai (上海市档案馆).

*North-China Daily News* du 19 avril 1935, réf. U1-4-939, Archives de Shanghai (上海市档案馆).

*Orchestra & Band : Reorganization*, réf. U1-4-941, Archives de Shanghai (上海市档案馆).

*Orchestra & Band : Abolition*, réf. U1-4-939, Série d'archives de Shanghai (上海市档案馆), [rep. *Journal communautaire du Conseil Municipal* (工部局公报), le 19 avril 1934, p. 23].

*Service du Conseil Municipal, tableau des nationalités de l'orchestre Volume I , 1933-1941* (工部局工务处、乐队等部门职员国籍统计表卷 I , 1933年-1941年), réf. U1-4-1799, Archives de Shanghai (上海市档案馆).

Série d'archives de Shanghai (上海市档案馆), « Procès verbaux des réunion du Conseil Municipal » (工部局董事会会议录), 25ème livre, Shanghai, Shanghai Ancient Books Publishing House (上海古籍出版社), 2001.

## **Journaux :**

Journal du Conservatoire de Shanghai *Musique* (音), 1927-1937, Bibliothèque du Conservatoire de musique de Shanghai.

*Wuhan Evening News* (武汉晚报), version électronique :  
[http://whwb.cjn.cn/html/2018-02/07/node\\_73.htm](http://whwb.cjn.cn/html/2018-02/07/node_73.htm), accès en 2018.

*Quotidien Guangming* (光明日报), site officiel :  
<http://www.gmw.cn/>, accès en 2018.

*Journal oriental du matin* (东方早报), version électronique :  
<http://epaper.dfdaily.com/>, accès en 2018.

*Hebdomadaire de Musique* (音乐周报), version électronique :  
<http://mw.bjd.com.cn/yyzb/>, accès en 2018.

*Journal de Culture chinoise* (中国文化报), version électronique :  
[http://epaper.ccdy.cn:8888/html/2017-12/07/content\\_218003.htm](http://epaper.ccdy.cn:8888/html/2017-12/07/content_218003.htm), accès en 2018.

*Journal Commercial de Shenzhen* (深圳商报), site officiel :  
<http://szsb.sznews.com/PC/layout/201802/07/colA01.html>, accès en 2018.

*Journal du commerce du Sud-est* (东南商报), version électronique :  
[http://daily.cnnb.com.cn/dnsb/html/2018-02/02/node\\_156.htm](http://daily.cnnb.com.cn/dnsb/html/2018-02/02/node_156.htm), accès en 2018.

## **Partitions citées dans le texte :**

Jan Ekier, *Chopin National Edition*, Urtext, Édition de musique de Shanghai (上海音乐出版社), 2006, ISBN : 9787806678893.

Partition *Sélection de Valses de Chopin* (圆舞曲集), Pékin, Édition de musique, 1954, 34p.

Partition *Sélection de pièce pour piano de Chopin* (肖邦钢琴曲选), rédaction du Conservatoire de musique central, Pékin, Édition de musique, février 1960, 1ère édition, No. 8026-1330.

Partition *Sélection de pièces pour piano de Chopin* (肖邦钢琴曲选), par la rédaction du Conservatoire central de musique, Pékin, People's Music Publishing House, 1978, vol 1, 243p. / vol 2, 243p., No. 8026-3436, ISBN: 9787103005217.

Ye Jianying (叶剑英) et Li Pu (李蒲), partition : *Hommage à Chopin dans le parc de Varsovie* (华沙公园吊肖邦), revue *Musique du Sichuan* (四川音乐), Sichuan, Édition de la revue de musique de Sichuan (四川音乐杂志社), 1978, n°06, pp. 5-6.

### Sites internet :

Les informations des concerts du Xinghai Concert Hall de la province du Guangzhou, « Yin Chengzong: tant que je peux jouer du piano » (只要还可以弹钢琴), <http://www.concerthall.com.cn/newpage.php?id=6958>, accès en 2016.

Liu Yiming (刘一鸣), « Écouter Xi Jinping parler de l'histoire d'amitié sino-polonaise » (听习近平讲中波友好故事), site du peuple (人民网, [www.people.cn](http://www.people.cn)), le 21 juin 2016, accès en 2016.

<http://www.kankanews.com/a/2014-08-26/0015422005.shtml>, accès en 2015.

[http://www.360doc.com/content/15/0904/15/27519597\\_496849324.shtml](http://www.360doc.com/content/15/0904/15/27519597_496849324.shtml), accès en avril de 2015.

<https://www.douban.com/location/drama/10863851/>, accès en septembre de 2017.

Site officiel du Ministère de la Culture de la République Populaire de Chine : [http://www.mcprc.gov.cn/gywhb/jgsz/zgxwcbdw/zgxwcbdw\\_baozhi/201509/t20150925\\_458103.html](http://www.mcprc.gov.cn/gywhb/jgsz/zgxwcbdw/zgxwcbdw_baozhi/201509/t20150925_458103.html), accès le 21 novembre 2017.

### Disques et films :

*Collection Gu Shengying* (珍藏顾圣婴), 2 disques, éditeur : Chine Record Shanghai Company (中国唱片上海公司), 2012. ISRC : CNE011032700, ISBN : 9787799223124.

L'enregistrement Desto DC 7226, Chopin : *Concerto pour piano No.2 en fa mineur*, piano : Berenice Lipson-Gruzen, direction : David Gilbert, la Philharmonie Centrale.

Film *La jeunesse de Chopin* (肖邦的青年时代), publié en Chine en 1954, à l'origine du film polonais *Młodość Chopina* du réalisateur Aleksander Ford, traduit et produit par l'atelier de production de films de Shanghai (上海电影制片厂).

Film *A Song to Remember*, du réalisateur Charles Vidor, 1945, produit par Columbia Pictures Home Video; traduit par China Central Television (CCTV, 中央电视台) en 1997, diffusé la première fois le 20 septembre 1997 sur CCTV.

## **ANNEXES**

## Annexe 1 Articles parus dans la revue *People's Music* à partir de 2000

	Auteur	Titre de l'article	Année/n uméro	Pages
1	Rédaction de la revue	Notre candidat - Li Yundi gagne la médaille d'or du Quatorzième Concours international de piano Frédéric Chopin (我国选手李云迪摘取第十四届肖邦国际钢琴比赛金奖)	2000/11	p. 40
2	Yu Runyang (于润洋)	Brillant à nouveau après quarante ans - au quatorzième Concours international de piano Frédéric Chopin (相隔四十年的再度辉煌 — 记第十四届肖邦国际钢琴比赛)	2001/01	pp. 8-11
3	Bao Huiqiao (鲍蕙芬)	À l'écoute d'un Polonais jouant la musique de Chopin (听波兰人弹肖邦)	2003/01	p. 25
4	Xu Dong (徐冬)	Chopin éternel - commentaire sur la "Semaine de la musique Polonaise - les années Chopin" (永远的肖邦 — “肖邦岁月 — 波兰音乐周”述评)	2003/01	pp. 26-28, et p. 65
5	Antoni Grudziński, trad. par Liang Quanbing (梁全炳)	Chopin comme professeur de piano - comprendre l'interprétation des œuvres et les méthodes de jeu par les conseils de Chopin et ses conversations avec ses élèves (作为钢琴教育家的肖邦 — 从肖邦的提示和他的学生的谈话看作曲家作品的诠释和演奏方法)	2003/01	pp. 30-36
6	Zofia Helman, trad. par Yu Runyang (于润洋)	La vie musicale à Varsovie à l'époque de Chopin (肖邦时代的华沙音乐文化)	2003/01	pp. 36-39
7	Liang Quanbing (梁全炳)	La musique vient du pays de Chopin - écrit avant la "Semaine de la musique Polonaise - les années Chopin" (来自肖邦祖国的乐声 — 写于“肖邦岁月 — 波兰音乐周”前夕)	2003/01	pp. 40-41
8	Yao Manhua (姚曼华)	La Pologne - un pays de musique (波兰 — 一个音乐的国度)	2003/01	pp. 42-43

	Auteur	Titre de l'article	Année/n uméro	Pages
9	Regina Smendzianka, trad. par Yao Manhua (姚曼华) et Liang Quanbing (梁全炳)	Comment jouer Chopin (如何演奏肖邦)	2003/01	p. 64
10	Zhang Xihai (张锡海)	Le premier Concours international de Piano de la Jeunesse Frédéric Chopin s'est ouvert en Chine (首届肖邦国际青少年钢琴比赛 在中国拉开序幕)	2005/03	p. 50
11	Zhang Xian (张弦)	Affronter les épreuves avec le travail intense et rigoureux - Interview de la directrice du 15e Concours international de Piano Frédéric Chopin, Mme Barbara Hesse-Bukowska (以热情而严谨 的工作迎接挑战 — 访第15届国际肖邦 钢琴比赛主任芭芭拉·涅维亚洛夫斯卡女 士)	2006/03	pp. 79-83
12	Grażyna Michniewicz et Jerzy Ossowski, trad. par Zhang Xihai (张锡 海)	Un aperçu du Musée Chopin (肖邦博物馆 概览)	2006/03	pp. 84-86
13	Zhang Xian (张弦)	Si on aime la musique, il faut beaucoup étudier - Entretien avec le directeur artistique du sixième Concours international de la jeunesse Frédéric Chopin de Moscou Mikhail Aleksandrov (热爱音乐 就要多学 习 — 访第六届莫斯科肖邦国际青少年 钢琴比赛艺术总监米哈伊尔·亚历山大洛 夫先生)	2009/08	pp. 19-20
14	Zhang Yanyan (张艳 艳)	Nouvelle explication pour le mouvement lent des deux concertos de piano de Chopin - l'interprétation par la théorie de Meyer (肖 邦两首钢琴协奏曲慢板乐章的新释 — 以迈尔音乐风格理论解读)	2011/06	pp. 70-73
15	Liu Xiaolong (刘小龙)	Essai sur la recherche sur la musique de Chopin du professeur Yu Runyang (论于润 洋教授的肖邦音乐研究)	2011/03	pp. 60-62, et pp. 95-96

	Auteur	Titre de l'article	Année/n uméro	Pages
16	Dou Qing (竅青)	Écouter les nocturnes, profiter de la musique de Chopin, comprendre la vie - critique sur le récital des nocturnes de Chopin de Zhao Xiaosheng (听夜曲 品肖邦 悟人生 — 评赵晓生“肖邦夜曲专题独奏音乐会”)	2011/01	pp. 26-28
17	Du Yeping (杜也萍)	À travers l'histoire du Concours international de Piano Frédéric Chopin pour voir l'évolution de l'interprétation du piano moderne (从肖邦国际钢琴比赛的历史看现代钢琴风格的嬗变)	2012/06	pp. 92-94
18	Guo Feng (郭峰)	L'Édition Chinoise Wenlian publie <i>Lettres de Chopin et Chopin vu par ses élèves</i> (中国文联出版社推出《肖邦书信集》《学生眼中的肖邦》)	2015/12	p. 88

## Annexe 2 Articles sur Chopin parus dans la revue *Piano Artistry* en 2010

	Auteur	Titre de l'article	Année/ numéro	Pages
1	Li Tingqiang (李廷强)	Devenir un pianiste complet (volume 11) - discussion à partir des Études de Chopin (做一个健康的钢琴家(十一)——从《肖邦练习曲》说起)	2010/01	p. 46-47
2	Wang Xichong (王希翀)	Impressions après le récital de la musique de Chopin de Sun Meiting (听孙梅庭肖邦作品专场音乐会有感)	2010/01	p. 62
3	Sun Pei (孙沛)	Impressions de Daegu - au premier Concours international de piano Frédéric Chopin d'Asie (大邱印象 — 记第一届亚洲肖邦国际钢琴比赛)	2010/02	p. 58-59
4	Yu Runyang (于润洋)	La mélancolie chez Chopin (悲情肖邦)	2010/03	p. 6-11
5	Zhou Mingsun (周铭孙)	Hommage pour le 200e anniversaire de Chopin (为纪念肖邦诞辰 200 周年的献礼)	2010/03	p. 12-15
6	Zhu Xianjie (朱贤杰)	S'il n'y avait pas Chopin - dédicace pour le 200e anniversaire de Chopin (假如没有肖邦——肖邦诞辰 200 周年献辞)	2010/03	p. 16-19
7	Liang Quanbing (梁全炳)	Esquisse de Chopin (肖邦素描)	2010/03	p. 20-27
8	Sheng Yuan (盛原)	Le Poète du piano avec son instrument (钢琴诗人与钢琴)	2010/03	p. 28-30
9	Ren Chunyin (任春颖)	Chopin comme enseignant (作为教师的肖邦)	2010/03	p. 31-36
10	Sun Dong (孙栋)	Répertoire pour piano soliste de Chopin (肖邦钢琴独奏作品总目录)	2010/03	p. 40-42
11	Yi Wona (伊沃娜)	Créativité de l'«Année Chopin 2010» («2010 肖邦年»创意)	2010/03	p. 62
12	Yang Yandi (杨燕迪)	«Inégalable» Chopin - Pour commémorer le 200e anniversaire de Chopin (肖邦之“绝”——纪念肖邦诞辰 200 周年)	2010/05	p. 6-7



	Auteur	Titre de l'article	Année/ numéro	Pages
13	Yang Yandi (杨燕迪)	Soliloque silencieux - Pour commémorer le 150e anniversaire de la mort de Chopin (寂静的独语——纪念肖邦逝世 150 周年) (écrit en 1999)	2010/05	p. 8-9
14	Rédacteur de la revue	Le Concours de concerto de piano du deuxième Festival International de Piano de Pékin "pour commémorer le 200e anniversaire de Chopin et Schumann" (première partie) (第二届北京国际钢琴音乐节“纪念肖邦、舒曼诞辰 200 周年”钢琴协奏曲选拔赛)	2010/05	p. 64
15	Zhang Junbing (张峻斌)	Critique des enregistrements de la sonate en <i>si mineur</i> de Chopin (肖邦《b 小调钢琴奏鸣曲》唱片版本评析)	2010/06	p. 3
16	Rédacteur de la revue	Le Concours de concerto de piano du deuxième Festival International de Piano de Pékin "pour commémorer le 200e anniversaire de Chopin et Schumann" (deuxième partie) (第二届北京国际钢琴音乐节“纪念肖邦、舒曼诞辰 200 周年”钢琴协奏曲选拔赛)	2010/06	p. 56-61
17	Bao Huiqiao (鲍蕙荞)	Suivre les pas de Chopin - d'après le série de concerts "Huit jours de musique de Chopin" de Sun Meiting (沿着肖邦的足迹——有感于孙梅庭“肖邦八日弹”系列音乐会)	2010/07	p. 59-60
18	Cheng Qian (程倩)	L'interprétation authentique et l'expression musicale des Mazurkas de Chopin - apprendre les Mazurkas en Pologne (肖邦玛祖卡舞曲的原文化解读与音乐表达——在波兰学习玛祖卡)	2010/08	p. 21-23
19	Rédacteur de la revue	Le Concours de concerto de piano du deuxième Festival International de Piano de Pékin "pour commémorer le 200e anniversaire de Chopin et Schumann" (troisième partie) “第二届北京国际钢琴音乐节”将举办“纪念肖邦舒曼诞辰 200 周年钢琴协奏曲选拔赛”	2010/09	p. 20
20	Zhou Mingsun (周铭孙)	<i>Chopin</i> - Une passionnante exploration théâtrale (critique de la pièce de théâtre <i>Chopin</i> ) (《肖邦》——一次话剧舞台上具有纪念意义的探索)	2010/09	p. 50-51

	Auteur	Titre de l'article	Année/ numéro	Pages
21	Tan Qin (覃勤)	L'interprétation alternative du "Poète du piano" - étude sur la transcription des œuvres de Chopin ("钢琴诗人"的另类解读——对肖邦作品的改编曲研究)	2010/11	p. 36-39
22	Zhou Mingsun (周铭孙)	Commentaires sur le disque commémoratif pour l'Année Chopin et l'Année Schumann (评“肖邦年”和“舒曼年”的纪念 CD 专辑)	2010/11	p. 47-50
23	Wang Haitao (王海涛)	Le festival de piano de la Commémoration du 200e anniversaire de Chopin (ville de Changchun en Chine) (纪念肖邦诞辰两百周年(中国长春)国际钢琴节)	2010/11	p. 57-59
24	Liang Quanbing (梁全炳)	Les découvertes historiques nouvelles corrigent les vieilles erreurs des biographies de Chopin (历史新发现纠正了肖邦传记中的旧错误)	2010/12	p. 24-25
25	Rédacteur de la revue	Clôture du "16ème Concours international de piano Frédéric Chopin" ("第 16 届肖邦国际钢琴比赛"闭幕)	2010/12	p. 29
26	Shang Yin (尚音)	La poésie et la fantaisie - parlant de Chopin et Schumann avec la pianiste Mao Yuxiang (诗情与幻想——与毛翔宇漫谈舒曼和肖邦)	2010/12	p. 30-34

### Annexe 3

#### Effectif des élèves au cours des dix premières années du Conservatoire de musique de Shanghai

Année	Cycle de préparation d'entrée	Cycle optionnel	Cours complémentaires	Lycée d'interprétation	Lycée de pédagogie	Licence d'interprétation	Master	Tutorat
1929	5	26	5		8			
1930	2	23			10			
1931		23			10			
1932			13	4	13			2
1933 (1er semestre)		18	19	6	11	1	2	4
1933 (2ème semestre)		12	14	9	14	1	2	
1934		14	16	11	12	1	1	
1935 (1er semestre)		17	6	16	18	5		
1935 (2ème semestre)		14	3	18	17	4		
1936		8	13	19	16	4		
1937		8	3	21	10	5		

#### Annexe 4 Liste des professeurs du conservatoire en 1930<sup>517</sup>

Nom et prénom	Sexe	Emploi	Dicipline	Éducation
Xiao Youmei (萧友梅)	masculin	président et directeur de l'administration	harmonie	Licence de l'Imperial University du Japon, Prix de Composition du Conservatoire de Leipzig et Doctorat de philosophie de l'Université de Leipzig
Shen Zhongjun (沈仲俊)	masculin	directeur des relations extérieures et professeur	français	Licence de Français
Zhou Shu'an (周淑安)	féminin	professeur et directrice du département de chant	chant, formation musicale et chant choral	Licence du Radcliffe College aux États-Unis, et du New England Conservatory of Music spécialité piano et chant, Université Cornell spécialité musique chorale et direction
Boris Zakharoff	masculin	professeur et directeur du département de piano	piano	Conservatoire Rimski-Korsakov de Saint-Petersbourg
E. Levitin	féminin	professeur	piano	Conservatoire Rimski-Korsakov de Saint-Petersbourg
E. Valeshy	féminin	professeur	piano et chant	Université nationale de musique de Berlin
S. Aksakoff	masculin	professeur	piano	Conservatoire national de musique de Moscou
Z. Pribitkova	féminin	professeur	piano	Conservatoire Rimski-Korsakov de Saint-Petersbourg
Huang Zi (黄自)	masculin	professeur	histoire de la musique, harmonie et composition	Licence de littérature de l'Université Oberlin des États-Unis, licence de musicologie de l'Université de Yale

<sup>517</sup> Journal du Conservatoire de Shanghai, *Musique (Yin, 音)*, numéro 3, avril 1930, pp. 15-17.

Nom et prénom	Sexe	Emploi	Dicipline	Éducation
Yang Youlan (杨幼嫻)	masculin	professeur	théorie et proposition du Parti communiste de Chine (Dangyi, 党义)	Licence en sciences sociales de l'Université de Fudan de Shanghai (Shanghai fudan daxue, 上海复旦大学)
Liang Jiuming (梁就明)	féminin	professeur	anglais et introduction à l'enseignement	Master en pédagogie de l'Université du Michigan
Chen Hui (陈慧)	féminin	professeur	anglais	Master en pédagogie de l'Université du Michigan
Yi Weiqi (易韦齐)	masculin	professeur	chinois et poésie	Licence de l'École Guanya de Shanghai en spécialité philosophie japonaise (广雅书院)
Wu Bochao (吴伯超)	masculin	professeur	musicologie, piano et erhu	Licence en musicologie de Université Normale Supérieure de Pékin (北京大学音乐高等师范科)
Li Qing (黎青)	masculin	directeur de la rédaction du journal du Conservatoire	rédaction	Doctorat de philosophie de l'Université de Berlin
Arigo Foa	masculin	professeur et directeur du département de violon	violon	Conservatoire de Milan
I. Shevizoff	masculin	professeur et directeur du département de violoncelle	violoncelle et contrebasse	Conservatoire Rimski-Korsakov de Saint-Pétersbourg
N. Slavianoff	féminin	professeur	chant	Conservatoire Rimski-Korsakov de Saint-Pétersbourg
A. Spiridonoff	masculin	professeur	flûte	Conservatoire Rimski-Korsakov de Saint-Pétersbourg
R. W. Gerzovsky	masculin	professeur	alto	Conservatoire national de musique d'Autriche
Schwaikowsky	masculin	professeur	hautbois	Conservatoire national de musique de Moscou

## Annexe 5 Liste des professeurs du conservatoire en 1934<sup>518</sup>

Nom et prénom	Sexe	Lieu de naissance	Dicipline	Date d'arrivée au Conservatoire
Xiao Youmei (萧友梅)	masculin	Province du Guangdong (广东)	Président et directeur du département de théorie	octobre 1927
Huang Zi (黄自)	masculin	Province du Jiansu (江苏)	harmonie, composition, orchestration, contrepoint et histoire de la musique	octobre 1929
Boris Zakharoff	masculin	Russie	directeur du département de piano	octobre 1929
E. Levitin	féminin	Russie	piano	février 1928
S. Aksakoff	masculin	Russie	piano	octobre 1929
Z. Pribitkova	féminin	Russie	piano	octobre 1929
E. Valesby	féminin	Allemagne	piano	avril 1929
B. Lazareff	masculin	Russie	piano	septembre 1934
Xia Yu (夏瑜)	féminin	Province du Jiangsu (江苏)	piano (professeur stagiaire)	août 1931
I. Shevizoff	masculin	Russie	directeur du département de violoncelle et chef d'orchestre	septembre 1928
Zhou Shu'an (周淑安)	féminin	Province de Fujian (福建)	directeur du département de chant	mars 1929
Zhu Yin (朱英)	masculin	Province de Zhejiang (浙江)	pipa	novembre 1927
Arrigo Foa	masculin	Italie	directeur du département de violon	septembre 1928
Ying Shangneng (应尚能)	masculin	Province de Zhejiang (浙江)	formation musicale et chant	août 1931
Su Shilin (苏石林)	masculin	Russie	chant	septembre 1930
Selivanoff	féminin	Russie	chant	octobre 1931
Krilova	féminin	Russie	chant choral	septembre 1934

<sup>518</sup> Journal du Conservatoire de Shanghai, *Yin* (音), numéro 46, 1934, p. 10.

Nom et prénom	Sexe	Lieu de naissance	Dicipline	Date d'arrivée au Conservatoire
Gerzowsky	masculin	Russie	violon	mars 1930
A. Spiridonoff	masculin	Russie	flûte	avril 1929
Long Muxun (龙沐勋)	masculin	Province de Jiangxi (江西)	chinois et poésie	février 1931
He Da'an (何达安)	masculin	Province de Jiangxi (江西)	chinois	septembre 1934
Liang Jiuming (梁就明)	féminin	Province du Guangdong (广东)	anglais	septembre 1929
Jin Luwang (金鲁望)	masculin	Province de Jiangsu (江苏)	théorie et proposition du Parti communiste de Chine (Dangyi, 党义)	septembre 1930
Lu Jihui (鲁机会)	masculin	Province du Sichuan (四川)	introduction à l'éducation, administration de l'éducation, psychologie de l'éducation	septembre 1932

## Annexe 6

### Liste des œuvres de Chopin interprétées lors des concerts du Conservatoire (1930-1937)<sup>519</sup>

Date	Lieu	Interprète	Professeur	Nom de la pièce
26 mai 1930	American Women's Club, concert de la première session des élèves	Chen Youxin (陈又新)	S. Aksakoff	<i>Prélude no.15, op.28</i>
		Li Cuizhen (李翠真)	B. Zakharoff	<i>Concerto en Mi Majeur, op.11, 1er mouvement, avec accompagnement au piano</i>
20 mars 1931, 17h	Auditorium du Conservatoire	S. Maklezoff		<i>Valse no.14</i>
8 mai 1931, 20h	Idem	Zhou Zuyin (周祖荫)	Wu Bochao (吴伯超)	<i>Valse en Sol bémol Majeur</i>
		Yu Yixuan (喻宜萱)	S. Aksakoff	<i>Nocturne en Mi bémol Majeur</i>
16 avril 1932, 20:00	Idem	Mme Helen Gora	B. Zakharoff	<i>Étude en La bémol Majeur</i>
22 octobre 1932, 20h	Idem	Mme Helen Gora	Idem	<i>Étude op.10 no.12</i>
		Qiu Fusheng (裘復生)	Idem	<i>Ballade en fa mineur</i>
5 novembre 1932, 20h	Idem	Ding Shande (丁善德)	Idem	<i>Scherzo en si mineur</i>
		Mme Fausta Saharova		<i>Nocturne en do mineur</i>
27 novembre 1932	Idem, concert pour le cinquième anniversaire du Conservatoire	Tang Shanzhen (唐珊贞)		<i>Fantasie Impromptu, op.66</i>
		Mme Fausta Saharova		<i>Nocturne en do mineur</i>
6 mai 1933, 17h	Idem	Xiang Yu (向隅)		<i>Nocturne en Mi bémol Majeur</i>
		Mme Fausta Saharova		<i>Trois préludes op.28 no. 4, 1 et 20; Polonaise op.53</i>

<sup>519</sup> Tiré du Journal du Conservatoire de musique de Shanghai *Musique (Yin)*.



Date	Lieu	Interprète	Professeur	Nom de la pièce
22 juin 1933, 21h	Auditorium de l'Alliance des jeunes (青年会礼堂), concert de la première session des lauréats	Li Xianmin (李献敏)		<i>Nocturne en do dièse mineur;</i> <i>Étude op.10 no.12</i>
		Qiu Fusheng (裘復生)		<i>Nocturne en Ré bémol Majeur;</i> <i>Concerto en mi mineur, 1er mouvement</i>
11 octobre 1933, 20h	Collège Jinling d'Arts et des sciences des femmes de la ville de Nanjing (南京金陵女子文理学院)	Li Xianmin (李献敏)		<i>Valse en mi mineur</i>
27 octobre 1933, 20h	Auditorium de l'Alliance des jeunes	Tang Mingzhen (唐民贞)		<i>Prélude en Si bémol Majeur</i>
		Mme Helen Gora		<i>Nocturne</i>
		Ding Shande (丁善德)		<i>Deux études, op.10 no. 9; op.10 no.12</i>
16 novembre 1934, 19h30	Auditorium du Conservatoire	Tang Mingzhen (唐民贞)		<i>Prélude en Si bémol Majeur</i>
		Yang Tilie (杨体烈)		<i>Nocturne en fa mineur</i>
		He Huixian (何惠仙)		<i>Nocturne</i>
		Mme Helen Gora		<i>Nocturne</i>
8 mai 1934, 20h	Auditorium du Conservatoire	Mme Helen Kushnareff		<i>Nocturne op.72 no.1</i>
		Zu Yizhou (巫一舟)		<i>Fantasie-Impromptu</i>
12 mai 1934, 20h	Auditorium du Conservatoire	Wang Chunyuan (王春元)		<i>Nocturne, op.9 no.2</i>
14 mai 1934, 20h	Auditorium du Conservatoire	Xia Guoqiong (夏国琼)		<i>Nocturne op.32 no.1</i>
23 mai 1934, 20h	Auditorium de l'Alliance des jeunes	Mme Helen Gora		<i>Étude</i>
29 octobre 1934	Auditorium de l'Hôtel New Asia (新亚酒店大礼堂)	B. Lazareff		<i>Nocturne en Fa dièse Majeur</i>

Date	Lieu	Interprète	Professeur	Nom de la pièce
25 octobre 1934	Auditorium du Conservatoire	Yang Tilie (杨体烈)		<i>Valse en La bémol Majeur; Impromptu no.1</i>
8 novembre 1934	Auditorium du Conservatoire	Mme Maria Erkku	Private Class Mme E. Levitin	<i>Chopin Valse op.64 no.2</i>
		Mme Helen Gora	B. Zakharoff	<i>Concerto en fa mineur, premier mouvement</i>
		Mme A.F.Lvoff	Private Class B. Lazareff	<i>Étude en La bémol Majeur; Valse en Ré bémol Majeur; Mazurka en fa dièse mineur</i>
23 janvier 1935	Université de la ville de Xia Men (厦门大学)	Huang Tinggui (黄廷贵)		<i>Prélude en do mineur; Valse minute</i>
		Wu Yizhou (巫一舟)		<i>Impromptu en do dièse mineur</i>
		He Ruirong (何瑞荣)		<i>Étude en fa dièse mineur</i>
		Ding Shande (丁善德)	B. Zakharoff	<i>Polonaise no.6</i>
11 mai 1935, 20h	Auditorium de l'Hôtel New Asia, concert de la deuxième session des diplômés en licence du département d'interprétation de piano	Ding Shande (丁善德)	B. Zakharoff	<i>Polonaise op.53; Étude op.10 no.9</i>
20 mai 1935, 20h15	Auditorium de l'Hôtel New Asia	Li Huifang (李慧芳)		<i>Rondo en do mineur</i>
		Mme Tamara Markitant		<i>Valse; Étude</i>
16 janvier 1936, 16h	Auditorium du Conservatoire	Huang Tinggui (黄廷贵)		<i>Impromptu</i>

Date	Lieu	Interprète	Professeur	Nom de la pièce
17 janvier 1936, 16h	Idem	Zhang Wanwei (张万伟)		<i>Nocturne op.15</i>
		Yang Tilie (杨体烈)		<i>Fantaisie-Improptu</i>
30 janvier 1936, 16h	Idem	Qian Qi (钱琪)		<i>Nocturne op.9 no.1</i>
4 février 1936, 16h	Idem	Ling Anna (凌安娜)		<i>Polonaise en do dièse mineur op.26</i>
6 février 1936, 16h	Idem	He Hanxin (何汉心)		<i>Étude op.10 no.3;</i> <i>Étude op.10 no.4</i>
2 mars 1936, 16h	Idem	Song Lichen (宋丽琛)		<i>Impromptu en Si bémol Majeur</i>
		He Ruirong (何瑞荣)		<i>Deux études</i>
30 avril 1936, 15h	Idem	Sarranova		<i>Berceuse</i>
10 décembre 1936, 15h30	Idem	Wang Lijun (汪丽君)	Li Weining (李惟宁)	<i>Nocturne en fa mineur</i>
		Hong Lianqi (洪连琪)	B. Zakharoff	<i>Polonaise op.70 no.2</i>
		Pan Meibo (潘美波)	idem	<i>Deux études;</i> <i>Polonaise op.53</i>
		Wu Yizhou (巫一舟)	idem	<i>Ballade en sol mineur</i>
		Han Dechang (韩德常)	S. Aksakoff	<i>Valse en la mineur</i>
		He Hanxin (何汉心)	B. Zakharoff	<i>Mazurka op.6 no.2</i>
21 décembre 1936, 15h30	Idem	He Luzhen (何露珍)	Z. Pribitkova	<i>Nocturne</i>
		He Huixian (何惠仙)	B. Lazareff	<i>Bolero</i>
		Yang Tilie (杨体烈)	S. Aksakoff	<i>Scherzo en si bémol mineur</i>
28 décembre 1936, 15h30	Idem	Qian Qi (钱琦)	B. Zakharoff	<i>Mazurka op.33 no.4</i>
		Yang Tilie (杨体烈)	S. Aksakoff	<i>Scherzo en si bémol mineur</i>
1 avril 1937, 16h	Idem	Li Huifang (李蕙芳)	B. Lazareff	<i>Étude en sol dièse mineur</i>
		Huang Tinggui (黄廷贵)	S. Aksakoff	<i>Fantaisie-Impremtu</i>

Date	Lieu	Interprète	Professeur	Nom de la pièce
12 avril 1937, 20h	The Great Hall of the People (人民 大会堂), invitation du Ministère de l'Éducation de la deuxième Exposition Nationale d'Art	Wu Leyi (吴乐懿)		<i>Valse brillante en La bémol Majeur; Berceuse</i>
		B. Lazareff		<i>Trois études op.10 no.3; op.10 no.12; op.25 no.1</i>
26 avril 1937, 15h	Auditorium du Conservatoire	Mme Helen Gora	B. Zakharoff	<i>Scherzo op.54</i>
16 juin 1937, 20h30	Auditorium de l'Alliance des jeunes, concert de la cinquième session des diplômés en licence	Mme Helen Gora	Idem	<i>Nocturne op.9 no.1</i>

## Annexe 7

### Liste des œuvres de Chopin jouées lors des examens du Conservatoire (1932-1937)<sup>520</sup>

Date	Nom des élèves	Niveau	Professeur	Nom de la pièce
18-20 juin 1932, deuxième semestre 1931-1932	Zhou Tong (周彤)	1 <sup>st</sup> course examination, élémentaire	Wu Bochao (吴伯超)	<i>Nocturne en Fa Majeur</i>
	Li Xianmin (李献敏)	2 <sup>nd</sup> course examination, moyen	B. Zakharoff	<i>Étude en Do Majeur</i>
	Miss. F. Sakharova	2 <sup>nd</sup> course examination	Z. Pribitkova	<i>Nocturne en Fa Majeur</i>
	Zhu Yaoyi (朱耀懿)	Idem	B. Zakharoff	<i>Nocturne en Mi bémol Majeur</i>
	Qian Qi (钱琪)	Idem	Idem	<i>Berceuse</i>
	Helen Gora	Idem	Idem	<i>Étude en Do Majeur</i>
9-15 janvier 1933, premier semestre 1932-1933	Chen Youxin (陈又新)	1 <sup>st</sup> course examination, élémentaire	S. Aksakoff	<i>Nocturne en Si Majeur</i>
	He Lüting (贺绿汀)	1 <sup>st</sup> course Students, semester examination, élémentaire	Miss Ruth How	<i>Prélude</i>
	Tang Minghan (唐明汉)	2 <sup>nd</sup> course students, semester examination, moyen	Private class Mme E. Liau Valesby	<i>Prélude en Do bémol Majeur</i>
	Yi Kaiji (易开基)	Idem	Mme E. Liau Valesby	<i>Valse en do dièse mineur</i>
	Li Xianmin (李献敏)	3 <sup>rd</sup> course students, semester examination, supérieur	B. Zakharoff	<i>Ballade en sol mineur</i>

<sup>520</sup> Tiré du Journal du Conservatoire de musique de Shanghai *Musique (Yin)*.

Date	Nom des élèves	Niveau	Professeur	Nom de la pièce
30 mars 1933, 15h	Li Xianmin (李献敏)	premier session de l'examen de fin d'études de Licence	Idem	<i>Nocturne, op.27 no.1</i>
	Qiu Fusheng (裘復生)	Idem	Idem	<i>Nocturne en Ré bémol Majeur, op.27 no.2</i>
		Idem, deuxième session	Idem	<i>Concerto en mi mineur, 1er mouvement</i>
16-20 juin 1933, 9h-12h, deuxième semestre 1932-1933	Cai Zhongyong (蔡仲庸)	1 <sup>st</sup> course examination, élémentaire	Mme E. Levitin	<i>Nocturne</i>
	Miss H. Kushnareff	1 <sup>st</sup> course examination, élémentaire	B. Zakharoff	<i>Nocturne en fa mineur</i>
	Wu Fumei (邬馥梅)	2 <sup>nd</sup> course examination, moyen	Idem	<i>Impromptu</i>
	Lin Wengui (林文桂)	1 <sup>st</sup> course Students, semester examination, élémentaire	Mme E. Valesby	<i>Fantasie-Impromptu</i>
		2 <sup>nd</sup> course students, semester examination, moyen	B. Zakharoff	<i>Mazurka op.59 no.3</i>
11 et 15 janvier 1934, 14h-17h, premier semestre 1933-1934	Lao Bingxin (劳冰心)	2 <sup>nd</sup> course examination, moyen	Mme Z. Pribitkova	<i>Nocturne</i>
	Ling An'na (凌安娜)	1 <sup>st</sup> course Students, semester examination, élémentaire	S. Aksakoff	<i>Nocturne</i>
	Xiang Yu (向隅)	Idem	Mme E. Valesby	<i>Valse</i>
	Tang Mingzhen (唐民贞)	Idem	S. Aksakoff	<i>Valse en si mineur</i>
	Zhang Yafen (章亚汾)	2 <sup>nd</sup> course students, semester examination, moyen	Private class B. Zakharoff	<i>Prélude en Ré bémol Majeur</i>

	Ding Shande (丁善德)	3 <sup>rd</sup> course students, semester examination, supérieur	B. Zakharoff	<i>Étude, op.10 no.3; Ballade en sol mineur</i>
15, 18 et 19 juin 1934, 9h-12h, deuxième semestre 1933-1934	Wang Chunyuan (王春元)	1 <sup>st</sup> course examination, élémentaire	Mme E. Levitin	<i>Nocturne op.72 no.1</i>
	Hua Wenhui (华文惠)	Graduation examination	Idem	<i>Nocturne op.55 no.1</i>
	Liang Dingjia (梁定佳)	1 <sup>st</sup> course Students, semester examination, élémentaire	Mme E. Valesby	<i>Prélude</i>
	Gu Huijia (古憲嘉)	Idem	S. Aksakoff	<i>Valse</i>
		2 <sup>nd</sup> course students, semester examination, moyen	Idem	<i>Impromptu fantasie</i>
	Tang Shanzhen (唐珊贞)	Idem	<i>Sétudes . Aksakoff</i>	<i>Deux études en fa mineur</i>
	He Huixian (何慧先)	Idem	B. Zakharoff	<i>Impromptu</i>
	Idem	Idem	<i>Nocturne en Do Majeur</i>	
12, 16 et 17 janvier 1935, première semestre 1934-1935, 9h-12h	Lin Tingyu (林亭玉)	1 <sup>st</sup> course examination, élémentaire	S. Aksakoff	<i>Nocturne</i>
	Liang Dingjia (梁定佳)	1 <sup>st</sup> course Students, semester examination, élémentaire	E. Valesby	<i>Prélude</i>
	Hu Jingxiang (胡静翔)	Idem	S. Aksakoff	<i>Valse</i>
	Gu Huijia (古憲嘉)	Idem	Idem	<i>Nocturne</i>
	Liao Yongkang (廖永康)	Idem	Idem	<i>Valse</i>
	Helen Kushnareff	2 <sup>nd</sup> course students, semester examination, moyen	B. Lazareff	<i>Étude en fa mineur, op.25; Polonaise en do dièse mineur, op.26 no.1</i>

	Song Lichen (宋丽琛)	Idem	B. Zakharoff	<i>Nocturne op.37 no.1</i>
	Tang Shanzhen (唐珊贞)	Idem	Idem	<i>Étude op.10 no.6; Étude op.25 no.1</i>
	V. Havsky	Idem	Private class B. Zakharoff	<i>Berceuse</i>
	Wu Yizhou (巫一舟)	Idem	B. Zakharoff	<i>Étude op.25 no.7</i>
11 mars 1935, 15h	Ding Shande (丁善德)	3 <sup>rd</sup> course students, semester examination, supérieur	B. Zakharoff	<i>Polonaise en La bémol Majeur</i>
14, 15 et 18 juin 1935, 9h-12h, deuxième semestre 1934-1935	Zhu Yaoyi (朱耀懿)	2 <sup>nd</sup> course department, graduation examination, moyen	Idem	<i>Valse</i>
	Maria Erkkü	1 <sup>st</sup> course examination, élémentaire	Private class Mme E. Levitin	<i>Nocturne, op.72 no.1</i>
	Liao Yongkang (廖永康)	Idem	S. Aksakoff	<i>Deux préludes</i>
	Gu Huijia (古惠嘉)	Idem	Idem	<i>Nocturne en fa mineur</i>
	Liang Dingjia (梁定佳)	1 <sup>st</sup> course Students, semester examination, élémentaire	Mme E. Valesby	<i>Nocturne</i>
	He Lüting (贺绿汀)	Idem	S. Aksakoff	<i>Valse en La bémol Majeur</i>
	Sun Dezhen (孙德贞)	Idem	Idem	<i>Prélude</i>
20 et 21 juin 1935, 9h-12h, deuxième semestre 1934-1935	Li Xianbing (李献彬)	1 <sup>st</sup> course Students, semester examination, élémentaire	Mme Z. Pribitkova	<i>Valse</i>
	Lin Wengui (林文桂)	Idem	Mme E. Valesby	<i>Étude</i>
	Helen Kushnareff	2 <sup>nd</sup> course students, semester examination, moyen	B. Lazareff	<i>Boléro op.19</i>



	Xie Linzi (谢棱子)	Idem	B. Zakharoff	<i>Valse</i>
	Tang Shanzhen (唐珊贞)	Idem	Idem	<i>Étude</i>
	Shen Zhenqi (沈珍奇)	Idem	Idem	<i>Valse</i>
	He Hanxin (何汉心)	Idem	Idem	<i>Scherzo en si bémol mineur</i>
	Xia Guoqiong (夏国琼)	Idem	Idem	<i>Ballade en sol mineur</i>
		3 <sup>rd</sup> course students, semester examination, supérieur	Idem	<i>Étude</i>
24 juin 1935, 9h-12h, deuxième semestre 1934-1935	Wu Yizhou (巫一舟)	2 <sup>nd</sup> course students, semester examination, moyen	Idem	<i>Nocturne si bémol mineur</i>
	Helen Kushnareff	Idem	Private Class B. Zakharoff	<i>Valse en la mineur</i>
	Tamara Markitant	Idem	B. Zakharoff	<i>Étude op.10 no.6</i>
	Yi Kaiji (易开基)	3 <sup>rd</sup> course students, semester examination, supérieur	Idem	<i>Ballade en sol mineur</i>
	He Ruirong (何瑞荣)	Idem	Idem	<i>Fantasie en fa mineur</i>
	Henlen Gora	Idem	Idem	<i>Concerto en fa mineur, 2ème et 3ème mouvement</i>
	He Hanxin (何汉心)	2 <sup>nd</sup> course students, semester examination, moyen	Idem	<i>Étude op.25 no.7</i>
	Zhang Wanwei (张万伟)	Idem	Idem	<i>Polonaise en do dièse mineur</i>
	Pan Meibo (潘美波)	Idem	Idem	<i>Étude op.10 no.5</i>
	Wu Leyi (吴乐懿)	Idem	Idem	<i>Valse brillante op.34 no.1</i>
	Zhang Hao (张昊)	1 <sup>st</sup> course Students, semester	S. Aksakoff	<i>Nocturne</i>

		examimation, élémentaire			
10, 17, 19 et 21 juin 1937, 9h-12h, deuxième semestre 1936-1937	Zhang Hao (张昊)	1 <sup>st</sup> course Students, semester examimation, élémentaire	S. Aksakoff	<i>Valse en La bémol Majeur</i>	
	Zhou Xiling (周哲霖)	2 <sup>nd</sup> course students, semester examimation, moyen	Li Weining (李 惟宁)	<i>Nocturne en sol mineur</i>	
	Yang Tilie (杨体烈)	Idem	S. Aksakoff	<i>Nocturne en Fa dièse Majeur, op.15</i>	
	He Hanxin (河汉心)	Idem	B. Zakharoff	<i>Polonaise en La Majeur</i>	
	Hong Daqi (洪达琪)	Idem	Idem	<i>Valse op.64 op.3</i>	
	Zhang Wanwei (张万伟)	1 <sup>st</sup> course Students, semester examimation, élémentaire	Idem		<i>Polonaise op.10 no.1</i>
		1 <sup>st</sup> course Students, semester examimation, élémentaire	S. Aksakoff		<i>Prelude en Ré bémol Majeur</i>
	Zhang Rongzhen (张蓉珍)	Idem	Idem	<i>Prelude en Ré bémol Majeur</i>	
	Han Dechang (韩德常)	Idem	Idem	<i>Nocturne en fa mineur</i>	
	Li Hui Fang (李蕙芳)	2 <sup>nd</sup> course students, semester examimation, moyen	B. Lazareff	<i>Impromptu Fa dièse Majeur</i>	
	Liu Ruiyi (刘悦意)	1 <sup>st</sup> course Students, semester examimation, élémentaire	B. Zakharoff	<i>Mazurka op.24 no.1</i>	
	He Ruirong (何瑞荣)	Idem	Idem	<i>Ballade en La bémol majeur, op.47</i>	

**Annexe 8**  
**Programmes des concerts de l'Orchestre Municipal de Shanghai en 1926<sup>521</sup>**

Date du concert	Compositeur	Pays d'origine du compositeur	Programme
17.01.1926, 15ème concert de l'hôtel de la ville	Wagner	Allemagne	1. Prélude de <i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> 2. Air d'Elsa de l'opéra <i>Lohengrin</i> 3. Prélude du 3ème acte de <i>Lohengrin</i>
	Brahms	Allemagne	Deux airs pour soprano
	Tchaïkovski	Russe	Symphonie n°6, <i>Pathétique</i> , op.74
24.01.1926 16ème concert	Mendelssohn	Allemagne	Symphonie n°4 en la majeur, <i>Italienne</i> , op. 90
	Schumann	Allemagne	Concerto pour piano op. 54 en la mineur
31.01.1926 17ème concert	Mozart	Autriche	1. Ouverture et un air des <i>Noces de Figaro</i> ; 2. Sérénade n° 13 en sol majeur <i>Eine kleine Nachtmusik</i>
	Mendelssohn	Allemagne	1. <i>Sérénade et Allegro Giojoso</i> op.43 pour piano et orchestre 2. <i>Scherzo ossia canone</i> pour quatre voix, avec accompagnement d'orchestre
	Emmanuel Chabrier	France	<i>España</i>
07.02.1926 18ème concert	Wagner	Allemagne	Ouverture de <i>Der Fliegende Holländer</i>
	Karl Goldmark	Allemagne	Concerto en la mineur op.28 pour violon et orchestre, soliste : Arigo. Foa
	Scarlatti	Allemagne	5 sonates pour clavier
	Beethoven	Allemagne	Symphonie n° 3 en mi bémol majeur, <i>Eroica</i> , op.55
16.02.1926 19ème concert	Ottorino Respighi	Italie	<i>Fontane di Roma (Les Fontaines de Rome)</i> P. 106 (1916), poème symphonique en quatre parties
	Tschaikowsky	Russe	Symphonie n° 4 en fa mineur, op. 36
21.02.1926 20ème concert	Édouard Lalo	France	<i>Le Roi d'Ys</i> (1888)
	Saint-Saëns	France	<i>Suite Algérienne</i> , op. 60
	Tschaikowsky	Russe	Symphonie n° 5 en mi mineur, op. 64
28.02.1926 21ème concert	Edvard Grieg	Norvège	<i>Peer Gynt</i> : suite n°2, op. 55
	Sibelius	Finlande	Romance pour orchestre à cordes en do majeur op. 42

<sup>521</sup> Tiré du Journal du Conservatoire de musique de Shanghai *Musique (Yin)*.

	Saint-Saëns	France	<i>Rhapsodie d'Auvergne</i> pour piano et orchestre, op. 73, soliste : M. Pecker
	Ravel	France	<i>Tarentelle styrienne</i> , d'après Debussy (1923)
	Dukas	France	<i>L'apprenti sorcier</i> (1897)
07.03.1926 22ème concert	Henry Purcell	Angleterre	<i>Music for a While</i> (1692)
	Edward Elgar	Angleterre	<i>The Wand of Youth</i> , suites n°1 et 2, op.1a et 1b
	Percy Grainger	Angleterre	Deux anciennes ballades
	Beethoven	Allemagne	Ouverture <i>Léonore III</i> , op. 72a
14.03.1926 23ème concert	Mozart	Autriche	Six allemandes pour orchestre K.509
	Debussy	France	Suite pour orchestre
	Franz Liszt	Hongrie	<i>Rhapsodie hongroise n° 2</i>
	Saint-Saëns	France	<i>Introduction et Rondo capriccioso</i> en la mineur pour violon et orchestre, op. 28, soliste : A. Foa
	Tschaikowsky	Russe	Suite pour orchestre <i>Casse-noisette</i> , op.71a
21.03.1926 24ème concert	Tschaikowsky	Russe	<i>Marche slave</i> , op. 31
	Anatoli Liadov	Russe	Deux symphonies inachevées
	Moussorgsky	Russe	<i>Une nuit sur le mont Chauve</i> (1886)
	Wagner	Allemagne	1. <i>Marche funèbre de Siegfried</i> WWV 86c 2. Un air de <i>Tristan und Isolde</i> WWV 90
28.03.1926 25ème concert	Berlioz	France	<i>Le Carnaval romain</i> , op.9
	Károly Goldmark	Hongrie	<i>Ländliche Hochzeit</i> , Op. 26
	Anatoli Liadov	Russe	Huit airs russes
	David Popper	Hongrie	<i>Rhapsodie hongroise</i> pour violoncelle et orchestre, op.68
	Tschaikowsky	Russe	<i>Capriccio Italien</i> , op. 45
11.04.1926 26ème concert	Bedrich Smetana	Tchécoslovaquie	Ouverture de <i>La Fiancée vendue</i> (1866)
	Puccini	Italie	Un air de soprano de <i>Madama Butterfly</i> , chanté par Mme Hagemann
	Wagner	Allemagne	Un air de <i>Götterdämmerung</i> , WWV 86d
	Giuseppe Martucci	Italie	<i>Sérénade pour orchestre</i> , op.57 n°1
	Luigi Mancinelli	Italie	Suite pour orchestre <i>Scène Vénitienne</i> (1888)
	Grieg	Norvège	<i>Au berceau</i> , op.68
	Richard Strauss	Allemagne	<i>Cécilie</i> pour soprano et orchestre op.27 n°2

	André Grétry	Belgique	1. Tambourin 2. Gigue
18.04.1926 27ème concert	Alexandre Porfirievitch Borodine	Russe	Ouverture de l'opéra <i>Le Prince Igor</i> (1890)
	Amilcare Ponchielli	Italie	Prélude et un air de l'opéra <i>La Gioconda</i> (1876)
	Jules Massenet	France	Deux airs de <i>Werther</i> (1892)
	Ottorino Respighi	Italie	Trois suites de <i>Danses et Airs anciens</i> P.114, 138 et 172
	Grieg	Norvège	Trois airs pour soprano
	Ravel	France	Suite pour orchestre <i>Ma mère l'Oye</i> (1911)
25.04.1926 28ème concert <sup>522</sup>	Edward Elgar	Angleterre	<i>The Wand of Youth</i> , suite n°2, op.1b
	Percy Grainger	Angleterre	Trois chants populaires anglais
	Charles Edward Horn	Angleterre	Deux chansons populaires anglaises
	Charles Gounod	France	<i>Marche funèbre d'une marionnette</i> , version orchestrale (1879)
	Debussy	France	<i>Golliwog's cake-walk (la marche de la poupée de chiffon)</i> , orchestration d'André Clapet (1910)
02.05.1926 29ème concert	Massenet	France	Ouverture de la musique de scène <i>Phèdre</i> (1900)
	Carl Maria von Weber	Allemagne	Un air pour soprano de l'opéra <i>Der Freischütz</i> , chanté par Mme Schmidt
	Wagner	Allemagne	1. Un air de <i>Siegfried</i> WWV 86c 2. Extraits de <i>Parsifal</i> WWV 111
	Dvorak	Bohême	1. Trois <i>Danses slaves</i> 2. Trois <i>Chants Tziganes</i> op.55, chantés par Mme Schmidt 3. <i>Ouverture Carnival</i> , op.92
09.05.1926 30ème concert	Edvard Grieg	Norvège	<i>Suite lyrique</i> , op. 54, version pour orchestre
	Richard Strauss	Allemagne	1. All mein' Gedanken op.21 n°1 2. Ach Lieb, ich muß nun scheiden op.21n°3 3. Heimliche Aufforderung, Op.27n°3 4. Ruhe, meine Seele! op.27n°1 chanté par Maria Abberre accompagnée au piano par Mario Paci

<sup>522</sup> *Special concert for young people*, Chant : Mme Bowes, Mme Smith, Narrateur : Mr Green, Orchestre municipal de Shanghai, dirigé par Mario Paci.

			2. Deux œuvres orchestrales
	Tschaikowsky	Russe	<i>Symphonie n° 5 en mi mineur</i> , op. 64
	Brahms	Allemagne	Deux airs, chantés par Maria Abberre
	Franz Schubert	Autriche	<i>Rosamunde</i> , D 797, musique de scène
16.05.1926 31ème concert	Emmanuel Chabrier	France	Ouverture de <i>Gwendoline</i> (1886)
	Saint-Saëns	France	Air de <i>Dalila Samson et Dalila</i> , op. 47, chanté par Mme Gain
	Massenet	France	Suite n°4 pour orchestre <i>Scènes pittoresques</i> (1874)
	Tschaikowsky	Russe	Symphonie n° 4 en fa mineur, op. 36
	Giovanni Maria Bononcini	Italie	<i>Per la gloria d'adorarvi</i> (1722) chanté par Mme Gain
	Francesco Durante	Italie	<i>Vergin tutto amor</i> chanté par Mme Gain
	Hector Berlioz	France	<i>La Damnation de Faust</i> , op. 24
02.05.1926 32ème concert	Georges Bizet	France	1. Suite pour orchestre <i>L'Arlésienne</i> (1872) 2. Deux airs de <i>Carmen</i> (1875), chantés par Mme Eftzofr
	Arthur De Greef	Belgique	Quatre vieilles chansons flamandes
	Rachamaninoff	Russe	<i>Morning</i> op.4n°2
	Moussorgsky	Russe	<i>Trepak</i> extrait des <i>Chants et danses de la mort</i> (1875-77)
	Alexandre Glazounov	Russe	<i>Stenka Razine</i> op.13
30.05.1926 33ème concert	César Franck	France	<i>Le Chasseur maudit</i> , FWV 44
	Claudio Monteverdi	Italie	<i>Lasciatemi morire</i> extrait de <i>L'Arianna</i> , SV 291, chanté par Mme Fana
	Massenet	France	<i>Va, laisse couler mes larmes</i> , air de charlotte extrait de <i>Werther</i> (1892), chanté par Mme Fana
	Armas Järnefelt	Finlande	<i>Praeludium</i> (1900) <i>Berceuse</i> (1904)
	Grieg	Norvège	<i>Jours de nocés à Troidhaugen</i> op.65n°6
	Debussy	France	<i>Les angélus</i> (1892)
	Louis Aubert	France	<i>La lettre</i> (1900)
	Manuel de Falla	Espagne	<i>Seguidilla murciana</i> (1914-1915)
10.10.1926 1er	Johan August Halvorsen	Norvège	<i>Suite ancienne</i> op.31 : <i>Intrata</i> , <i>Gigue</i> , <i>Air con variaziono</i> , <i>Sarabande</i> et <i>Bourrée</i> .

concert <sup>523</sup>	Grieg	Norvège	Pièce pour piano
	Tschaikowsky	Russe	<i>Symphonie n° 6 en si mineur Pathétique</i> , op. 74
17.10.1926 2ème concert	Mascagni	Italie	Ouverture de l'opéra <i>Iris</i> (1898)
	Ruggiero Leoncavallo	Italie	<i>Prologue</i> de l'opéra <i>Pagliacci</i> , chanté par M. William Kimber
	Ottorino Respighi	Italie	Trois suites de <i>Danses et Airs anciens</i> (P. 114, P. 138, P. 172)
			Un air anglais, chanté par William Kimber
	Richard Strauss	Allemagne	Valse de <i>An der schönen blauen Donau</i> , op.134
24.10.1926 3ème concert	Debussy	France	<i>Petite suite</i> , L65, transcription pour orchestre
	Henryk Wieniawski	Pologne	<i>Souvenir de Moscou</i> , op.6, joué par M. Foa
	Gustave Charpentier	France	Deux extraits de la suite symphonique <i>Impressions d'Italie : Sérénade et À mules</i> . Premier violon solo : M. Podushka
	Ravel	France	1. <i>Tzigane</i> , pour violon et orchestre (1924) joué par M. Foa 2. <i>Ma mère l'Oye</i> (1911)
31.10.1926 4ème concert	Wagner	Allemagne	1. Trois airs de l'opéra <i>Lohengrin</i> WWV 75 2. Deux airs de l'opéra <i>Tannhäuser</i> WWV 70
	Ottorino Respighi	Italie	1. Quatre airs pour voix et orchestre 2. <i>Pini di Roma</i> , poème symphonique en quatre parties P. 141
06.11.1926 5ème concert	Gioacchino Rossini	Italie	Ouverture de <i>Semiramide</i> (1823)
	Gabriel Fauré	France	Un air extrait du <i>Requiem</i> op.48
	Saint-Saëns	France	<i>Allegro Appassionato</i> Op.70, joué par M. Shevtzoff
	Mili Alekseïevitch Balakirev	Russe	<i>Tamara</i> , poème symphonique (1867-1882)
	Saint-Saëns	France	Prélude de l'oratorio <i>Le déluge</i> , op.45
	Moussorgsky	Russe	<i>Tableaux d'une exposition</i>
13.11.1926 6ème	J-S Bach	Allemagne	Prélude et Fugue
	Schubert	Allemagne	Symphonie n° 8 en si mineur,

<sup>523</sup> Premier concert de la saison 1926-1927, d'octobre à juin dans les salles de concert, et de juin à septembre dans les parcs.

concert			<i>Inachevée</i> , D.759
	Liszt	Hongrie	<i>Une Rhapsodie hongroise</i>
	Debussy	France	<i>L'Enfant prodigue</i> (1884)
	Tschaikowsky	Russe	<i>Capriccio Italien</i> , op. 45
21.11.1926 7ème concert	Brahms	Allemagne	<i>Variations sur un thème de Haydn</i> , op.56a
	Richard Strauss	Allemagne	1. <i>Tod und Verklärung</i> , op. 24 2. Deux airs, chantés par Mme Schmidt
	Giuseppe Verdi	Italie	Intermezzo de <i>La Traviata</i> (1853)
	Francesco Cilea	Italie	Intermezzo de <i>Adriana Lecouvreur</i> (1902)
	Giacomo Puccini	Italie	Intermezzo de <i>Manon Lescaut</i> (1893)
	Giacomo Puccini	Italie	Deux airs de <i>Tosca</i> (1889), chantés par Mme Schmidt
	Rossini	Italie	Ouverture de <i>William Tell</i>
28.11.1926 8ème concert	Bizet	France	<i>L'Arlésienne</i> , une suite pour orchestre
	Johan Halvorsen	Norvège	<i>Suite ancienne</i> op.31
	Saint-Saëns	France	<i>Danse macabre</i> , op.40
	Dvorak	Bohême	Symphonie n°9 en mi mineur <i>Du Nouveau Monde</i> , B.178
05.12.1926 9ème concert	Alexandre Borodine	Russe	Ouverture de l'opéra <i>Le Prince Igor</i> (1890)
	Bach	Allemagne	Une pièce pour violon, jouée par M. Foa
	Mozart	Autriche	Menuet pour violon, joué par M. Foa
	Saint-Saëns	France	<i>Suite Algérienne</i> , op. 60
	Beethoven	Allemagne	Symphonie n° 7 en la majeur, op. 92
13.12.1926 10ème concert	Paul Fiodorovitch Juon	Russe	Cinq pièces pour orchestre à cordes op.16
	Mozart	Autriche	Un concerto pour cor, joué par M. Schroctor
	Reissiger	Allemagne	<i>Grand duo en forme de sonate</i> en mi mineur pour flûte et piano, op.94
	Percy Grainger	Angleterre	1. <i>Irish Tune from County Derry</i> 2. <i>Shepherd's Hey</i>



# Homage à Chopin dans le parc de Varsovie

Paroles : Ye Jianying  
Musique : Li Pu

**Lento** Introduction

*mp*

Chant

*mf* *p* *f* *f* *f*

*f* *espress.*

*rit.* *mf*

## Annexe 10 Notation musicale chinoise

La notation musicale chinoise, appelée aussi *Jianpu* (简谱), qui signifie “notation simplifiée” en mandarin, se fait sous forme de notation chiffrée. Elle est inventée par Jean-Jacques Rousseau en 1742 et introduite du Japon en Chine au début du xxe siècle, et s’écrit horizontalement de gauche à droite.

Notes de musique:

Les chiffres de 1 à 7 représentent les degrés dans la tonalité, et leur lecture s’effectue suivant le système de solmisation *do-ré-mi-fa-sol-la-si*. Cependant, le chiffre 1, lu *do*, ne correspondra pas toujours au *do* occidental, mais au premier degré de la tonalité, et peut donc correspondre à un Fa en Fa Majeur ou bien un Sol en Sol Majeur. Les octaves inférieures et supérieures sont marquées par des points souscrits ou suscrits. Voici une table de correspondance des notations :

Chiffre	Degré	Solmisation
1	1er degré	do
2	2ème degré	ré
3	3ème degré	mi
4	4ème degré	fa
5	5ème degré	sol
6	6ème degré	la
7	7ème degré	si

Notation pour les gamme majeures et mineures :

Majeur	Solfège : do ré mi fa sol la si
	Notation : 1 2 3 4 5 6 7
Mineur	Solfège : la si do ré mi fa sol
	Notation : 6 7 1 2 3 4 5

Les notes peuvent être altérées en utilisant les signes traditionnels de # et de *b*. Il faut noter que les dièses et bémols sont utilisés de manière relative et non absolue, c'est à dire qu'ils servent à hausser ou baisser la note d'un demi-ton. Par exemple, en Sol Majeur, *b7* correspondra dans notre système à un Fa bécarré (1/2 ton en dessous du Fa #, septième degré).

Tonalité :

La hauteur ainsi indiquée est relative à une note de référence correspondant à la tonique de la tonalité majeure. Cette tonalité est indiquée en début de partition en suivant le système d'écriture anglais ABCDEFG (dans la partition en exemple : 1=bG). Il peut exister des modulation au sein du morceau, dans ce cas une nouvelle correspondance est indiquée à ce moment sur la partition (par exemple 1=E).

Notation de la durée :

Un chiffre seul correspond à une noire et les traits suivant indique la durée de la note. Un trait horizontal suivant une note sur la même ligne indique la prolongation de sa valeur, par exemple pour *do* :

Signes	Équivalence de durée
1	noire
1-	blanche
1--	blanche pointée
1---	ronde
1-----	ronde pointée

Le soulignement d'une note indique une croche, un double soulignement une double croche, etc.. Le point a la même utilisation que dans le système occidental.

Les indications de nuances, d'attaque, de liaisons, de modifications de tempo, etc... utilisent le même système de notation que le système occidental.

Les silences :

Le 0, zéro, signifie un silence, suivant les valeurs de durées indiquées ci-dessous :

—	0 0 0 0
—	0 0
0	0
0	<u>0</u>
0	<u>0</u>
0	<u>0</u>
0	<u>0</u>

## Annexe 11 Enregistrement du cours de Zhou Guangren

Date du cours: 12 septembre 2014

Professeur: Zhou Guangren

Étudiante: Ming (première année de Master)

Pièces jouées: *Première Ballade, op.23 de Chopin*

*Nocturne en do dièse mineur Opus posthume de Chopin*

Cours d'une heure et demie.

*Tout d'abord, Ming joue l'introduction et exposition de la Première ballade, de la mesure 1 à la mesure 93.*

Zhou: Ming a joué cette pièce pour son examen de fin de semestre de l'année dernière. Nous ne l'avons pas retravaillée ensemble depuis les vacances.

Pour présenter Chopin, sincèrement, je ne peux pas être représentative de ce qui se fait en Chine, je ne peux que présenter mes idées, parce que je pense que chaque professeur, chaque pianiste ou chaque étudiant a une opinion différente. Votre sujet de thèse est très large, je ne pourrai pas vous présenter tout ce qui se fait en Chine. Quand j'étais jeune, l'enseignement et la manière de jouer n'étaient pas les mêmes que maintenant. Pour moi, chaque période de ma vie est différente pour la compréhension de Chopin, je pense donc que les autres pianistes doivent aussi avoir continuellement des idées nouvelles.

Quand nous étions jeunes, nous n'avions pas beaucoup l'occasion d'entendre des concerts, parfois nous pouvions écouter des enregistrements. Le premier enregistrement de la musique de Chopin qu'on a pu entendre est une version par Cortot, c'est ce qu'on pouvait entendre le plus souvent. L'interprétation de Cortot est très différente de ce que l'on peut entendre maintenant, mais elle est très plaisante, très émouvante. Le jeu de Cortot était pour nous une référence de l'interprétation romantique, avec beaucoup de liberté en terme de tempo, et de *rubato*, beaucoup plus libre qu'aujourd'hui.

Maintenant, les générations de jeunes pianistes jouent Chopin de manière moins libre, plus stricte. On pense que Chopin a encore beaucoup d'influences classiques, sa musique a été créée sur des bases classiques. Alors, pour mon enseignement aujourd'hui, je demande aux étudiants de faire un travail strict, de regarder et respecter ce que le compositeur a écrit sur la partition. Petit à petit, quand ils maîtrisent bien la partition, je leur permets d'avoir plus de liberté, mais pas trop, je n'aime pas quand c'est trop libre.

Le pianiste le plus célèbre en Chine est Fu Cong, parce qu'il a participé au Concours Chopin. Son style de jeu est globalement assez libre, mais rigoureux. Je ne permets pas aux étudiants d'avoir autant de liberté au début de leur travail. Donc, l'interprétation que vient de faire Ming est encore assez stricte.

*Ming joue la suite de la Ballade*

Zhou: J'aime globalement votre interprétation, mais ce qui concerne la forme d'ensemble, ce n'est pas encore bien organisé, par exemple, ici : (mes 110-111, extrait 1)

Extrait 1<sup>524</sup>

Ici, vous accélérez le tempo, manquant un peu de musicalité, pas si vite, pas trop rigide. Le triolet est en fait une ornementation, il ne faut pas trop taper, ce passage ne

<sup>524</sup> Frédéric Chopin, *Balladen*, München, Henle Verlag Urtext Edition, p. 10.

doit pas paraître technique, mais chanté, comme parlé.

Mesures 180 et 181 (cf extrait 2), votre main droite est trop mécanique, toute cette partie est très vocale. Pour moi Chopin doit être joué avec un phrasé très chanté, pas trop technique ni mécanique. Par contre, la fin de cette pièce (mes 206 jusqu'à la fin) est plus technique.

#### Extrait 2<sup>525</sup>

C'est bien, votre interprétation n'est pas complètement rigide, il y a de bonnes nuances, vous n'avez pas pris trop de libertés, vous avez conservé un juste milieu. À cet endroit là, à partir de la mesure 208, vous jouez trop plat. Dans cette partie, vous jouez tout avec la même nuance *forte*, tout très fort. Au sujet des nuances, du *piano* au *forte*, dans n'importe quelle œuvre, que ce soit Chopin ou un autre compositeur, il faut bien faire attention. S'il y a un long *crescendo* votre première phrase ne peut pas être jouer trop forte, sinon, vous ne pourrez plus monter. Ainsi, dans cet endroit (mes 230-233, extrait 3), il faut bien organiser votre *crescendo* : la première mesure ne devrait pas être trop *forte*, le point culminant est le premier temps de la mesure 234.

#### Extrait 3<sup>526</sup>

<sup>525</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>526</sup> Ibidem, p. 18.

Ming rejoue le passage.

Zhou: Voilà ! Mais vous étiez coincée sur le point culminant, il est passé un peu vite. Ici, en plus du *forte* qui doit ressortir, il faut prendre un peu de temps, ne pas rester exactement au tempo. Essayons encore, commencez *piano*.

La phrase répétée (mes 236-237, extrait 3) ne peut pas être jouée de la même manière que la première fois. La première phrase avec le point culminant est la plus forte, la deuxième est moins forte, mais il faut faire les accents, vous devez en tenir compte pour organiser ces deux phrases.

Ici, le point principal, non seulement pour jouer Chopin, mais toutes les œuvres, est de strictement lire la partition, de bien respecter les indications du compositeur. Chopin est quelqu'un de particulièrement précis, tout ce qu'il veut, il l'écrit sur la partition. La deuxième étape consiste à analyser la structure de la pièce, une pièce est composée comme on construit une maison. Dès que vous comprenez la structure de la



pièce, vous comprenez pourquoi le compositeur a écrit comme ça. Vous devez l'avoir toujours à l'esprit, savoir où est l'apogée de la pièce. Quand vous aviez un petit niveau comme les enfants, ce n'était pas la même exigence. Comprendre la structure est très important dans les grandes œuvres, elle doit être bien claire dans votre tête.

Dans les mesures 243 à 246 (Extrait 4), il y a un *crescendo* jusqu'à la mesure 246 où il y a l'accord arpégé avec un accent, mais vous ne l'avez pas bien amené.

Extrait 4<sup>527</sup>

Mesure 251 (Extrait 5), une gamme ascendante, vraiment en *crescendo*, il faut bien le préparer. En plus, vous devez avoir à l'esprit que la deuxième gamme est plus longue, et savoir comment organiser vos nuances.

Extrait 5<sup>528</sup>

<sup>527</sup> Ibidem, p. 18-19.

<sup>528</sup> Ibidem, p. 19.

Ming rejoue le passage final.

Zhou: Pourquoi donnez-vous un accent sur le troisième temps de la mesure 257 (Extrait 5)?

Ming: Ici, Chopin marque *ff*, je pense qu'on devrait tout de suite être *fortissimo*.

Zhou: D'accord, eh bien, pas mal, ce genre de chose est un petit détail, de plus, quand on joue, on ne fait pas toujours pareil.

Voilà, je pense que nos élèves et nos étudiants aiment tous bien Chopin, je ne connais aucun pianiste qui n'apprécie pas sa musique, donc on joue beaucoup sa musique en Chine. Ce que nous jouons, comme cette *Ballade* est une pièce de niveau moyen pour la compréhension de la structure. Mais, quand il s'agit d'une pièce avec une construction plus complexe, les élèves se concentrent souvent sur des petits détails et n'arrivent pas à montrer la globalité de la forme.

Zhou: Vous jouez quoi ensuite ?

Ming: Le *Nocturne*.

Zhou: Ok, *Nocturne*. Je ne vous ai pas encore entendu jouer cette pièce.

Ming: C'est dans mon programme pour le Concours de Piano Xiwang bei.

*Ming joue la pièce en entier.*

Zhou: Bon ! Oui, vous n'avez pas encore oublié le morceau de quand vous étiez une enfant, que pensez vous de cette pièce?

Ming: Chaque fois que j'entends cette musique, ça me donne envie de pleurer, ça me touche dans le cœur.

Zhou: Un peu triste?

Ming: Oui, un peu triste.

Zhou: Quoi d'autre?

Ming: Je trouve que cette pièce est particulièrement agréable, parfois le soir, quand je me sens bien, j'ai envie de jouer cette musique.

Zhou: Pas étonnant que vous n'avez pas oublié.

Ming: Je pense que cette pièce est très belle. Quand j'étais petite, je suis allée à Hong-Kong assister à un concours, il y avait un candidat qui jouait ça. Je ne savais pas comment s'appelait cette pièce parce que je ne l'avais jamais entendue avant. Et puis, plus tard, j'ai appris que c'était une œuvre posthume de Chopin, je l'aime beaucoup.

Zhou: Eh bien, ce que vous avez dit, c'est au sujet de l'esprit. Mais, en terme d'interprétation, d'une manière générale, à quoi avez-vous pensé en jouant tout à l'heure ?

Ming: En fait, je ne pense pas trop...

Zhou: Mais vous le faites.

Ming: Je voulais juste suivre la forme ABA.

Zhou: Ceci est une structure, elle est relativement simple. À propos des deux mains, quelles est la différence entre les deux mains ? Vous devez certainement en avoir une idée, parce que vous le jouez très bien.

Ming: Je suis mes émotions.

Zhou: Cela ne peut pas se faire comme ça. Si on joue une œuvre sans une analyse rationnelle, c'est très dangereux. D'une manière générale, on n'est pas obligé de travailler toujours sur le piano, on doit aussi lire et étudier la partition pour la comprendre. Par exemple, dans les mesures 5 et 6 (extrait 6), dites-moi quelle est la différence entre la main droite et la main gauche dans le thème.

Extrait 6<sup>529</sup>

cis-Moll  
Opus post.  
1830

**Lento con gran espressione**

20

6

Ming: La main droite est la mélodie principale, la main gauche est l'accompagnement, ça crée une ambiance nocturne.

Zhou: Oui! Mélodie à droite, l'accompagnement à gauche. La mélodie est rapide ou lente ?

Ming: Lente.

Zhou: L'accompagnement?

Ming: Il est rapide, mais pas trop vite, les croches *legato*.

Zhou: Donc, si vous regardez la partition, vous allez tout de suite comprendre que les blanches ont besoin de tenir. Si on joue les deux mains avec le même son et la même intensité, cela sera certainement mauvais. Cependant, votre main droite était bien chantée, mais votre main gauche doit être plus *pianissimo*, plus légère, c'est l'un des problèmes que l'on rencontre dans ses nocturnes. La main gauche fait un accompagnement harmonique en arpèges. Les nocturnes sont généralement calmes,

<sup>529</sup> Frédéric Chopin, *Nocturnes*, par Jean Ekier, Austria, Wiener Urtext Edition, 1980, p. 109.

mélodiques, la mélodie essentiellement à la main droite, qui doit chanter, qui doit contraster avec la nuance de l'accompagnement. Fondamentalement, vous avez bien joué, mais vous ne pouvez pas expliquer clairement ce que vous avez fait après mes questions. Vous devez être en mesure de l'expliquer clairement, sinon ça veut dire que vous n'avez pas encore compris, que vous jouez sans réfléchir, il n'y a pas d'exigence. Rejouez maintenant ces deux mesures jusqu'à ce qu'elles soient bien.

*Ming rejoue les mesures 5 et 6.*

Zhou: Eh bien, maintenant que vous comprenez, la main gauche est plus légère qu'avant. Mais, dans les quatre notes de la main gauche, laquelle est la plus importante?

Ming: La première.

Zhou: Pourquoi?

Ming: Parce qu'elle est la basse des accords.

Zhou: Voila! Votre compréhension est correcte. Dans la mesure 7, il y a quelque chose malheureusement qui n'est pas bien. Regardez, Chopin écrit quels accords sous la mélodie? Quelle note est différente?

Ming: D'abord il est mineur, après il est majeur, à cause du mi dièse.

Zhou: Oui, quelle est la tonalité de cette pièce?

Ming: Do dièse mineur.

Zhou: Oui, gardez-le dans votre esprit, et alors, mesure 7?

Ming: Fa dièse mineur.

Zhou: Je suis d'accord avec vous, les mesures 7 et 8 vont faire un emprunt à fa dièse mineur. Mais ma question est : "Quelle est cette harmonie, mesure 7?". Cet accord était mineur mesures 5 et 6, mais maintenant il est majeur mesures 7 et 8. Quand vous avez joué la première fois, vous n'avait pas fait attention à cet accord, vous jouez de la même manière malgré ce changement. Vous n'avez pas joué de fausses notes, mais ça ne suffit pas. Je veux que vous gardiez ce changement à l'esprit, il ne faut pas avoir l'esprit nébuleux. Sentir bien dans ton cœur et même temps montrer généreusement au public.

La musique de Chopin est tellement riche, chaque mesure est d'une harmonie très particulière, vous n'arriviez pas de penser à ces choses quand vous étiez un enfant. Vous jouiez naturellement, ce qui est pas mal, mais comme nous sommes des pianistes professionnels, nous ne pouvons pas faire comme ça. Bien sûr, le sentiment en musique est nécessaire, mais vous devez savoir où se trouve la beauté de Chopin. Sur le reste de la pièce, je suis globalement d'accord avec ce que vous avez joué.

J'ai entendu certains pianistes jouer les *Nocturnes* de Chopin avec beaucoup de liberté, paraissant aujourd'hui exagéré. Il faut faire ressortir l'harmonie dans un cadre calme et beau, qui sera confortable pour les oreilles. Il manque donc un peu de cela dans votre esprit, un peu trop émotif. Enfin, on a besoin d'émotion musicale, les gens qui n'en ont pas auront beaucoup de difficulté pour apprendre la musique. Votre avantage est d'avoir une musicalité naturelle, ça c'est bien, mais vous ne pensez pas assez à l'analyse. Alors, cette année, comme vous êtes étudiante en Master, il faut vous améliorer de sorte que vous puissiez étudier Chopin et trouver sa beauté.

Ming aime bien Chopin, donc vous avez trouvé la bonne personne.

## Annexe 12 Entretien avec le professeur Zhou Guangren

L'entretien s'est fait sous la forme d'une discussion libre, je ne ferai donc pas une traduction littérale, mais une transcription réorganisée.

Yi: Vous avez traversé des périodes importantes de l'histoire de la musique occidentale en Chine, pourriez-vous me parler de la période de vos études ?

Zhou: Durant mes études, une chose très importante est que j'ai eu la chance de pouvoir étudier auprès de pianistes en cours privé ainsi que de compositeurs. J'ai pu suivre l'enseignement de très bons professeurs, dont la première génération de pianistes chinois : Qian Qi (钱琪, 1913-2001), Ding Shande (丁善德, 1911-1995), Yang Jiaren (杨嘉仁, 1912-1966) et Li Cuizhen (李翠贞, 1910-1966), mais aussi les professeurs étrangers tels que le pianiste et chef d'orchestre italien Mario Paci, le musicien autrichien Alfred Marcus, un musicien juif-allemand, Alfred Wittenberg, le pianiste hongrois aveugle Bela Belai et le pianiste soviétique Aram Tatulian. Leurs écoles étaient très différentes, mais cela m'a permis d'élargir mon horizon.

J'ai commencé assez tard à apprendre le piano à Shanghai, à l'âge de 10 ans, à l'époque de la guerre sino-japonaise. Mon père était ingénieur, il a étudié en Allemagne, où je suis née avant de venir en Chine à l'âge de quatre ans. Je vivais dans la concession française de Shanghai, encore relativement sûre. Il y avait bien un conservatoire à Shanghai, mais il a déménagé à Chongqing à l'époque de la guerre. J'ai malgré cela eu la chance de pouvoir étudier pendant un an avec Madame Qian Qi de la Société de musique privée de Shanghai (上海私立音乐馆), qui fait partie de la première génération de pianistes chinois du 20ème siècle. Elle avait un plan de cours très organisé et détaillé, et pour les nouveaux morceaux, elle nous les jouait pour qu'on ait une version en tête. Ainsi, elle montrait aux étudiants comment jouer, quelles étaient les difficultés, et sa qualité de jeu pouvait motiver les étudiants.

Yi: Quel matériel pédagogique utilisiez-vous ?

Zhou: Des partitions étrangères, publiées par des éditions chinoises. Nous jouions le

Bayer pour débutant, que certains enseignants utilisent encore actuellement, mais que je trouve un peu démodé. On travaillait aussi beaucoup Czerny. Nous utilisions ce qui était publié en Chine.

J'ai commencé à suivre les cours de M. Ding Shangde en 1937, quand il venait de terminer ses études au conservatoire, jusqu'en 1945. Il a étudié chez Zakharoff, qui est le premier pianiste à donner un récital de piano en Chine, et a hérité de son enseignement. Il m'a fait découvrir beaucoup de répertoire.

Avant d'étudier avec Mario Paci, j'ai travaillé avec un pianiste appelé Yang Jianren, diplômé de pédagogie musicale à l'Université du Michigan, qui avait suivi ses cours à Shanghai. Il m'a dit : « Je peux vous présenter un bon professeur, Mr Paci, mais je dois d'abord travailler les bases avec vous pendant six mois ». Mr Yang m'a donné beaucoup d'outils pédagogiques. À l'époque, j'avais 16 ans, et mon père n'était pas d'accord que j'apprenne la musique, car il pensait que cela ne pourrait pas me permettre de me nourrir dans le futur, et que mes qualités en langues étrangères me permettraient de travailler dans la diplomatie. Mais j'ai persévéré dans mon choix d'être pianiste professionnelle, et mon père m'a dit qu'il ne voulait pas prendre en charge mes frais de scolarité, alors j'ai commencé à enseigner à l'âge de 16 ans afin d'être autonome. Cette idée d'enseigner la musique m'est venue de Mr Yang. Il m'a dit : « vous devriez donner des cours », je lui ai rétorqué « Mais mon niveau ne suffit pas », et il m'a répondu « Je vais vous apprendre comment enseigner ». Il m'a appris beaucoup de méthodes scientifiques sur l'enseignement du piano pour les enfants, je lui en suis très reconnaissante.

Entre 1945 et 1949, il y avait beaucoup de musiciens étrangers à Shanghai. À cause des persécutions par Hitler, les Juifs ont fui vers la Chine, de sorte qu'à ce moment là, il y avait à Shanghai beaucoup de bons musiciens juifs et russes. Lorsque la seconde guerre mondiale s'est terminée, beaucoup d'entre eux sont retournés dans leur pays, en particulier les Juifs.

J'ai eu beaucoup de chance de pouvoir travailler avec Paci, à ce moment là, tous les bons élèves étaient dans sa classe. Son enseignement est très caractéristique. Tout d'abord, il attache une grande importance aux doigts, à la souplesse des doigts, il est



très strict là dessus, il est de l'école italienne. Il donnait beaucoup de travail, il avait une méthode très systématique, avec beaucoup de travail technique. Un grand nombre de gammes et arpèges, et aussi des études : Pischna, *60 études progressives*, les études de Cramer et de Clementi, Czerny, j'ai travaillé les 299, 849 et 740. Chaque fois, en cours, il les vérifiait soigneusement.

Il insistait sur le travail technique: contrairement à certains professeurs qui disent de « lever les doigts haut », il disait qu'il n'y avait pas besoin de beaucoup lever les doigts, mais qu'il fallait qu'ils aient un mouvement dynamique sinon ils allaient être raides.

Aussi, il me donnait chaque semaine deux études de Cramer. Il y a au total 60 études, il m'en donnait deux nouvelles par semaine, tout en me demandant de continuer à jouer les anciennes chaque jour. Je pense que sa méthode est très intéressante. Au début, il ne demandait pas de jouer très rapidement, mais en augmentant petit-à-petit le tempo. Quand on avait travaillé les 60, il fallait toutes les enchaîner chaque jour, ce n'est pas long, juste 40 minutes. J'ai essayé sa méthode de travail avec certains étudiants, je la trouve très logique. Souvent, on donne une étude à travailler pendant deux semaines, puis on change pour une nouvelle, en oubliant l'ancienne. Alors que son idée de « conserver son ancien répertoire » est très efficace, la technique progresse facilement. Rien qu'avec les 60 études de Cramer, ma technique s'est beaucoup améliorée. Avant de travailler avec Paci, je jouait beaucoup de morceaux de styles différents, mais mon travail n'était pas très efficace, mes efforts n'avaient pas toujours un résultat satisfaisant. Avec son travail, ma technique s'est enrichie.

Deuxièmement, en plus du travail sur les études, il donnait beaucoup de pièces de styles différents, afin de cultiver le chant et la musicalité, comme les inventions à deux et trois voix de Bach, les sonates de Mozart, les sonates de Scarlatti, les sonates de la première période de Beethoven, les romances sans paroles de Mendelssohn, les pièces lyriques de Grieg, etc...

Troisièmement, ses cours étaient différents des autres. Paci ne faisait pas un cours pour un seul élève, mais pour plusieurs, il regroupait les élèves de niveau

similaire. Quand j'ai travaillé avec lui, il ne dirigeait plus l'orchestre, il travaillait uniquement pour l'enseignement, chez lui. Le dimanche matin, nous étions quatre élèves en cours, de même niveau, nous jouions chacun notre tour, et écoutions les autres. Je trouve cette forme de cours très bien, lorsque j'entendais un autre élève faire une erreur, je faisais attention à ne pas faire la même la fois suivante. J'apprenais avec plaisir, mais je n'ai malheureusement, eu que 44 cours avec lui, il est décédé. Je ne l'ai jamais entendu jouer en concert, parce qu'il était principalement chef d'orchestre.

Plus tard, j'ai suivi les cours de Li Cuizhen. Elle a été directrice du Conservatoire de Shanghai de 1949 à 1966. Elle pouvait jouer par cœur toutes les études de Chopin et les sonates de Beethoven, ce qui était rare à cette époque là. Elle était très axée sur la musicalité.

Après, j'ai travaillé avec Alfred Marcus, un musicien juif autrichien, qui avait fui la guerre en Europe et était venu s'installer à Shanghai. Il était différent de Paci, il disait qu'il fallait travailler le répertoire, et pas uniquement la technique. Il m'a donné à travailler les études de Moszkowski, qui sont plus riches que celles de Czerny, et qu'on joue moins en Chine. Il disait que lorsqu'on joue, le corps doit maintenir un état de détente naturelle, de ne pas trop lever les doigts, et d'être très concentré. Il suit fondamentalement le système allemand, du point de vue de son exigence musicale. On doit travailler une ou deux pièces de chaque compositeur, et comprendre le style de chaque période. J'ai joué beaucoup de nocturnes de Chopin avec lui, et des sonates principalement des premières périodes de Mozart et de Beethoven. Il mettait l'accent sur la musique de chambre. Quand il a quitté la Chine, il m'a présenté à quelques ensembles de musique de chambre du Conseil Municipal de Shanghai, pour le remplacer au piano, ce qui a été très utile pour moi pour travailler l'oreille. C'est le professeur qui m'a donné le plus d'occasions de jouer en public.

Bela Belai, que j'ai eu comme 7ème professeur à Shanghai, est l'élève d'un élève de Liszt. Bien que né aveugle, il avait une très bonne technique de piano, une oreille très sensible, et une longue expérience pédagogique. Il pouvait analyser très clairement toutes mes erreurs, même un petit pianissimo, ou une faute imperceptible, n'étaient pas autorisées. Sur la technique du phrasé d'octaves ou d'intervalles, il avait

une excellente méthode. Wittenberg est un musicien juif allemand, il a été mon huitième professeur de piano. Il était un célèbre professeur de piano à l'Université de Berlin. Pour fuir les persécutions fascistes de l'Allemagne, il s'est installé en Chine. Malgré le fait qu'il soit avant tout un excellent violoniste, et qu'il ait formé de nombreux violonistes chinois, il avait également un niveau de piano extraordinaire. J'ai étudié avec lui presque toutes les sonates de Beethoven, mais n'ai pas pu terminer, il est décédé.

J'aime enseigner, je pense que l'enseignement est particulièrement intéressant. En 1950, on m'a recommandée pour enseigner le piano durant une année au Conservatoire de Musique de Shanghai. À cette époque, en raison de la fin de la seconde guerre mondiale, les musiciens étrangers sont rentrés dans leurs pays, et beaucoup d'étudiants chinois sont partis étudier à l'étranger, la plupart en France. J'ai demandé au président du conservatoire de pouvoir partir en France pour étudier, mais il m'a convaincue de rester pour travailler, et promis que la Chine me permettra de me former à l'avenir. Quand j'ai eu 27 ans, il a tenu son engagement en me permettant d'aller étudier au Conservatoire Central de Pékin, où j'ai suivi l'enseignement du pianiste soviétique Aram Tatulian. À l'époque, je n'étais déjà plus très jeune, j'avais déjà des enfants, mais j'ai insisté pour aller à Pékin étudier, ce qui a été une aubaine pour moi.

Yi: Vous souvenez-vous de la première pièce de Chopin vous avez jouée ?

Zhou: La première pièce est intéressante. Dans la classe de Yang Jiaren, j'ai appris ma première pièce de Chopin, le *Nocturne op.15 no.3*. Il disait «Le plus dur chez Chopin est le *rubato*. On ne peut pas apprendre Chopin maintenant, mais je peux vous donner un exemple pour apprendre comment ressentir son *rubato*.» alors, il m'a enseigné un sens très spécifique du *rubato*: Il ne faut pas un tempo rigide. Bien sûr, il faut respecter le tempo, mais on peut parfois prendre un peu de temps, et d'autres moments avancer un peu. C'était mon premier contact avec le *rubato* dans un nocturne.

Yi: Qu'est-ce que vous pensez qui caractérise les œuvres de Chopin ? À quoi

devons-nous faire attention en les travaillant ?

Zhou: Les œuvres de Chopin, peu importe qu'il soit heureux ou triste, portent toujours une part de mélancolie.<sup>530</sup> Par exemple, dans son *étude op.25 no.7* composée en 1834, je pense que c'est dû au départ de Chopin de son pays, son humeur semble toujours mélancolique. Les valse sont moins tristes, mais dans ses œuvres plus lyriques, il y a souvent de la mélancolie et de la tristesse.

Les études ne sont pas seulement techniques, ce n'est pas Czerny que nous jouons souvent, la technique chez Chopin est toujours là pour servir la musique. Donc, la virtuosité n'est pas notre but, elle est là pour nous aider à créer des images abstraites. Les études sont de nature héroïque, solennelle, lyrique, humoristique, mystérieuse, naïve et espiègle etc..., toutes sortes d'émotions. De fait, les gens disent que Chopin sublime l'art de l'étude, il a élevé l'étude au niveau d'un art.

Yi: Comment comprenez-vous le chant dans la musique de Chopin ?

Zhou: Le chant est une caractéristique majeure des œuvres de Chopin. Même si les mouvements des doigts doivent être très rapide, il faut penser au chant, ne pas jouer d'une manière mécanique en s'occupant juste de faire courir les doigts. Beaucoup de ses œuvres sont proches du chant, donc quand nos étudiants apprennent Chopin, je leur conseille d'écouter des mélodies chantées, cela peut leur servir pour l'interprétation. Chopin se caractérise aussi par le fait qu'il ne répète jamais une phrase deux fois de la même manière. Le thème qui apparaît la deuxième fois est toujours varié, il ajoute des ornements par rapport à l'original, donc notre interprétation doit être changée également.

Chopin est un compositeur romantique, son époque a développé principalement une musique tonale, en bref, une mélodie accompagnée par la basse. Mais c'était un grand admirateur de Bach, dont la musique est basée sur la polyphonie. On ne peut pas séparer les époques musicales de manière absolue, les compositeurs romantiques continuent d'utiliser les techniques de composition précédentes dans leurs propres

---

<sup>530</sup> Voir le livre de Yu Runyang (于润洋), *Mélancolie chez Chopin - L'interprétation du contenu tragique dans la musique de Chopin* (悲情肖邦-Interpretation of Tragic Content in Chopin's Music), Shanghai, Shanghai Music Publishing House (上海音乐出版社), 2008, 248p.

œuvres. Par exemple, dans la *Grande valse* (op.42), il y a beaucoup de passages polyphoniques, représentant un sentiment complexe. On dit que la présentation d'un sentiment complexe nécessite des moyens musicaux aussi complexes.

La valse de Chopin est une forme particulière. Comme familièrement les valeses viennoises, en trois temps, très populaires dans l'Europe du 19ème siècle, les prédécesseurs de Chopin ont écrit beaucoup de valeses. Les compositeurs polonais ont également écrit de nombreuses valeses, Chopin a beaucoup entendu ce style de musique durant sa jeunesse, ses premières valeses sont donc un modèle du genre. La valse viennoise est brillante, magnifique, mais Chopin a ajouté un nouvel élément, la danse folklorique polonaise Mazurka. La mazurka est également une danse à trois temps, mais il diffère de la valse par le fait que l'accent n'est pas sur le premier temps, mais sur le troisième. Les valeses de Chopin ont donc les caractéristiques originelles de la valse viennoise, mais également avec les caractéristiques du rythme de mazurka. Par exemple, la *Grande valse brillante* (op.18), est fondamentalement une valse, mais le début de l'introduction, les mesures 3 et 4, suit un rythme caractéristique de mazurka, donnant des accents sur les temps faibles, ajoutant une couleur à l'esprit vif. La valse s'est toujours jouée sur une grande scène: la grande salle ou une cour de palais, ce n'est pas une danse folklorique qui se joue dans les campagnes, elle est associée à quelque chose de splendide.

Ses *Polonaises* ne sont pas des vraies danses, comme les valeses, mais ont quand même un mouvement majestueux de danse. Pourquoi dit-on que les *Polonaises* sont très importantes pour Chopin ? Parce qu'elles représentent son attachement à la Pologne. Au début, c'est une danse de cour, un homme et une femme qui se déplacent vers l'avant; toutefois, Chopin lui donne un sentiment patriotique, en particulier dans ses trois dernières *Polonaises*. Elles sont généralement de forme ABA, avec une introduction et une coda, parfois sans coda. Elle se caractérise par le rythme. C'est également une danse à trois temps, mais, contrairement à la valse, le premier temps est un peu plus long, suivi par deux temps rapides. Ces deux temps rapides ne sont pas indiqués sur la partition, donc, si on joue exactement comme c'est écrit, cela sera trop rigide. Il est donc difficile d'interpréter les *Polonaises* avec une bonne expression, et

un bon sens rythmique.

Les *24 Préludes* de Chopin, bien qu'ils soient courts, et de forme simple, sont très riches, on peut dire que sur *24 préludes*, il y a 24 émotions différentes, dont des descriptions d'émotions personnelles, mais aussi des évocations plus générales de paysages naturels, certains sont plus dramatiques, d'autres sont plus doux et délicats. Beaucoup de pianistes présentent les *24 Préludes* ensemble, démontrant un niveau artistique excellent. Dans les *24 Préludes*, Chopin suit une organisation spécifique pour les tonalités. Le premier est en *ut Majeur*, le deuxième sera dans la tonalité relative *la mineur*; le troisième est en *sol Majeur*, le quatrième en *mi mineur*. Puis les *24 Préludes* enchaînent les 24 tonalités. Chopin fut le premier à écrire en suivant cette logique. Bien sûr, beaucoup de gens ont par la suite imité cette organisation, tel que le compositeur russe Scriabine.

Chopin ne donne jamais de titre à ses œuvres, mais son étude qui nous est très familière, l'*opus 10 no.12*, a le titre de « Révolutionnaire », ce n'est pas lui qui a mis ce titre. C'est comme le *Prélude* « La goutte d'eau » (*op.25 no.15*) qui est beaucoup joué, le titre a été rajouté, mais est très intéressant et imagé. Dans ce prélude, la note *la bémol* est répétée du début à la fin de la pièce, représentant le bruit incessant de la pluie. J'ai vu un film présentant la vie de Chopin *A song to remember*. Il y a une scène qui parle de l'écriture de ce Prélude, racontant qu'il est allé à l'île espagnole de Majorque pour soigner une maladie des poumons, mais qu'il a plu tous les jours. Chopin a composé en entendant la pluie. Que ce soit vrai ou pas, le titre reste très cohérent avec la pièce.

Le *Nocturne* est la meilleure façon de représenter les émotions pour les compositeurs romantique, un peu comme une prière. Ce genre, créé par le pianiste et compositeur irlandais John Field<sup>531</sup>, se caractérise par une belle mélodie avec un accompagnement simple et fluide. Le premier *Nocturne* de Chopin (*op.9 no.1 en si bémol mineur*) présente également une belle mélodie avec un accompagnement d'arpèges, Chopin suit ici l'influence de Field. Dans tous les *Nocturnes*, on peut voir la sublimation des émotions de toute la vie de Chopin. Il est difficile de bien jouer ses

---

<sup>531</sup> John Field, Dublin 1782, Moscou 1837.

*Nocturnes*, parce qu'on doit chanter une longue phrase mélodique, sans que l'accompagnement n'interfère dans le chant, la main gauche doit être très contrôlée et légère. C'est une chose à laquelle les élèves qui veulent jouer des *Nocturnes*, comme Ming tout à l'heure, doivent faire très attention.

Yi: Votre bon ami, jury du Concours International de Chopin Arie Vardi a dit « Les Chinois sont très proche de Chopin, la Chine est un pays des plus appropriés pour jouer sa musique ». <sup>532</sup> De nombreux Chinois ont obtenu un prix au concours Chopin, comme Fu Cong, Li Yundi et Chen Sa, et de plus, votre élève disait tout à l'heure qu'elle apprécie Chopin. Quelles sont les raisons, d'après-vous, qui font que les Chinois apprécient la musique de Chopin ?

Zhou: La musique de Chopin est très chantée, elle semble très proche, comme une voix parlée, elle est facile à comprendre et à aimer. Quelle que soit le type de musique qu'il écrive, il y aura toujours de belles mélodies. Par exemple, la musique de Beethoven est difficile, son langage musical est difficile en lui-même. Mais, dans n'importe quelle pièce de Chopin, le chant mélodique est évident, c'est la caractéristique de son langage musical.

Yi: Avant de jouer Chopin, quelles sont les bases que l'on doit travailler ?

Zhou: Je pense que les œuvres de Chopin, demandent une grande exigence musicale, de ne pas jouer seulement les notes, sinon ce n'est pas du Chopin. On doit avoir une formation de niveau intermédiaire, afin d'avoir une maîtrise plus facile, et de travailler avec plaisir. Je ne peux pas apprendre aux personnes débutantes à jouer Chopin, parce que, techniquement, c'est difficile, il n'y a aucune pièce particulièrement facile techniquement dans son œuvre, tout est de la même difficulté.

Habituellement, j'apprends Chopin à mes élèves relativement tard dans leur cursus, je travaille d'abord la base sur le répertoire classique. Comme le répertoire classique comporte des pièces de tous niveaux, je prends les pièces plus faciles pour

---

<sup>532</sup> Ma Li (马丽), « La Chine est un pays des plus appropriés pour jouer Chopin », journal *Nouvelles du Monde* (世界新闻报), édité par Radio Chine Internationale (中国国际广播电台), le 13 avril 2010.

stabiliser les bases, puis je fais travailler Chopin. Il me semble qu'on commence généralement par les *Nocturnes*, mais en fait c'est difficile de bien les jouer. Donc on a besoin d'une bonne base pianistique, parce que notre enseignement n'est pas d'enseigner phrase par phrase aux élèves. Peut-être que la *Valse* sera relativement plus facile à apprendre, il y a un rythme très standard.

Yi: Avez-vous une méthode spécifique pour travailler la technique ?

Zhou: C'est ce que j'ai appris avec mes professeurs, que je vous ai raconté tout à l'heure, comme Paci, je faisais très attention à la souplesse des doigts. Mais je demande maintenant de maîtriser avant tout la relaxation du bras, ce que j'ai appris vers la fin de mes études.

Yi: Pour les éditions de Chopin, qu'est-ce que vous recommandez ?

Zhou: On a l'ancienne édition, la version Henle allemande, la Wiener Urtext Edition, et la version Paderewski sont utilisés. Les éditions chinoises ont acheté les droits et les ont introduites en Chine.

Au fil des ans, la recherche sur les éditions de Chopin est une question complexe. Il y a deux raisons : premièrement, les œuvres de Chopin existent dans de multiples versions à travers le monde, même les versions manuscrites sont différentes, on en trouve par exemple au Royaume-Uni, en France, en Allemagne, etc... Déterminer quelle est la version la plus fiable n'est pas facile; deuxièmement, Chopin lui-même modifie le manuscrit, et, dans sa classe, apporte des modifications substantielles aux partitions. Bien que cette création « avec improvisation » soit en accord avec sa nature de « poète du piano », cela provoque des difficultés pour les générations suivantes qui veulent approcher sa pensée. Ses œuvres sont souvent jouées par des pianistes pas sérieux, avec une compréhension trop faible de sa musique, avec beaucoup de pathos, comme en « gémissant pour rien », parfois trop féminin, pas assez masculin. En effet, Chopin n'est pas un musicien dans le sens superficiel de « star des salons », ses œuvres ont de la profondeur, et l'intensité de ses tensions intérieures.

Les œuvres de Chopin sont peut-être les plus jouées parmi tout le répertoire du



piano, mais aussi les plus gravement altérées. Il y a soixante ans, nous ne pouvions pas reconnaître quelles étaient les versions originales, urtext, il n'y avait pas de version de référence, toutes les versions étaient bonnes pour nous. On a appris plus tard que les différences entre les éditions pouvaient être importantes, certaines étant modifiées intentionnellement par les éditeurs. Ces cinquante dernières années, la Pologne a publié la version de Paderewski, qui a largement corrigé les fautes d'avant, et créé une nouvelle façon de jouer Chopin. Cette version a été très populaire ces cinquante dernières années, mais elle ne constitue pas une « version de référence » au sens strict, elle est une approche critique des manuscrits de Chopin, avec de nombreux changements subtils de « normalisation », de simplification de l'écriture.

Mais, maintenant, on est dans le débat sur la dernière version, par Jan Ekier, chez l'éditeur polonais « National Edition ». Au cours des dernières années, on recommande cette version en Chine, mais peu de gens sont habitués à l'entendre, je ne le suis pas non plus.

Yi: Pourquoi?

Zhou: Il dit que certains passages sont les intentions authentiques de Chopin, qui ont été « corrigées » par la suite par les éditeurs. Mais nous avons pris l'habitude d'écouter la version « corrigée », et nous n'avons effectivement pas l'habitude d'entendre la version d'Ekier. Fu Cong défend maintenant absolument cette nouvelle version. Nous avons utilisé jusque maintenant la version de Paderewski, même dans sa version, certaines notes sont différentes de celles d'Ekier. Paderewski est également pianiste, peut-être qu'il comprend les manuscrits de Chopin avec une logique de pianiste. Maintenant, Ekier dit qu'il a fait beaucoup de recherches sur les manuscrits, mais cela me semble difficile à accepter. Par exemple, certains passages dans la partie centrale de l'*Étude op.10 no.3* sont transposés chez Ekier. J'ai essayé sa version il y a deux jours, mais j'ai du mal à l'accepter, je préfère encore la version originale. Le problème des éditions est une question très importante, nos oreilles se sont habituées à écouter celle de Paderewski, la soi-disant « version plus correcte » me rend mal à l'aise.

Yi: Vous avez enseigné à beaucoup d'étudiants, pensez-vous que leur formation

musicale est complète ? Ont-ils besoin d'améliorer certains aspects ?

Zhou: Je pense que les jeunes, maintenant, mettent l'accent plus sur la technique que sur la musicalité. Je ne renie pas la technique, une bonne technique peut certainement apporter beaucoup de facilités sur le piano, mais en faire un but en soi sans chercher plus loin vers la musicalité donnera un résultat terrible. Nos jeunes manquent actuellement de musicalité, même si notre conservatoire ouvre des cours d'harmonie, de composition, d'analyse musicale, etc..., le cursus est très complet, mais on ne sait pas comment l'utiliser. Parfois, les élèves ont un très bon sens musical, mais ils n'ont pas assez réfléchi pour organiser son interprétation. Ce problème est très répandu en Chine.

Chaque fois que j'écoute une Master-Class, j'ai le plaisir d'apprendre beaucoup de choses. Chaque professeur est différent, comme Boris Berman, qui parle très bien, je trouve qu'il analyse bien les œuvres. Notre enseignement est plus strict, mais plus rigide, il laisse moins l'occasion aux élèves de réfléchir par eux-mêmes, nos professeurs donnent beaucoup plus, et les élèves les écoutent attentivement. Nos élèves manquent d'indépendance dans l'interprétation, ils écoutent sagement leur professeur.

Yi: Durant vos 70 ans de carrière d'enseignement, qu'est-ce qui a changé d'après vous dans votre pédagogie ?

Zhou: En fait, l'enseignement est inséparable du niveau du professeur. J'ai suivi beaucoup de professeurs, donc mon enseignement a toujours été modifié. J'ai appris certaines choses de base quand j'étais petite, mais plus tard, quand mon niveau a été plus élevé, l'exigence de mon professeur était différente. De plus, chaque professeur avait une méthodologie différente. Donc, je peux dire que ma pédagogie est un composite de toutes ces influences, je suis constamment en train d'étudier, de m'améliorer dans mon enseignement.

## Annexe 13 Enregistrement des cours de Sheng Yuan

### 1. Cours donné à Rong

Date du cours: 24 septembre 2014

Étudiante: Rong (deuxième année de licence)

Pièce jouée: *Polonaise-Fantaisie en la bémol Majeur, op.61*

Cours d'une heure et demie

*Tout d'abord, Rong joue une fois la pièce en entier.*

Sheng: Bien ! Écoutez, votre problème dans cette pièce, c'est que la structure que vous montrez n'est pas claire. Le sens de «Fantaisie» en occident est «imagination», c'est-à-dire qu'il est possible de tout imaginer lorsqu'on joue, ce n'est pas une forme musicale fixée, le problème dans cette pièce est que l'on peut facilement se perdre. Vous n'êtes pas quelqu'un de non musicien, vous avez une très bonne musicalité, mais vous manquez d'une vision globale de l'œuvre. Vous jouez bien les phrases, mais il manque de la fougue, comme une épopée, ou une émotion qui remue l'âme. Vous jouez un peu comme on boit de l'eau sucrée, ou comme un café avec un peu de sucre, il n'y a pas de choc.

Rong: Je me sens un peu déconcertée en jouant...

Sheng: Oui, ça semble incompréhensible, vous allez parfois d'un côté, parfois d'un autre. En fait, tu peux prendre un peu plus de distance. Parfois, les gens font comme ça: lorsqu'ils ne comprennent pas ce qu'ils jouent, ils ajoutent beaucoup d'effets de crainte de manquer de musicalité, non seulement de peur que les auditeurs ou eux-mêmes trouvent la musique trop pauvre. En conséquence, il y a beaucoup trop de choses, mais on ne comprend rien, c'est très flou.

*Mesure 1 à 8, l'enseignant joue en expliquant et analysant:*

Extrait 1<sup>533</sup>

Allegro maestoso

Sheng: La première mesure a trois accords, simples. Le troisième est juste comme une résonance, vous ne devez pas jouer si appuyé. De la mesure 1 à la mesure 6, c'est une grande phrase, le rythme de la main gauche mesure 4 rappelle celui de la polonaise. Vous voyez, je joue ce début d'une manière très structurée, jusqu'ici (mes. 8), où on peut jouer avec plus de liberté.

*Sheng joue ensuite les mesures 9 à 22.*

<sup>533</sup> Frédéric Chopin, *Polonaises*, München, Henle Verlag Urtext Edition, p. 74.

Sheng: Vous voyez, le rythme de polonaise revient.

De 22 à 76, de toute façon vous devez construire une structure globale, en pensant au rythme de polonaise. Votre défaut maintenant est qu'il y a trop de mélodie, pas assez de sens rythmique, ni de pensée globale. Rejouez du début.

*L'élève rejoue le début de l'œuvre.*

Sheng: Dans la première mesure, entre les deux premier accords, vous ne pouvez pas prendre trop de temps, il faut rester en rythme, bien les enchaîner. L'arpège est trop fort, il est important qu'il soit léger. Si vous voulez jouer *rubato*, vous pouvez prendre un peu de temps au début, mais il ne faut pas que la fin sonne comme une cadence, il faut avancer, ne pas ralentir, la musique continue. Si vous donnez l'impression d'une fin, le public va se demander «Qu'est-ce qu'il se passe après ?», et puis, après quelques phrases comme ça, le public va s'ennuyer «Pourquoi la musique ne commence pas ?»

Dans la deuxième mesure, l'arpège est le même, pas de crescendo, la dernière note se joue à la main gauche. Chopin écrit très bien, il comprend tout à fait le subconscient. Si vous jouez à la main droite, votre jeu ne sera pas intéressant, ce n'est pas explicable, pouvez-vous le ressentir ? (*il rejoue l'arpège*) Le corps tout entier est à droite, la main gauche ne reste pas immobile à ne rien faire, elle suit toujours le mouvement de la droite. Essayez comme ça.

*Rong rejoue l'arpège.*

Sheng: Est-ce que ce geste n'est pas plus musical ? Mesure 4, la croche pointée doit être bien en mesure. Mesures 5 et 6, attention à la précision rythmique ! Comptez à trois temps.

On va voir la deuxième page. À partir de la mesure 9 jusqu'à la mesure 22, le style de polonaise transparait, c'est une grande phrase. Vous voyez, cette partie est *piano*, en octaves et *crescendo*, mais il faut bien le conduire pour préparer la suite. Tout à l'heure, vous jouiez trop fort et trop plein, de fait, l'arrivée *forte* du rythme de polonaise n'avait pas de relief.

Mesure 22, l'accent de la main gauche a besoin d'être plus en dehors. Mesures

24 et 25, il n'y a pas de pédale indiquée sur la partition, mais cela ne signifie pas qu'il n'y en a pas, au contraire, vous devez changer très souvent de pédale, il ne peut pas tout écrire.

Mesures 32 et 33 (extrait 2), la partie aiguë doit être plus chantée, le rythme de polonaise réapparaît sur le troisième temps, il faut bien le montrer.

Extrait 2<sup>534</sup>

Mesures 51 à 56 (extrait 3), vous voyez combien la phrase est longue, donc vous ne devez pas trop marquer et exagérer le *crescendo* dans les premières mesures, sinon, quand vous arrivez mesures 54 et 55, l'auditeur est déjà fatigué et pense « Vous n'avez pas déjà terminé ? ». Donc, quand Chopin écrit la liaison, il indique le déroulement de la phrase, vous comprenez ? La grande liaison indique que la phrase est toujours en mouvement vers l'avant, il ne faut pas attendre, ne traînez pas; sur le premier temps de la mesure 55, il ne faut pas lier, il faut respirer, mais la main droite ne doit pas quitter le clavier. La nouvelle liaison indique qu'on peut faire un *rubato* sur les trois premières notes. Reprenez à partir de la mesure 49.

Extrait 3<sup>535</sup>

<sup>534</sup> Frédéric Chopin, *Polonaisen*, München, Henle Verlag Urtext Edition, p. 76.

<sup>535</sup> Ibid, pp. 77-78.

Mesures 47 à 48 (voir extrait 4), ne coupez pas la phrase ! Ne jouez pas mesure 48 comme une nouvelle phrase. En fait, les liaisons ne représentent pas la longueur de la phrase musicale, mais comment on doit la construire. Comme lorsque vous lisez une poésie chinoise, elle est structurée en phrases, mais il y a des respirations qui se trouvent à des endroits différents, liés à la versification et au charme de la poésie. Le découpage est basé sur l'expression de la phrase, mais pas sur sa structure.

Alors, maintenant, vous comprenez pourquoi je pense que la version de Paderewski n'est pas bonne ? Il met les respirations dans les phrases de Chopin de manière très régulière, très carrée. Il faut analyser l'écriture, parfois deux phrases musicales se ressemblent visuellement, mais ne doivent pas être jouées de manière identique. Vous pouvez faire l'essai chez vous, d'abord, ne regardez pas les liaisons indiquées sur la partition, et faites votre découpage selon vos connaissances en théorie musicale, vous allez certainement découper des phrases régulières, et comparez ensuite avec l'édition de Jan Ekier, vous trouverez le phrasé très poétique. Ce travail devrait

beaucoup vous inspirer.

#### Extrait 4<sup>536</sup>

Mesures 64 à 65 (extrait 5), vous jouez trop lentement. On ne peut pas ralentir pour exprimer des émotions, il faut maintenir le tempo ! Je vois maintenant comment corriger vos problèmes : si Chopin met une liaison longue, vous devez maintenir le tempo, s'il met des liaisons courtes, vous pouvez jouer plus *rubato*, et là votre interprétation sera bonne.

#### Extrait 5<sup>537</sup>

En fait, je pense que la meilleure interprétation de Chopin ne requiert pas de suivre à la lettre les indications qu'il a écrites, parce que Chopin lui-même ne jouait jamais deux fois de la même manière, il réinventait à chaque fois, on doit toujours trouver un équilibre général, avec un phrasé irrégulier. Il n'écrit pas des phrases régulières, 2+2 ou 3+3 mesures, il écrira 3+1 ou 3+2, mais le cadre général sera équilibré. Chopin a une règle de construction dans sa musique, sa façon de présenter une phrase musicale de plusieurs manières différentes. Je pense que vous devez savoir quelle est cette règle, et si vous avez trouvé son secret, vous serez à l'aise comme un poisson dans l'eau. Bien, continuez à jouer, faites attention aux liaisons.

<sup>536</sup> Frédéric Chopin, *Polonaisen*, München, Henle Verlag Urtext Edition, p. 76.

<sup>537</sup> Ibid, p. 78.



Rong reprend mesure 66.

Sheng: Mesure 70 (extrait 6), les aigus de la main droite ne doivent pas ralentir, au tempo, et en avançant !

Extrait 6<sup>538</sup>

Musical score for Extrait 6, measures 68-70. The score is in 3/4 time and features a complex texture with multiple voices in both hands. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. There are several slurs and accents throughout the passage, and some notes are marked with asterisks.

Mesures 76 à 78 (extrait 7), il n'y a pas de *crescendo*, c'est juste un arpège libre qui rappelle celui de l'introduction.

Extrait 7<sup>539</sup>

Musical score for Extrait 7, measures 74-77. The score is in 3/4 time and features a complex texture with multiple voices in both hands. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. There are several slurs and accents throughout the passage, and some notes are marked with asterisks. The tempo marking *sempre piano* is present.

Mesure 92 à 93 (extrait 8), la gamme ascendante de la main droite est une ornementation, une couleur, ne jouez pas une mélodie rigide, son intérêt est sur les deux dernières notes. Mesure 97, on peut prendre un peu de temps entre les deux liaisons.

Extrait 8<sup>540</sup>

<sup>538</sup> Ibidem, p. 78.

<sup>539</sup> Ibidem, p. 79.

<sup>540</sup> Ibidem, p. 80.

Rong: Comment jouer le triolet de la main gauche bien stable, tandis que la main droite est très chantée ?

Sheng: Ne vous inquiétez pas, ne vous concentrez pas trop sur la main gauche, jouez-la doucement, le geste est automatique. Le premier temps de la mesure 119 (extrait 9) ne doit pas trop être *rubato*, il est fréquent qu'on s'arrête ici, Chopin connaissait cette mauvaise habitude, jouez avec un *rubato* très léger.

Rong: Je dois jouer *rubato* uniquement en début ou en fin de phrase ?

Sheng: Oui ! Le *rubato* doit bouleverser l'équilibre. Ce passage est très beau, très «Chopinien».

Mesure 120, il faut bien avancer sur les doubles croches, pas trop fort, et pas une par une.

Mesure 123, l'ornementation peut être encore plus libre, tu peux élargir. C'est juste mon opinion personnelle... De même, mesure 126, la longue phrase ascendante ne doit pas être jouée *crescendo*.

Extrait 9<sup>541</sup>

<sup>541</sup> Ibidem, p. 82.

Entre les mesures 137 et 138 (extrait 10), ne t'arrête pas, ici c'est une grande phrase, vas tout droit jusqu'au *fa dièse* de la mesure 144.

Extrait 10<sup>542</sup>

<sup>542</sup> Ibidem, p. 83.

Sheng: Mesure 148 à 152 (extrait 11), faites attention au tempo, vous le divisez par deux.

Vous comprenez, ici, on est comme dans une église. C'est comme si Chopin était dans une église, qu'il est plein d'émotions qu'il ne peut exprimer, et qu'il prie pour oublier les émotions humaines. Chopin veut ici quelque chose de très simple et *piannissimo*.

Si vous écoutez l'harmonie de la mesure 145, quelle douleur ! Ensuite, mesure 148, comme perdu au milieu de nulle part, il trouve une église.

Extrait 11<sup>543</sup>

<sup>543</sup> Ibidem, p. 83.

Mesure 169 à 171 (extrait 12), la mélodie apparaît dans les aigus de la main droite, imaginez les anges sculptés dans l'église qui prennent vie.

Extrait 12<sup>544</sup>

Musical score for Extrait 12, measures 166-171. The score is in G major and 3/4 time. It features a melody in the right hand starting at measure 169. The left hand provides harmonic support with chords and arpeggios. Performance markings include 'sempre p' and various fingering numbers (1-5).

Mesures 177 à 180 (extrait 13), attention à la main gauche, faites ressortir la phrase.

La mesure 180 doit être très légère, le second accord ne doit pas être lourd, il doit être en désinence, puis, après le point d'orgue, commencez très lentement.

Extrait 13<sup>545</sup>

Musical score for Extrait 13, measures 176-180. The score is in G major and 3/4 time. It features a melody in the right hand and a more active left hand. Performance markings include 'dim.' and 'pp'. Fingering numbers are provided for both hands.

C'est que je voulais vous dire. Vous devez analyser vos phrases; vous ne pouvez pas jouer de manière jolie, comme vous voulez. En fait, Chopin voudrait exprimer plein d'émotions, chaque note, chaque son est magnifique, mais vous ne devez pas tout embrouiller. C'est un grand pianiste, il sait que les musiciens ont tendance à faire des erreurs, s'arrêter ici ou là, alors il écrit des longues liaisons pour vous dire de ne pas

<sup>544</sup> Ibidem, p. 84.

<sup>545</sup> Ibidem, p. 85.

vous arrêter n'importe où. Quand il joue, il interprète toujours de manière différente, mais il garde un équilibre; il sait quand il faut donner moins, quand il faut donner plus, donc vous avez encore besoin d'analyser son écriture, ça sera beaucoup mieux.

## **2. Cours donné à Han**

Date du cours: 27 septembre 2014

Étudiante: Han (diplômée de master aux États-unis)

Pièce jouée: *Fantaisie en fa mineur op.49*

Cours d'une heure et demie

*Han joue la fantaisie en entier.*

Sheng: Ok, il faut que je reprenne au début. Je pense que ça fait longtemps que vous n'avez pas bien regardé la partition, non?

Han: ah, oui...

Sheng: Ou parfois vous regardez uniquement les notes, vous ne voyez rien de plus, comme la qualité du son, les pédales, les respirations, ou des indications de nuance etc vous ne regardez pas attentivement. Vous voyez, la partition est là juste pour vous aider à jouer par cœur. Et avant d'aller aux États-Unis, vous jouiez déjà si mou ?

Han: Plus mou que maintenant.

Sheng: Encore plus? Avant votre master, comment votre professeur vous a-t-elle appris les bases ? Les Chinois sont souvent très stricts sur ça, elle vous a certainement appris une bonne technique?

Han: Elle ne parlait pas beaucoup...

Sheng: Ah bon ? Combien de temps vous a-t-elle enseigné ?

Han: Trois ans environs.

Sheng: Un cours par semaine?

Han: Oui

Sheng: Vous n'avez pas appris les bases techniques ?

Han: Si, elle m'a fait travailler surtout des études.

Sheng: Donc vous avez changé de manière de jouer aux États-Unis ?

Han: Oui, j'ai tout changé, mon professeur m'a dit que je jouait trop dur et trop lourd, donc nous avons changé...

Sheng: Je ne sais pas comment vous jouiez avant, mais, maintenant, je pense que vous avez pris des défauts pendant vos années d'études aux États-Unis, les mains sont trop souples, et le son est mou. L'accord final doit être fort, mais vous n'arrivez pas à mettre de l'énergie. Pour l'instant, votre problème est que vous êtes trop détendue, non seulement physiquement mais aussi dans la tête. Vos doigts peuvent être plus tendus, ne vous inquiétez pas, vous n'aurez pas de tendinite. Vous voyez, vous avez trop de gestes des mains.

L'édition que j'utilise est très intéressante et très amusante : Chopin écrit à son élève, « *Aujourd'hui j'ai terminé la Fantaisie - le ciel est beau, et mon cœur est triste - mais cela ne fait rien. S'il en était autrement, peut-être mon existence n'aurait-elle servi à personne.* »<sup>546</sup>

Han: Il écrit pour qui ?

Sheng: Fontana, c'est un élève de Chopin, mais aussi un ami. Ils sont très proches, Fontana a fait beaucoup de choses pour l'aider. Chopin estime que sa vie ne sera utile pour les autres que s'il est triste. Donc, sa musique sera toujours comme ça. S'il avait écrit les variations de Mozart sur «Ah! Vous dirais-je maman», il se sentirait inutile.

*Mesure 1 à 2 (extrait 1):*

Sheng: Au début, ajoutez un peu de pédale de gauche, c'est une marche funèbre, les deux premières notes doivent être séparées. Le quart de soupir doit être précis, on doit lever la main après avoir joué la croche. Il ne faut pas mettre d'accent sur la première note des liaisons, le son doit être égal. Attention à la pédale sur la dernière note de la deuxième mesure, qui doit bien lier le premier temps de la troisième mesure, ne change pas de pédale. Faites toujours attention à ça pour les phrases similaires dans la suite. Il

---

<sup>546</sup> Jean-Jacques Eigeldinger, *Frédéric Chopin, op. cit.*, 2003, p. 15.

faut créer un environnement émotionnel simple, froid.

Extrait 1<sup>547</sup>

**Marcia.** Op.49.  
Grave. M.M. ♩ = 72-80.

The musical score shows two staves. The right staff (treble clef) contains a melody with a long slur over measures 3 and 4. The left staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. Pedal markings are present at the end of measures 3 and 4, and at the beginning of measure 5.

Mesure 3 à 4 :

Ici, ne fait pas trop le *crescendo*, l'expression des accords suffit. Écoute le premier accord de la mesure quatre, qui donne une sensation de vide, il ne veut pas qu'on fasse un *crescendo*, mais au contraire, un *decrescendo*. Ici, Beethoven résoudre sur l'accord de tonique, mais Chopin ajoute encore deux accords avant la résolution, ce qui prouve qu'il veut qu'on joue en *decrescendo*. En fait, s'il avait voulu un *crescendo*, il aurait écrit l'accord arpégé. Ces deux mesures sont très légères, et les accords doivent être délicats.

A partir de la mesure 21 (extrait 2), il faut faire attention à la pédale! La pédale suit la main gauche. Analysez les accords de la main gauche, s'ils sont dans la même harmonie, ne changez pas la pédale. Comme les mesures 21, 23 et 25, il y a une pédale tous les deux temps, regardez bien l'indication sur la partition. Mesure 22, les notes *Fa* et *Sol* aux aigus doivent être séparées. Pour les doigtés de la main droite, quel que soit le doigté que vous fassiez 1.2.4 ou 1.3.5 pour les accords du deuxième temps, il faut changer pour un 3ème doigt sur le *la*, ainsi, *la*, *si* et *do* peuvent être liés.

Extrait 2<sup>548</sup>

<sup>547</sup> Frédéric Chopin, *Scherzos und Fantasie für Klavier*, Allemagne, éd. Breitkopf & Härtel, p. 66.

<sup>548</sup> Ibid, p. 66.



Mesure 27 (extrait 3), il faut une pédale tous les deux temps. En fait, c'est ce qu'il fallait faire sur les pianos de l'époque, mais sur un piano moderne, ça sonne trop fort. Il faut enlever la pédale, mais pas complètement, parce qu'il faut laisser un peu de basse sur le second temps, qu'elle résonne un peu.

Extrait 3<sup>549</sup>

Mesure 37 (extrait 4), attention à la pédale!

Mesure 38, les accords un peu plus longs, pas trop piqués.

Mesure 40, pas de pédale.

Extrait 4<sup>550</sup>

Entre les mesure 42 et 43 (extrait 5), il ne faut pas perdre le tempo, on ne peut pas s'arrêter entre ces deux mesures. Mais on peut reprendre 43 un peu en dessous au niveau du tempo.

Mesure 43, 44 et 45, il faut bien tenir les notes *fa*, *do*, *fa* et *la bémol*.

<sup>549</sup> Ibidem, p. 67.

<sup>550</sup> Idem..

Extrait 5<sup>551</sup>

Pour l'instant, suivez scrupuleusement ses indications de pédale, ensuite, vous pourrez changer en demi-pédale, actuellement, vous changez de manière trop nette, il n'y a pas de poésie, pas de couleur.

Quand le passage revient (extrait 6), ne commencez pas trop lentement, ce n'est pas la même chose que la mesure 43.

Extrait 6<sup>552</sup>

Après la mesure 62 (extrait 7), pouvez-vous jouer plus fort ? Vous ne faites pas assez de *crescendo*. Vous ne pouvez pas changer de pédale sur l'accord du troisième temps de la mesure 64, même si vous jouez avec beaucoup de force, ça ne sonnera pas parce que vous n'avez pas la basse. Concentrez-vous bien sur la basse de la main gauche et la pédale, qui vont vous aider à faire le *ff*. Ne changez pas la pédale avant le *do* de la mesure 68 car c'est toujours le même accord, sur les quatre dernières doubles

<sup>551</sup> Ibidem, p. 67.

<sup>552</sup> Ibidem, p. 68.

de 67, relevez un peu la pédale, et élargissez pour faire bien entendre toutes les notes. Mesure 68, l'enchaînement entre le premier et le deuxième temps est très important, au tempo ! Votre première noire dure deux temps, elle doit durer juste un temps.

Extrait 7<sup>553</sup>

The image shows a musical score for piano, measures 59 to 67. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic bass line. Pedal markings are indicated with 'Ped.' and asterisks. Performance instructions include 'cresc.', 'ff', 'agitato', and 'vibrato 3-1'. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Mesures 68 à 84, attention à la pédale. Elle change parfois tous les deux temps, parfois un et parfois par demi temps. La pédale change avec l'harmonie, lorsque l'harmonie ne change pas, la pédale ne change pas. Regardez les indications sur la partition, vous ne pouvez pas changer la pédale à chaque temps.

*Han rejoue à partir de 68.*

Sheng: Mesure 109 à 153, ne jouez pas trop libre, c'est une marche. Mesure 127, ne ralentissez pas ! La main droite doit être bien chantée, *cantabile* et *legato*. Si on regarde plus loin, et qu'on compare avec la deuxième fois où cet élément apparaît, à la mesure 290, il ajoute *stretto*, puis, mesure 293, il ajoute *pù mosso* et *sempre forte*.

<sup>553</sup> Ibidem1, p. 68.

Donc, la deuxième fois, c'est dans la nuance *forte*, puis de plus en plus vite, de plus en plus excité, fougueux. Et puis, il met *sempre più mosso*, et ça devient encore plus fort. Donc, la première fois, on doit jouer bien retenu, au tempo, pas trop libre.

Vous devez absolument suivre le tempo, vous jouez trop libre. Votre liberté nous dit « Je suis fatiguée, je ne veux pas faire attention au tempo », alors vous perdez le rythme.

Vous devez avoir une base de tempo, puis prendre un peu de liberté à partir de cette base. Donc, pas de choix, il faut jouer maintenant au métronome, de 109 à 157.

*Han rejoue au métronome.*

Sheng: Ce passage me semble être le plus symphonique écrit par Chopin parmi toutes ses œuvres. En fait, il est un peu non-Chopin, mais en réalité il est écrit par Chopin. Il a quelque chose de victorieux, révolutionnaire, on entend un peu Beethoven.

Fu Cong m'a dit qu'il pensait que c'est la seule œuvre de Chopin racontant une victoire du bien sur le mal, avec une fin victorieuse et lumineuse.<sup>554</sup> Souvent en musique, on navigue entre victoire et défaite, la lumière et les ténèbres se battent, mais on finit par un accord majeur, faisant contraste avec l'atmosphère du début. Certaines œuvres chez Chopin, au contraire, comme la deuxième *Ballade op.38 no.2*, qui commence en *fa Majeur* et se termine en *la mineur*. Ici, vous jouez en *fa mineur* pour finir en *la bémol Majeur*.

Un historien a fait des recherches sur cette pièce il a dit que dans les affaires de Chopin retrouvées après sa mort, on trouve deux billets d'un concert de Berlioz datant de deux semaines avant l'écriture de cette fantaisie. Durant ce concert, il entendit la *Symphonie funèbre et triomphale*, qui est une œuvre orchestrale présentant le triomphe du bien sur le mal, Chopin a probablement été inspiré par cette symphonie de Berlioz.

Vous jouez trop détendue, le rythme est trop lâche. Vos doigts n'ont pas assez de force, alors les accords n'ont pas d'énergie. Rejouez encore une fois au tempo, en faisant attention aux indications de pédale écrites par Chopin. S'il ne note rien, ça ne

---

<sup>554</sup> Fu Cong parle aussi cette pièce dans une Master-class. Voir le livre de Fu Min, *Fu Cong : bientôt soixante dix ans!*, op. cit., pp. 277-279.

signifie pas qu'il n'y a pas besoin de pédale, mais qu'il faut la changer très rapidement, par contre, quand il les écrit, il faut les suivre scrupuleusement.

*Han rejoue à partir de la mesure 109.*

Sheng: Par exemple, mesure 109 (extrait 8), il n'a pas marqué de pédale, il faut la changer souvent en suivant les accords. Mesure 110, il faut mettre la pédale sur les deux premières notes. Mesure 111, le deuxième temps, au début de la liaison, devrait commencer *pianissimo*, pas d'accent, sinon la mesure va être confuse.

Mesure 119, bien faire attention à la pédale! L'âme de Chopin est dans la pédale. Mesures 119 à 123, le rythme doit être clair, comme si Chopin voulait avancer mais que quelqu'un le retient, pas comme un cheval fou.

Mesure 127, la mélodie de la main droite doit être liée, si vous n'y arrivez pas, vous devez utiliser la pédale. Je vous explique: après avoir enlevé l'accord de la main gauche, ajoutez un peu de pédale pour lier la mélodie de la main droite.

Extrait 8<sup>555</sup>

The image shows a musical score for Frédéric Chopin's Scherzos and Fantasies, measures 109-114. The score is written for piano and consists of two systems. The first system starts at measure 109 and ends at measure 113. The second system starts at measure 114 and ends at measure 118. The music is in a minor key and features complex harmonic structures with many accidentals. The score includes various performance markings such as 'Ped.' (pedal), 'ff' (fortissimo), and 'pianissimo'. There are also some asterisks and a small 'A' marking. The notation includes treble and bass clefs, and various rhythmic values.

<sup>555</sup> Frédéric Chopin, *Scherzos und Fantasie für Klavier*, Allemagne, éd. Breitkopf & Härtel, pp. 70-71.

Mesures 127 à 143 (extrait 9), le piqué de la main gauche demande de l'énergie, le son est vers le haut. Le 1er et le 5ème doigt doivent être précis, ils doivent bien accrocher les touches. Maintenant, on est l'armée polonaise, mais pas les gens derrière, bien protégés.

Pour ce passage, travaillez la main gauche seule d'abord, très près du clavier, toujours prête à jouer la note suivante, on ne peut pas se reposer entre les notes.

Extrait 9<sup>556</sup>

<sup>556</sup> Ibidem, p. 71.

Je pense que vous devriez penser à la période de la guerre. Vous jouez trop inactif, vous avez l'air de dire «La guerre et les combats, de toute façon, ça n'a rien à voir avec moi». Vous devriez jouer chaque note avec nervosité, être toujours prête à jouer la note suivante, enfoncer et quitter les touches avec nervosité.

Mesure 144 (extrait 10), à la main gauche, la mélodie *fa dièse, sol dièse* et *fa dièse* doit être bien mise en évidence, comme une sonnerie de trompette. Il faut pencher la main gauche vers le pouce, on n'est pas obligé de lier, on peut détacher les trois notes. On peut changer de pédale sur le troisième temps de la mesure suivante, car l'harmonie change à la main gauche.

*Han joue la suite.*

Extrait 10<sup>557</sup>

The image shows a musical score for piano, specifically measures 144 to 180. It consists of three systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music is characterized by complex, dense textures with many accidentals and ties. There are several dynamic markings, including *ff* (fortissimo) and *ped.* (pedal). The notation includes many slurs and ties, indicating a highly technical and expressive piece. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.

Mesures 179 à 180 (extrait 11), il note une pédale jusqu'au bout, mais, sur un piano moderne, ça ne sera pas très propre. C'est la note *fa* sur le troisième temps qui va faire moche à entendre, donc la technique est : la main tient les notes, et quand le son est propre, on rajoute la pédale. Si on joue sur un Pleyel d'époque, on peut jouer en tenant la pédale jusqu'au bout, ça sonnera très bien, car la continuation du son est très

<sup>557</sup> Ibidem, pp. 71-72.

légère, il y aura un son impressionniste. Pourquoi cette pédale va être belle ? Parce que sur les Pleyel, toutes les notes sont légères. Cependant, les piano modernes sonnent fort et lourd, ça sonnera comme du Prokofiev. Jouez plus léger, parce que le piano moderne est très puissant, soit vous mettez une demi pédale, soit vous la mettez plus tard.

Mesures 189 à 195, vous changez trop de pédales. La poésie de Chopin disparaît, vous jouez en noir et blanc. *Diminuendo*, de plus en plus lent. Ne frappez pas les notes une par une, comme sur notre instrument traditionnel Guzheng (古筝)<sup>558</sup>.

Extrait 11<sup>559</sup>

---

<sup>558</sup> Guzheng est un instrument de musique à cordes pincées traditionnel chinois de la famille des cithares sur table, “gu” signifie ancien et “zheng” veut dire cithare.

<sup>559</sup> Frédéric Chopin, *Scherzos und Fantasie für Klavier*, Allemagne, éd. Breitkopf & Härtel, p. 73.



177 *cresc.* *calmato* *mp*

181 *p* *pp*

186 *slentando.* *accel.*

190 *dim.*

194 *calando* *rall.* *pp*

V.A. 3816

À partir de la mesure 199 (extrait 12), il y a un nouveau thème, un style récitatif sur un arrière-plan de chant harmonique. C'est une impression d'église, une confession de Chopin. Jouez doucement, simplement, ne bougez pas trop.

Mesure 199, ne quittez pas la pédale sur le demi-soupir car ici la musique ne peut pas s'arrêter. Peut être qu'on pense que le soupir est un silence et une pédale signifie un son qui continue, mais ici et la pédale et le silence ne sont pas contradictoires. Un silence est une respiration, un élément de la phrase musicale; la pédale ajoute une couleur à la phrase.

Mesure 205, ici vous jouez trop vite. Ce sont des harmonies simples, comme

chez Mozart. Mesures 221 à 222, vous voyez comme il écrit les pédales intelligemment dans ce passage ? Les deux *fa* sont dans la même pédale

Extrait 12<sup>560</sup>

Lento, sostenuto. M.M. ♩=60.

199 *mp* (*religioso*)

206 *p* *sempre legato* *simile*

214 *pp*

220 *riten.* *Tempo primo.*

Mesure 287 à 288 (extrait 13), avec la pédale, il faut changer la pédale entre les deux accords de la mesure 287, mais ne changez pas de pédale mesure 290 car il n'y a pas de changement d'harmonie dans cette mesure.

<sup>560</sup> Frédéric Chopin, *Scherzos und Fantasie für Klavier*, Allemagne, éd. Breitkopf & Härtel, p. 74.

Extrait 13<sup>561</sup>

Sheng: Mesure 320 (extrait 14), d'où vient le motif du thème ?

Han: Il vient de la mesure 199 *Lento sostenuto*.

Sheng: Oui, avant c'était la confession, maintenant il est très confiant, *fortissimo*. Il n'y pas de pédale sur les trois points d'orgue, le troisième peut être légèrement allongé, la Chine a un vieux proverbe « Le silence est plus impressionnant que le son » (此时无声胜有声, *Cishi wusheng sheng yousheng*).

Extrait 14<sup>562</sup>

<sup>561</sup> Ibidem, pp. 77-78.

<sup>562</sup> Ibidem, p. 79.

**Adagio sostenuto.**

**Allegro assai.**

Sheng: Le dernière arpège de la mesure 321 et la mesure 322 font écho au thème du début (extrait 15), qui se résout ici en *La bémol Majeur*.

Extrait 15<sup>563</sup>

**Marcia.**  
Grave. M.M. ♩ = 72-80.

Sheng: Pour les arpèges de la fin, la main gauche doit être très légère, le plus important est à la main droite qui doit jouer plus fort.

Mesure 329 à 330, ajoutez la pédale de gauche, et les deux derniers accords: au tempo! Nets. Ne pas attendre un long moment avant de jouer le dernier accord, plus on

<sup>563</sup> Ibidem, p. 66.

tient le premier accord, moins il aura de force. Parce que quand vous tenez, le son du piano est naturellement en *decrescendo*, le piano ne peut pas être comme l'orchestre qui aurait pu allonger en *crescendo*, mais si le chef d'orchestre faisait comme vous, l'orchestre deviendrait fou. Le dernier accord, gardez-le, comme dans *crescendo*, puis relevez les mains au bon moment.

Vous avez compris tout ce qu'on a dit ? Regardez bien la partition, la pédale est un gros problème. Votre main et votre corps sont trop détendus, et le rythme a besoin d'être encore plus précis.

### **3. Cours donné à Zhang**

Date du cours: 4 octobre 2014

Pièces jouées: *Impromptu no.1 en La bémol Majeur op.29*

*Valse en La bémol Majeur, op.42*

Étudiante: Zhang (troisième année de lycée, pièces tirées de son programme de Baccalauréat)

Cours d'une heure et demie.

*Zhang joue d'abord Impromptu en entier.*

Sheng: Tout d'abord, nous allons parler de votre édition. Il vaut mieux acheter la dernière version de Pologne (version de Jan Ekier). Celle que vous utilisez est pas mal, mais, en général, celles publiées avant la version d'Ekier ne sont pas toujours fiables. Je n'ai pas tout vérifié, mais j'ai vu que la version d'Ekier était mieux dans plusieurs œuvres de Chopin. Mais aujourd'hui, nous allons parler d'autre chose que des problèmes d'édition. La première chose est que le tempo de cette pièce est plus rapide que celui que vous prenez, je vais vous montrer.

*Sheng joue tout en expliquant.*

Sheng: Pour la première partie (mes. 1-34), si vous voulez la jouer plus vite, vous devez d'abord trouver un bon doigté et le travailler. Les doigtés marqués en italique

sur votre partition sont de Chopin, ils sont bien, vous pouvez vous en inspirer.

Au début (extrait 1), il ne faut pas jouer le *trille* avec le doigté 2-3-2, vous ne pourrez pas le faire assez rapidement, essayez 2-4-3, comme il a marqué, qui est très bien. Parfois, Chopin utilise le doigté 3-4-3 à la main droite, c'est habituel chez lui.

#### Extrait 1<sup>564</sup>

Allegro assai quasi Presto  
legato

Opus 29

Zhang: Ce doigté est spécialement écrit pour faire travailler les doigts ?

Sheng: Non, contrairement à l'*étude op.10 no.2*, dans laquelle il écrit le doigté 3-4-3-4 pour le travail des doigts. En fait, c'est un doigté du début de la période classique, Chopin suit la tradition. Parce que, à l'époque baroque, comme chez Bach, le doigté ascendant traditionnel pour la main droite est 3-4-3-4, c'est une technique qui permet de bien phraser. Parce que, si on utilise le pouce de la main droite, on va facilement jouer *forte*, ça va changer la phrase. Pour la question des doigtés, vous travaillerez chez vous.

Bon, la première chose est de bien fixer tes doigtés, et après cette première étape, il faut travailler en levant les doigts bien haut, comme en travaillant une étude ou un Hanon. Mais ne jouez pas trop fort, les doigts doivent enfoncer et quitter la touche très rapidement. Il est suffisant que chaque note soit bien claire, sans forcer, de bien articuler. Pour l'instant, ce n'est pas très propre, en attendant que vous résolviez ce problème, la prochaine étape sera l'expression, le phrasé, les respirations, les nuances, le *rubato*, la pédale, etc... Aujourd'hui, nous ne parlerons pas de musique, uniquement des problèmes techniques. Ne repliez pas vos doigts après avoir joué la note, sinon vous perdez du temps pour jouer la note suivante, vous perdrez du tempo. Il faut lever les doigts naturellement, sans les fermer.

<sup>564</sup> Frédéric Chopin, *Impromptus*, München, Henle Verlag Urtext Edition, p. 6.

*Zhang note les conseils sur la partition, ce qui prend du temps.*

Sheng: Vous avez tout noté sur la partition... Vous ne pouvez pas vous en souvenir ?

Zhang : Si.

Sheng: Je vous suggère de ne pas écrire tant de choses sur la partition, parce que c'est uniquement un problème temporaire, alors quand vous serez dans un travail plus approfondi, vous verrez encore ces indications, vous y penserez toujours, et vous ne pourrez pas devenir une grande pianiste. Un grand pianiste doit être capable de se rappeler facilement des problèmes, de les résoudre, et enfin de les oublier. Vous pourrez maintenant vous souvenir de ce que j'ai dit ?

Zhang: Oui, d'accord.

Sheng: N'écrivez pas trop de choses sur la partition, on ne doit y écrire que les doigtés. Bien, pour la main droite, vous travaillerez chez vous, j'écoute la main gauche.

*Zhang joue la partie de la main gauche.*

Sheng: L'exigence de la main gauche doit être la même que pour la main droite: jouez lentement. La première note du deuxième temps se joue avec le quatrième doigt, n'utilisez pas le cinquième partout à la basse. Quand vous levez un doigt, il ne faut pas que les autres suivent, le mouvement des doigts doit être le plus simple possible.

Maintenant, jouez les mains ensemble, lentement, c'est un exercice très ennuyeux, mais c'est un très bon exercice.

*Zhang essaie.*

Sheng: Ok, vous comprenez bien ce que j'ai demandé. Ensuite, à partir de la mesure 33, c'est la partie centrale. Lorsque vous jouez les phrases chantées, vous devez beaucoup utiliser le poignet droit. Ce n'est pas comme la première partie où c'est les doigts qui doivent articuler, bien que si on la joue rapidement, on doit également rajouter du poignet.

Regardez le doigté écrit par Chopin (mes 35-36, extrait 2), le *do* se joue avec le 2ème doigt, puis *fa sol la* pouce, 2ème et 3ème, ça veut dire veut qu'il veut qu'on sépare le *do* de *fa sol la*, vous pouvez soulever la main entre *fa* et *do*.

Jusqu'à la mesure 38, c'est une seule phrase, découpée en trois petites phrases.

### Extrait 2<sup>565</sup>

The image shows a musical score for measures 34 to 38 of Chopin's Impromptu. The score is in G major, 3/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is marked 'sostenuto' and 'f'. The bass line has fingerings 4, 3, \*, 4, \*, 3, \*, 3, \*, 3, \*. There are slurs over the melody and the bass line. The measures are numbered 34, 35, 36, 37, and 38.

Chaque phrase se chante par le poignet, ne levez pas le poignet sur la première note, mais juste en fin de phrase. Comme dans la phrase avec *fa sol la*, levez sur la note *si*, et abaissez le poignet avant. Une autre astuce, les doigts peuvent glisser vers l'avant sur la touche lorsque vous utilisez le poignet et le bras, ils ne doivent pas rester collés à un seul endroit sur la touche. Par ailleurs, le mouvement de la main est libre. Regardez mes mains, ne regardez pas toujours la partition.

Ici (mes. 35), c'est écrit *forte*, mais votre main gauche doit être seulement *mf*, alors que la droite donne plus de son, *forte*. Le *forte* de la main droite ne sort pas suffisamment, travaillez d'abord chaque note avec le poignet.

Pour les *trilles* des mesures 61 et 62 (extrait 3), il ne faut pas arrêter le trille avant les deux terminaison, ce que vous faites ressemble trop à du Bach; elles ne doivent pas non plus être trop lentes, elles font partie du *trille*, au même tempo que le *trille*. N'accentuez pas trop les blanches, malgré l'accent, un peu suffit, ne jouez pas si lourd. Pour le *ff* sur *ré*, le cinquième doigt n'a pas assez de force, essayez le pouce et substituez avec le 5.

<sup>565</sup> Frédéric Chopin, *Impromptu*, München, Henle Verlag Urtext Edition, p. 8.



### Extrait 3<sup>566</sup>

59

64

*p* *leggier.* *ff* *feresc.*

*mezza voce*

Sheng: La mesure 71 (extrait 4) est très légère, *dolcissimo*, ici, vous pouvez ajouter la pédale de gauche. Est-ce que vous synchronisez les quinze notes par rapport aux quatre de gauche ? On ne doit pas y penser, ce genre de passage est libre. La main gauche doit être très légère, sans y penser. Le rapport entre la gauche et la droite peut être différent à chaque fois, pensez plus à la main droite. Comment pensez-vous que la main droite va être belle ? Où prenez-vous du temps dans ces quinze notes ? Personnellement, je prends du temps sur le *si bémol*.

### Extrait 4<sup>567</sup>

70

*dolciss.* *con forza*

Mesure 73 (extrait 4), chaque accord est séparé, chacun un peu accentué, comme des pieds de ballerine.

Zhang: La pédale change à chaque fois également?

<sup>566</sup> Ibidem, p. 9.

<sup>567</sup> Ibidem, p. 9.

Sheng: Non, la pédale ne change pas. On lie avec le poignet ou le bras, mais pas les doigts.

Sheng: Ok, je vais vous jouer la partie centrale. (*Sheng joue la partie centrale.*)

Aujourd'hui, nous avons parlé de doigtés, du poignet, un peu de *rubato* et des problèmes techniques de base. Pour l'instant, je vous demande de ne pas trop penser à la musicalité, pour la première partie, en levant les doigts; pour la deuxième, les doigts proches des touches, mais en utilisant le poignet. Combien de notes par mouvement de poignet, à vous de décider.

En fait, vous ne devez pas réfléchir à chaque mouvement de poignet, si vous arrivez dans un niveau supérieur et que vous jouez devant un public, vous devrez le faire naturellement. En jouant avec le poignet, il y aura plus de poids, mais le geste sera plus lent.

Il faut articuler rapidement, mais sans lourdeur, pour avoir un son clair et net, on peut jouer la première partie de cette manière; puis l'énergie du poignet donne plus de profondeur au son, plus de rondeur, et de chant, utilisez cette méthode pour la deuxième partie. Ne frappez pas chaque note comme en jouant Hanon ou Czerny. Chopin n'aime pas Czerny, il lui a rendu visite à Vienne, quand il avait il me semble 18 ou 19 ans, vous connaissez cette histoire ?

Zhang: Je ne la connais pas.

Sheng: Chopin est allé voir Czerny, puis a écrit à sa famille, en revenant «Il était plus sympathique que ses œuvres»<sup>568</sup>. Il trouve que les œuvres de Czerny sont particulièrement laides, mais qu'il est sympathique.

## **Valse op.42**

*D'abord, Zhang joue une fois la valse en entier.*

Sheng: À la fin des mesures 283 à 285 (extrait 1), si on veut jouer vite et sans fautes, il faut jouer les deux dernières notes *mi bémol* et *la bémol* avec la main gauche, en

---

<sup>568</sup> Voir Harold C. Schonberg, *Great pianists*, New York, Simon & Schuster paperbacks, 2006, P. 102. « Czerny was warmer than any of his compositions ».

utilisant le doigté pouce-5.

Jouer la dernière note avec la main droite donnera un joli geste, mais c'est dangereux, on risque de jouer à côté. La fin de *L'isle joyeuse* de Debussy est aussi dans ce genre. Il demande de jouer la dernière note à la main droite, mais il est très facile de se tromper si on veut garder le tempo, même parfois de taper sur le bois du piano. Vous pouvez tout aussi bien jouer cette dernière note avec la main gauche, bien que le geste soit moins joli, mais au moins, vous aurez la note.

### Extrait 1<sup>569</sup>

The image shows a musical score for Chopin's Walzer, measures 279-284. The score is in B-flat major and 3/4 time. It shows a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has a long melodic line with a fermata over the final note. The left hand has a bass line with a fermata over the final note. The score includes fingerings (1, 2, 3, 5), dynamics (ff, m.f.), and performance markings like 'Red.' and '\*'.

Vous avez certains problèmes de doigtés, est-ce que vous avez l'habitude de réfléchir à vos doigtés ?

Zhang: Pas tellement.

Sheng: Le doigté est très important, un bon doigté permet d'avoir une bonne musicalité. Peut-être que vous ne pouvez pas le comprendre maintenant, peut-être que vous pensez que ce que je vous raconte est assez loin de l'interprétation et qu'il suffit de travailler beaucoup pour que n'importe quel doigté fonctionne. Disons que, si vous n'avez pas un bon doigté, votre cerveau sera à 100% dessus, alors que quand vous jouez, il ne doit être qu'à 50% ou 60% sur les doigtés, les 40% restant devant penser à la musique; si vous avez un bon doigté, et aucun problème technique, alors, vous n'aurez besoin que

<sup>569</sup> Frédéric Chopin, *Walzer*, München, Henle Verlag Urtext Edition, p. 37.

de 20% pour penser aux doigts, il restera 80% pour la musique. Alors, si les gens font de la bonne musique, c'est qu'ils ont aussi des bons doigtés.

Zhang: Ça veut dire qu'on doit bien réfléchir aux doigtés avant d'étudier une nouvelle pièce?

Sheng: Maîtriser d'abord une pièce avec des doigtés pas préparés, puis les changer, cela signifie que vous aurez en mémoire deux doigtés, et quand vous jouez en public, avec le trac, il sera plus facile de vous tromper, si vous en avez un seul en mémoire, c'est celui-là qui viendra, il n'y aura pas un plus ancien qui viendra vous déranger. Donc on doit avoir un seul doigté en mémoire dans le cerveau, le meilleur.

Zhang: Je pense que vous avez raison, mais quand je fixe un doigté, avant de le maîtriser, je ne peux pas savoir si il va bien marcher.

Sheng: C'est une bonne question. Lorsque vous travaillez, ne regardez pas les notes une par une, mais la direction de la phrase. Est-ce qu'elle est ascendante ou descendante, quel est son style d'écriture. Ensuite, essayez de la jouer au tempo pour voir si le doigté est le bon, sinon, changez le. Il ne faut pas choisir le doigté sans comprendre ou analyser la pièce, sinon il deviendra plus tard un obstacle à votre jeu, votre musicalité ne sera pas bonne, et vous perdrez confiance, tout ça à cause du doigté. C'est un problème qu'il faut régler à la base.

Essayez encore une fois à partir du début, sans pédale.

*Zhang rejoue.*

Sheng: Ok, maintenant je te résume la méthode pour les questions de doigtés:

1. Le pouce peut jouer sur les touches noires, mais chez Czerny ce n'est pas recommandé. Savez-vous pourquoi? Parce qu'il avait les touches plus courtes et plus étroites qu'aujourd'hui, donc si on joue les touches noires avec le pouce, il n'y aura pas de place pour les autres doigts; mais à partir de l'époque de Chopin, les touches deviennent plus longues et larges, le pouce peut jouer les touches noires. Sur un piano moderne, nous n'avons pas du tout ce problème.
2. Si la main gauche comporte toujours une basse puis un accord, vous vous souviendrez d'éviter de jouer tout avec le 5ème doigt, c'est à dire éviter que le 5 joue

la basse et ensuite les accords.

3. Pour la main gauche, il y a relation harmonique entre les accords, essayez de ne pas toujours utiliser le 4ème doigt, parfois échangez entre le 3ème et le 4ème doigt.

4. Le doigté des accords de la main gauche doit permettre à la main d'être équilibrée, confortable et naturelle sur le clavier. Les gens ont tendance à se tromper, ils n'aiment pas utiliser le 4ème doigt. Par exemple pour jouer l'accord *do-mi-sol-do*, il faut mettre le doigté 5-4-2-1.

Si vous enchaînez plusieurs accords en utilisant le même doigté, vos doigts vont se déplacer de gauche à droite et vous ne serez pas confortable. Alors, si les gens utilisent toujours le 3ème doigt pour les accords, celui-ci sera très occupé, il devra se déplacer latéralement, et sera mal à l'aise, et votre esprit sera occupé par ça.

Par exemple, au début du *Concerto pour la main gauche* de Ravel, il y a une série d'accords rapides, qui ressemble un peu à une mélodie chinoise. Si vous jouez toujours avec le doigté 1-2-5, vous allez facilement jouer à côté, mais aussi nerveux. Il faut suivre les relations d'intervalles entre les accords et le confort de la main pour déterminer les doigtés soit 1-2-5 ou 1-3-5. Si vous n'avez pas un bon doigté, en travaillant dur, vous y arriverez aussi, mais vous serez facilement tendue. Pour les doigtés suivants, je ne peux pas tout vous dire, essayez de les mettre en suivant mes conseils. Pouvez-vous jouer à partir la mesure 40? (extrait 2)

*Zhang joue la suite.*

Sheng: Levez les doigts bien haut, comme pour travailler les études de Czerny. Les doigts qui ne jouent pas doivent rester en l'air pour se préparer à jouer la suite, ne levez pas un seul doigt à la fois. Ensuite, chaque doigt doit tomber vite sur la touche.

Extrait 2<sup>570</sup>

Musical score for Extrait 2, measures 37-42. The score is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. It features a right-hand melody with a trill and a left-hand accompaniment with chords and a 'Red.' marking.

Pour la phrase commençant à la mesure 121 (extrait 3), la manière de jouer la main droite est la même que ce qu'on a vu pour la partie centrale de l'*Impromptu*, en utilisant le poignet, voyez bien ça à la maison.

Extrait 3<sup>571</sup>

Musical score for Extrait 3, measures 121-127. The score is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. It features a right-hand melody marked 'sostenuto' and a left-hand accompaniment with chords.

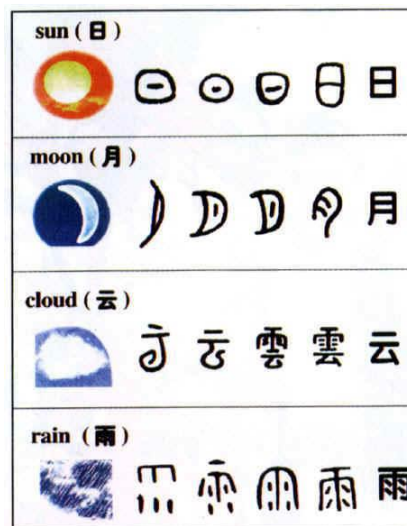
<sup>570</sup> Frédéric Chopin, *Walzer*, München, Henle Verlag Urtext Edition, p. 29.

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 32.

## Annexe 14 Entretien avec le professeur Sheng Yuan

Yi: Quelles sont les raisons, d'après-vous, qui font que les Chinois apprécient la musique de Chopin ?

Sheng: Dans mon livre, j'ai parlé des liens entre la musique occidentale et la musique chinoise. Selon mes recherches et ce que j'ai pu lire, je pense que la culture traditionnelle chinoise a d'abord commencé à partir des hiéroglyphes, il reste des vestiges de ces écritures. Par exemple, *ri* (日, soleil), *yue* (月, lune), *yun* (云, nuage), *yu* (雨, pluie) à en juger par l'écriture, sont très symboliques (voir schéma ci dessous).



La langue chinoise s'est développée à partir de la pensée symbolique, elle n'est pas la culture de l'alphabet abstrait et est très imagée. La peinture, la calligraphie et la poésie de Chine sont liées: la peinture chinoise a souvent un poème calligraphié sur le côté, ces trois arts sont réunis. La musique chinoise est étroitement liée à cela, toute la musique ancienne, je ne parle pas de la moderne, je parle de la musique traditionnelle, tournera autour de deux sujets: Soit il y aura une histoire réelle, comme dans *Adieu ma concubine* (霸王别姬, *Bawang bie ji*)<sup>572</sup>, soit on parlera de sentiments (二泉映月,

<sup>572</sup> *Adieu ma concubine*, est une pièce de l'opéra de Pékin. La pièce raconte l'histoire de Xiang Yu, le roi hégémonique (appelé aussi "Bawang") de l'état Xi Chu (206 avant JC - 202 avant JC), qui bataille pour l'unification de la Chine contre Liu Bang, le futur fondateur de la dynastie Han. Ayant subi une défaite, pensant que sa situation était désespérée, il présente ses adieux à sa concubine, Yuji (son nom est abrégé Ji dans le titre original) avec regret avant d'engager la dernière bataille. Cette pièce décrit l'histoire tragique désespérée du roi, aujourd'hui une métaphore d'un gouvernement autocratique qui s'éloigne des masses, amené à l'effondrement.

*Erquan yingyue*)<sup>573</sup>, ou bien un mélange des deux, tout cela fera l'intrigue du scénario. Par conséquent, la musique chinoise présentera les émotions sous la forme d'image. La culture chinoise aussi, est tournée vers la pensée symbolique, les Chinois utilisent la métaphore pour exprimer des concepts abstraits.

Dans la culture occidentale, les plus vieilles retrouvées sont des mots phéniciens, c'est la découverte la plus ancienne, au Liban et le long de la mer Méditerranée, comparable à des hiéroglyphes. Ensuite, pour simplifier le commerce, les mots phéniciens sont remplacés par des lettres. La combinaison des lettres en mots donne une nouvelle signification, pour exprimer des choses abstraites. Donc, leur niveau d'abstraction est plus élevé qu'en Chine, ils ont plusieurs niveaux d'abstraction. Après, l'égyptien est influencé par le phénicien, l'Égypte influence le grec ancien, puis l'alphabet latin, etc... Donc, leur culture écrite est très abstraite, tandis que l'écriture chinoise ne se sépare pas de la pensée symbolique. Ceci est ce que j'appelle la différence de la manière de penser: la pensée symbolique chinoise, et la pensée abstraite des Européens. Au début, la musique européenne n'est pas utilisée pour exprimer des images, comme la musique baroque qui n'était pas beaucoup dans l'imaginaire. Par exemple, chez Bach, on retrouve beaucoup de choses en rapport avec les mathématiques, cela n'existe pas dans la musique chinoise. La musique chinoise suit le même modèle que le reste de la culture chinoise: la pensée symbolique, l'émotion toujours présente, et avec une histoire.

À partir du romantisme, c'est une période où la musique et la littérature occidentales commencent à se relier. Le mot « romantique » est emprunté à la pensée littéraire: romance. La romance est un style poétique, une poésie libre du 15<sup>ème</sup> siècle, sans obligatoirement un rythme régulier. Romantique et Romance représentent en fait deux sens complémentaires: tout d'abord la « liberté », puis l'« enthousiasme », des passions et sentiments extrêmes. Grâce à la liberté, les sentiments peuvent être

---

<sup>573</sup> *Erquan Yingyue*, est un œuvre pour l'instrument traditionnel chinois "Erhu", écrit dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle par Hua Yanjun (1893-1950), musicien folklorique chinois spécialiste de l'erhu. Le titre peut être traduit par La Lune se reflétant dans la fontaine Erquan, le fontaine faisant référence au plan d'eau d'Erquan situé dans un parc public de la ville de Wuxi où Hua joue souvent. Cette pièce décrit l'émotion, l'amertume et la douleur tout au long de la vie de l'artiste aveugle Hua Yanjun, mais exprime également l'ouverture de son cœur et une expérience profonde de la vie.



exprimés de manière plus forte. À partir du 19<sup>ème</sup> siècle, ce genre de pensée s'étend à la musique, la littérature et la peinture, donc les Chinois se reconnaissent dans la musique de cette époque, car elle leur est plus facile à comprendre. La musique romantique est fondamentalement tonale, tournée vers la mélodie, les Chinois sont très sensibles à la mélodie, puis un second plan d'accompagnement, donnant la couleur, comme avec l'instrument *guqin*. Donc, la musique romantique est bien en accord avec le mode de pensée chinois, la mélodie tonale, les émotions, les couleurs, de sorte que les Chinois comprennent plus particulièrement Chopin. Les pianistes chinois peuvent bien jouer les œuvres de Chopin car elles correspondent à leur façon de penser.

Fu Cong a dit que la musique de Chopin ressemblait à notre poésie *ci* de la dynastie Song<sup>574</sup>, non seulement en termes d'émotions et de couleur, mais est également en termes de la notion de temps, le *timing*. Le *ci* se distingue du poème *shi* (诗), de dynastie Tang: le *shi* est régulier, phrasé habituellement en cinq ou sept mots, tandis que le *ci* est irrégulier, des phrases parfois longues parfois courtes. La musique de Chopin en terme de structure de la phrase et de contenu ressemble au *ci*, je suis d'accord avec lui, mais pas sur tout. En fait, la structure des phrases chez Chopin est relativement régulière, il a aussi des phrases de différentes longueurs, mais la plupart du temps la structure est bien régulière, cette influence vient de Mozart. Ce qui est très beau chez Chopin est que la structure des œuvres est régulière, mais les liaisons sur la partition sont irrégulières, il écrit des choses régulières en les chantant de manière irrégulière. Son intelligence fait que, en tant que compositeur, ses œuvres sont relativement régulières, mais, comme pianiste, il les présente de manière irrégulière. Selon moi, pour comparer la musique de Chopin avec la littérature chinoise, je dirais que l'écriture est *Shi*, régulière, comme la musique classique, et se joue comme un *Ci*, irrégulier, comme la musique romantique. Donc, ses sens du *timing* et de l'émotion font que sa musique ressemble à la culture traditionnelle chinoise, de sorte que les Chinois jouent Chopin avec aisance.

Yi: Pouvez-vous parler de votre compréhension de l'interprétation de Chopin ?

---

<sup>574</sup> Voir plus de détails sur l'interprétation de Fu Cong dans le Chapitre 5.

Sheng: Nous savons que les trois grands compositeurs Bach, Mozart et Bellini, ont eu une grande influence sur Chopin.

Chopin est inspiré par Bach sur deux points en particulier: D'abord l'harmonie, la couleur, puis le contrepoint. Mais il le modifie, parfois les trois voix apparaissent, puis disparaissent pour revenir plus tard. Chopin utilise ce genre d'écriture pour donner une couleur plutôt que pour son aspect polyphonique.

Pour la structure du phrasé, ainsi que le *timing*; il est principalement inspiré par Mozart, il lui emprunte également la forme musicale et la structure syntaxique.

Enfin, il hérite de Bellini de l'ornementation mélodique, des phrases chantées. Il développe à l'extrême le genre Nocturne créé par Field.

Dans les œuvres de Chopin, il y a une sorte de noblesse. Comparée à la musique de Rachmaninov, la musique de Chopin est plus proche de la parole humaine, dans les nocturnes de Chopin, la main gauche est comme un second plan flou, la main droite est très claire et chantée; Rachmaninov, c'est plutôt de très longues phrases chantées. Les passages rapides des études de Chopin doivent être joués à l'aise, il n'y a pas d'esprit révolutionnaire ni de contradictions dedans.

À l'époque de Chopin, le piano était généralement joué dans les salons, plus rarement dans les salles de concert, Chopin disait lui même « Le concert n'est pas le meilleur moyen d'expression pour la musique de piano ». Dans sa construction, les pianos de la première période avaient une structure en bois. Et puis, avec le développement et l'industrialisation du monde, les lieux de concert ont changé, du petit salons aux grandes salles de concert, conduisant à des changements dans la construction du piano, du bois vers l'acier. Par rapport à une structure en bois, une structure en acier sonne beaucoup plus, les marteaux sont plus durs, et elle n'est pas sensible à l'air sec et aux fissures pendant l'hiver.

Chopin vit dans la période de la musique romantique, où les gens aiment écrire avoir titre sur les musiques. Mais les œuvres de Chopin n'ont en général pas de titre, juste le nom de la forme, comme *Nocturne*, *Valse* etc... C'est une vision plus abstraite, purement musicale. Les quatre ballades sont les rares œuvres romanesques parmi les compositions de Chopin, montrant son côté épique, tandis que les nocturnes et

impromptus montrent son côté musicien de salon. Lorsqu'il vivait en France, Chopin fréquentait les salons, la plupart de ses œuvres y ont été jouées. Imaginez, dans les salons, on buvait du vin, on riait, il y avait des chandelles, dans cette ambiance, la musique devait être facile et naturelle, l'émotion était plus accessible, les nocturnes et impromptus de Chopin ont précisément ces caractéristiques.

Yi: Quels sont les avantages et les désavantages des étudiants chinois dans l'apprentissage et l'interprétation de la musique de Chopin?

Sheng: Pour les avantages, je pense que la mélodie est très présente dans la musique traditionnelle chinoise, elle est toujours poétique, elle s'intéresse aux émotions, c'est un style de pensée spécifique à la Chine. Dans la musique de Chopin, il y a cet état d'esprit, et l'origine de la musique est dans la mélodie, l'émotion est portée par la mélodie. Je pense que c'est là le point fort des étudiants chinois quand ils apprennent la musique de Chopin.

Les désavantages se trouvent sur la perception de l'harmonie, en cela, les étudiants chinois sont un peu moins bons que les étudiants occidentaux. Parce que l'harmonie de la musique occidentale est presque inexistante dans la musique traditionnelle chinoise, donc les étudiants pensent l'harmonie comme un accompagnement simple, sans penser aux couleurs harmoniques, sans tension ni de vision en trois dimensions. Un autre problème est, je pense, qu'un certain nombre d'étudiants chinois ont l'habitude d'être bien en mesure, très réglé, cela est très populaire en Chine moderne parce que nous pensons que c'est ça la musicalité. Mais le phrasé de Chopin brise la routine, son rythme est parfois irrégulier, pas toujours sur le temps. Donc, nos étudiants chinois doivent travailler ce point.

Yi: Pouvez-vous donner quelques suggestions pour l'apprentissage de la musique de Chopin?

Sheng: Lorsque nous étudions les œuvres de Chopin, nous devons d'abord travailler sur les caractéristiques de la culture de l'époque et l'histoire du développement du piano, afin de comprendre complètement l'art de Chopin et les connotations culturelles

dans ses œuvres. Comme, avec l'évolution du monde, le piano est en développement constant, dans la compréhension d'une œuvre, on doit intégrer l'esthétique actuelle, donc, avant de jouer ou travailler une œuvre, nous devons prendre conscience de ces facteurs pour l'interprétation de la musique. Quand on joue en concert, pour obtenir le même effet, il faut parfois modifier les techniques de jeu en fonction de l'environnement du concert, nous ne devons pas être limités à une seule technique, mais devons apprendre et absorber toutes les idées pour enrichir notre expression.

Yi: comment comprenez-vous le *rubato*?

Sheng: Le *rubato* est une question de tempo, il faut prendre ou rendre du temps. Tout comme Chopin disait sur son *rubato*, « le vent joue dans les feuilles, les fait ondoyer; mais l'arbre ne bouge pas ».

Yi: On dit que la pédale est l'âme de la musique de Chopin, vous insistez aussi beaucoup sur l'utilisation de la pédale pendant les cours, comment la comprendre ?

Sheng: Par rapport à la pédale symphonique de Liszt, la pédale chez Chopin est plus douce. Le musicien doit imaginer comment sonnait le piano à l'époque, il vaut mieux ne pas suivre aveuglément ce qui est écrit sur la partition, mais suivre la musique.

Au cours de ces dernières années, j'ai fait des recherches sur le piano que jouait Chopin, le Pleyel, en espérant pouvoir donner au public la même interprétation sur un piano moderne que ce que l'on pouvait entendre à cette période. Dans le choix d'un programme de concert, j'essaie de couvrir les différents styles d'écriture de Chopin. Bien entendu, cette « réduction » n'est pas facile. Compositeurs et interprètes ne devraient faire qu'un, depuis le XXème siècle, les deux sont séparés, cette deuxième création de l'œuvre par le musicien, après la composition, a toujours été une question controversée, mais ce débat est une tragédie en soi. «Le respect de l'intention originale du compositeur» est quelque chose d'exagéré, car il est impossible pour le compositeur de tout noter, certaines choses ne pouvant pas être écrites sur la partition. Les compositeurs et les interprètes sont tous les deux au service de la musique. Je ne peux pas jouer exactement en conformité avec la partition, mais je joue en fonction de ce

que j'ai compris de l'intention originale de Chopin.

Yi: Vous avez donné une série de concert sur Chopin en 2013, appelé «*Tout Chopin*» ?

Sheng: Oui. Il y a eu trois concerts au total, au Forbidden City Concert Hall à Beijing (北京中山公园音乐堂). Le premier s'appelait *La jeunesse de Chopin*, le répertoire comprenait une barcarolle, des nocturnes, deux berceuses, une fantaisie, une polonaise, plusieurs mazurkas et une sonate. Le deuxième, *Chopin aux multiples facettes*, comportait quatre ballades pour montrer le côté épique de Chopin, des nocturnes et impromptus évoquant le Chopin des salons, l'*Andante et grande polonaise brillante* pour l'esprit patriotique de Chopin. Et le troisième concert s'intitulait, *Le sommet de la musique*, avec les 24 préludes, une fantaisie, plusieurs nocturnes, une mazurka, des études et des valse.

Je cite une parole de Fu Cong: « Je pense qu'il y a seulement les œuvres de deux compositeurs au monde qui permettent faire le programme complet d'un concert solo - Bach et Chopin. Leur langage musical est très riche, on peut jouer leurs œuvres lors d'un concert où on ne sentira ni ennui, ni répétition, ni monotonie. » Il y a quelques années, j'ai étudié plus particulièrement Bach, on me considère comme un spécialiste de Bach en Chine, Bach est complexe, rationnel et difficile. En fait, j'aime également les œuvres de Chopin, j'ai beaucoup travaillé sa musique pendant mes études. Peut être mon caractère personnel et ma sensibilité musicale sont plus proche de Chopin, la structure de ses œuvres est relativement simple, plus proche de la compréhension des Chinois, je suis plus à l'aise lorsque je le joue.

Yi: Quels projets avez-vous?

Sheng: Je serai le premier à donner des concert de la musique de Chopin par ordre chronologique en Chine, jouant toutes ses œuvres. Je prévois d'achever dans environ six ans, en jouant deux concerts par an, soit un total de douze concerts. Puis le mois prochain (octobre 2014), je vais participer à un festival de musique, le quatrième Festival de Piano de Yichang de Chine, principalement pour donner des master classes

et conférences sur la musique de Chopin.<sup>575</sup>

---

<sup>575</sup> En Octobre 2014, le professeur Sheng a donné des master classes et une séminaire pour de plus de 400 étudiants sur le thème « Analyse de l'interprétation de Chopin ».

## Annexe 15 Entretien avec les étudiants

### 1. Entretien avec Ming

Yi : Vous avez dit que vous aimiez la musique de Chopin, sauriez-vous me dire pour quelles raisons ?

Ming : Je pense que la mélodie de Chopin est particulièrement belle, elle n'est pas comme la musique très sérieuse comme Bach, ni comme Chostakovitch que j'ai du mal à comprendre. Autrement dit, que vous soyez mélomane ou non, même si vous n'êtes pas musicien professionnel, vous pouvez toujours trouver que cette musique est belle et lyrique. Les nocturnes sont souvent joués ou diffusés dans les cafés ou les salons, de sorte qu'on a beaucoup d'occasions de les entendre, c'est une musique facile à écouter. Tout le monde dit que les ornements de Chopin imitent la musique vocale, mais je pense qu'elles sont très pianistiques. J'ai entendu une version pour piano et violon du *Nocturne en ut mineur* que j'ai joué durant le cours, ça ne donne absolument pas la même impression. Bien que la version pour violon soit belle également, elle ne correspond pas à ce qu'on ressent en entendant la version pour piano.

Yi: Lorsque vous jouez cette pièce posthume de Chopin, que ressentez-vous?

Ming: Je ressens de la tristesse, la sonorité du piano est relativement claire et transparente, parfois froide. L'émotion de cette pièce m'émeut beaucoup, me donne un sentiment de tristesse et de solitude. Chopin est assez fragile et mélancolique, ses grandes œuvres ne sont pas aussi parfaites que ses petites pièces.

Yi: Quelle image avez-vous à l'esprit lorsque vous jouez les Ballades, Nocturnes et Concertos ?

Ming: Je sens beaucoup de générosité dans les ballades, et également une histoire triste. J'ai vu le film *The Pianist*, qui raconte la vie d'un pianiste sur le champ de bataille, et une des scènes me fait beaucoup penser à l'ambiance de la Ballade. Le héros est un pianiste juif polonais, très malade, qui échappe à une rafle. Dans une maison en ruines, il rencontre un officier allemand qui lui demande de jouer du piano. Son talent musical

touche l'officier, qui le protégera jusqu'à la fin de la guerre.

Yi: Donc quand vous jouez cette œuvre, vous avez ce film dans l'esprit ?

Ming: Oui, lorsque j'entends cette œuvre, j'ai envie de pleurer. Le film raconte la vie du pianiste dans les camps de concentration nazis, et toutes ses souffrances, ce qui correspond tout à fait à cette Ballade pour moi. La musique qu'il joue parle du passé, mais également de la tragédie qu'il est en train de vivre. En revanche, je suis en train de travailler le premier concerto de Chopin, qui pourrait décrire un moment où Chopin tombe amoureux ou perd son amour, ce n'est pas aussi tragique.

Yi: Comment travaillez-vous votre programme ? Quelles sont les étapes générales ?

Ming: Dans mon travail, je dois commencer par résoudre quelques problèmes techniques, parce que, parfois, certaines difficultés techniques vont empêcher de mener une phrase musicale comme il faudrait. On peut dire qu'on divise une œuvre en un certain nombre de petits passages, qui peuvent après être enchaînés. La main gauche est particulièrement importante, parce qu'il y a toujours des changements subtils écrits par Chopin, qui ne doivent pas être ignorés. En plus, j'ai besoin de travailler lentement, d'écouter chaque note.

Yi: J'ai vu que vous jouiez par cœur durant le cours. Devez-vous souvent jouer par cœur dans la classe ?

Ming: Oui, Mme Zhou l'exige dès le début du travail d'une pièce, sinon elle serait en colère. Je pense que c'est une bonne méthode, on peut mieux se concentrer pour penser à la musique. Elle demande de chanter les longues phrases sans les jouer, pour travailler le phrasé. Vous devez jouer comme vous chantez, avec les mêmes nuances et respirations.

Yi: Vous faites votre interprétation par rapport à votre propre idée, ou en suivant l'opinion de votre professeur, ou tout d'abord en respectant les indications du compositeur ? Ou alors en imitant les enregistrements de pianistes ?



Ming: Les œuvres de Chopin sont très connues. Même si ne les avez pas encore jouées, vous les avez déjà beaucoup entendues en concert. Comme la musique populaire, si on les a trop écoutées, votre esprit est déjà fixé sur une interprétation, il est difficile de s'en détacher. Par exemple, si je le ressens d'une certaine manière, c'est parce que tout le monde le joue comme ça.

Yi: Mais vous suivez quand même les indications de Chopin ?

Ming: Certainement. Mme Zhou dit que, même s'il indique un petit changement de pédale, il faut le faire.

Yi: Vous utilisez quelle édition, maintenant ?

Ming: La dernière version polonaise.

Yi: Et elle est bien ?

Ming: Elle est bien, mais on sent quelle est un peu étrange.

Yi: Y a-t-il de grandes différences par rapport la version de Paderewski qu'on a beaucoup utilisée?

Ming: Les indications sont plus authentiques, elles suivent mieux les manuscrits de Chopin, même beaucoup de notes sont différentes.

Yi: Vous rappelez-vous de la première œuvre de Chopin que vous avez jouée?

Ming: Le *Nocturne op.9 no.2*, c'était une pièce à mon programme lorsque j'ai participé au Huitième Classement d'Amateurs de Piano.<sup>576</sup> Quand j'ai entendu cette pièce par un autre candidat, je l'ai beaucoup aimée, et j'ai demandé à mon professeur de la travailler.

Yi: Comment comprenez-vous le *rubato* dans la musique de Chopin ?

---

<sup>576</sup> C'était un examen de piano très commun en Chine. Il était divisé en dix niveaux (le dixième étant le niveau le plus élevé), et se tenait deux fois par an, respectivement au moment des vacances d'été et en hiver. L'inscription et l'examen ont lieu généralement à l'Association des Musiciens (音乐家协会) dans chaque province. À l'heure actuelle, la Chine a aussi un classement qui fait autorité, par le Conservatoire Central de Musique et le Conservatoire de Musique de Shanghai, qui est d'un niveau relativement plus élevé. Il y a également un classement qui rassemble le plus grand nombre de candidats, le «Music exams» par l'ABRSM (Associated Board of the Royal Schools of Music).

Ming: Je pense que le *rubato* chez Chopin est très logique, en chinois, on l'appelle «rythme élastique». Comme avec une bande élastique, si vous le tendez à un moment, vous devez le détendre pour revenir à la position initiale, et sa longueur reste inchangée. J'ai entendu beaucoup de pianistes faire des interprétations différentes des petites notes de la main droite à la fin du nocturne que je joue, chacun les organise de manière différente dans le temps. La structure générale reste la même, mais certains détails sont différents.

Extrait 2<sup>577</sup>

The image shows a musical score for Chopin's Nocturne, Op. 9, No. 3, measures 55-60. The score is in G major and 3/4 time. It features a right hand with flowing sixteenth-note passages and a left hand with a steady eighth-note accompaniment. Performance markings include 'p', 'sempre più p', 'delicatiss. rall. pp e rall.', and 'rall. ppp'. Fingerings and articulation are indicated throughout.

Cela me fait penser à la calligraphie chinoise, dans ce passage, je verrais d'abord un geste appuyé, puis plus léger à la fin. Bien que je ne l'ai pas apprise moi-même, mais mon grand-père est calligraphe, j'y trouve une respiration musicale. Chaque fois, je vois mon grand-père prendre son pinceau, il le trempe dans l'encre, puis se concentre avant de commencer à écrire, comme on ferait avant de jouer un nocturne, on ne jouera pas sans préparation ni respiration. Je trouve que tous les arts

<sup>577</sup> Frédéric Chopin, *Nocturnes*, par Jean Ekier, Austria, Wiener Urtext Edition, 1980, p. 111.

sont liés, qu'ils soient chinois ou occidentaux, ils demandent une respiration avant le geste artistique, et de la concentration tout au long de la création. Tout comme la danse et les arts martiaux chinois qui ont un aspect rythmique. En acupuncture également, on ne peut pas piquer à n'importe quel endroit et n'importe comment, il faut trouver le bon endroit et faire le bon geste, les deux sont liés.

Yi: L'écriture de Chopin est inspirée par le *Bel Canto* du compositeur italien Bellini, est-ce que vous en avez entendu parler ?

Ming: Je viens de l'entendre en cours d'histoire de l'art, mais je n'ai pas encore approfondi la question. Il est certain que les belles phrases de Chopin sont proches de la musique vocale. Cela ressemble beaucoup à un genre de poésie chinoise, le *Ci* (詞) de la dynastie Song, d'une esthétique particulièrement romantique, et accompagné de musique. Le *Ci* se chante également, mais les partitions ont été perdues, il n'y a aucun document là dessus.

Yi: C'est également ce qu'a dit Fu Cong.

Ming: Mais oui ! Le *Ci* est proche des anciennes chansons chinoises, avec des poèmes de l'époque de ma dynastie Song. Mais malheureusement, il ne reste que les poèmes, la musique a disparu.

Yi: Donc, vous pensez que la musique traditionnelle chinoise peut vous aider à comprendre la musique occidentale ? Chantez-vous des chansons folkloriques chinoises ? Ou apprenez-vous un instrument traditionnel ?

Ming: La musique traditionnelle chinoise et la musique européenne sont deux systèmes complètement différents, il me semble qu'il n'y a pas beaucoup de lien. Je pense que la musique traditionnelle chinoise n'est d'aucune aide pour jouer la musique occidentale. Mes parents chantent les chansons traditionnelles beaucoup plus souvent que moi, ils les apprécient. Je n'ai pas appris d'instrument traditionnel parce que, d'abord, j'ai déjà beaucoup de travail, et puis, ce n'est pas obligatoire dans le cursus. Par contre, tous les étudiants du conservatoire, et je pense que c'est pareil dans tous les conservatoires de Chine, on doit suivre un cours d'histoire de la musique traditionnelle chinoise, on en

écoute, et on doit passer un examen.

Yi: Quels autres cours peuvent vous aider pour votre travail du piano ?

Ming: la musique de chambre, elle contribue à la formation de l'oreille. Quand nous jouons la partie de piano, nous devons également écouter les autres instruments, c'est très intéressant.

Yi: Et vous suivez des cours de déchiffrage actuellement ? Je n'en ai pas eu lorsque j'ai fait mes études de piano en Chine, mais on en fait en France.

Ming: Nous n'en avons pas. Mais je trouve que les étudiants sont très forts en lecture à vue, d'abord parce que les professeurs donnent de nombreux morceaux, y compris des nouvelles pièces, à travailler dans un délai très court; d'autre part, d'autres départements ont besoin de nombreux élèves pour les accompagner, il y a un grand besoin d'accompagnement, donc on a naturellement un bon niveau de déchiffrage. Je pense que l'organisation des cursus étrangers est plus cohérente qu'en Chine, où, nous ne savons pas encore analyser une partition même si on a fini les cours de théorie musicale.

Yi: Pendant votre période de Master, combien d'heures travaillez-vous par jour ?

Ming: Lors de mon examen, généralement quatre heures ou plus, et sinon 2 ou 3 heures de piano par jour. Le travail est quelque chose de personnel, certains sont capables physiquement de tenir très longtemps, mais pas moi, je ne peux travailler et me concentrer de manière efficace que deux ou trois heures. Au delà, je perds mon temps, je fais juste travailler mes doigts, sans concentration.

## **2. Entretien avec Rong**

Rong: Comme je dois me préparer à aller à l'étranger, j'ai beaucoup de démarches à faire moi-même, je n'ai donc pas pu bien préparer la pièce que j'ai jouée aujourd'hui. C'est mon premier cours sur cette pièce, je prépare également une pièce de musique de

chambre de Rachmaninov avec violoncelle, qui me demande beaucoup de temps.

Yi: Oui, j'ai eu cette impression. Aimez-vous la musique de Chopin ?

Rong: Ça dépend des fois, je suis quelqu'un un peu bizarre. La plupart du temps, j'aime bien sa musique, ses mélodies sont très belles, mais je pense que je viens de jouer trop exagéré.

Yi: Vous faites votre interprétation par rapport à votre propre idée, ou en suivant l'opinion de votre professeur, ou tout d'abord en respectant les indications du compositeur ? Ou alors en imitant les enregistrements de pianistes ?

Rong: Mon professeur conseille généralement de bien suivre les indications de Chopin sur la partition, parce que parfois je joue trop en suivant mes propres idées, et parfois, je pense que ce que je fais est bien, mais c'est incorrect.

Yi: Comment faites-vous pour travailler les phrases longues ?

Rong: J'utilise la force du bras entier.

Yi: Vous chantez les phrases ?

Rong : M Sheng nous demande rarement de chanter les phrases, mais en général, il va nous donner quelques exemples d'interprétation pour nous inspirer, nous demande d'imaginer la phrase; ou d'analyser l'harmonie pour savoir où est la fin de la phrase, et quels sont les moments qui ont besoin d'être plus ou moins en dehors. Il parle principalement en terme d'imagination.

Yi: Avant l'analyse de votre professeur aujourd'hui, qu'est-ce que vous aviez imaginé pour cette *Polonaise-Fantaisie* ?

Rong: En je n'ai pas beaucoup d'imagination. Je sais que de nombreux professeurs soulignent l'importance de l'imagination. Mais pour moi, je vais d'abord écouter le disque pour savoir ce qui se fait habituellement, comme ça je sais comment je pourrai jouer de manière correcte. Je pense que la musique elle même se ressent, c'est ça le plus important, je veux dire que le compositeur a suivi son inspiration pour écrire une

œuvre, il n'a pas pensé en plus à des images. Parfois, la musique est tout simplement l'imagination de sons pour exprimer l'émotion d'un moment, je ne pense pas que toutes les musiques puissent évoquer des images. Enfin, vu mon âge, je n'ai peut-être pas une compréhension profonde de cette pièce. Cependant, quand mon professeur me dit comme tout à l'heure «les anges sculptés dans l'église qui prennent vie», la métaphore marche bien pour moi, je trouve immédiatement le sentiment qui correspond. Si je n'arrive pas bien à comprendre certains passages, mon professeur me donne une image, et je comprends tout de suite.

Yi: Quelles version d'enregistrement préférez-vous ?

Rong: Samson François, Cortot, Martha Argerich, et la version des mazurkas par Fu Cong. Et le pianiste russe Sokolov.

Yi: Votre professeur vient de dire qu'on pouvait s'inspirer de la poésie chinoise dans la musique de Chopin, est-ce que ça vous aide ?

Rong: Pas tellement. Je pense qu'on doit d'abord résoudre certains problèmes techniques, sinon on ne peut pas mettre en œuvre ce qu'on a imaginé. Je pense qu'il est très important de savoir de quelle façon on peut jouer une sonorité particulière, des couleurs différentes, des passages difficiles, combien de force on doit utiliser, quand utiliser le dos, le bras ou les doigts, ça doit être des informations de base.

Autrement dit, quand je travaille, suivant la nuance demandée, je sais quel manière de jouer je dois utiliser, et je le travaille; après, je peux jouer en suivant mon imagination. Disons que si un passage est très léger, que je ne dois pas mettre trop de force, je n'utiliserai pas le dos, mais juste les doigts.

Yi: Donc c'est avant tout un travail technique ?

Rong: Oui. Donc, je vais d'abord résoudre ces problèmes, puis je jouerai suivant mon imagination. Avant, Sheng n'était pas très satisfait de mon jeu parce que je ne suivais pas ses conseils. Je ne déchiffrais pas bien la partition, je n'arrivais pas à l'analyser, j'avais beaucoup de problèmes de doigts, et je devrais encore penser à l'imagination... alors, il m'a dit que ce n'était pas bien, qu'il est impossible de suivre mon imagination

si je n'ai pas bien fait le travail de base.

Yi: Quand vous rencontrez des problèmes techniques difficiles, comment les résolvez-vous ?

Rong: Ça dépend du type de problème. Par exemple, pour les accords, mon professeur m'a conseillé de travailler la position des mains, on a tous des mains différentes, en fonction de la longueur des doigts, pour les poser sur le clavier sans raidir la main. Un autre exemple, pour les passages rapides, comme la première étude *op.10 no.1* et la huitième *op.10 no.8*, on ne peut pas jouer les notes une par une, mais avec plusieurs notes rapides dans un mouvement de poignet, puis la même chose dans les phrases plus longues et les grands passages.

Yi: Pour le problème du *rubato* chez Chopin, votre professeur a dit tout à l'heure que pour une longue phrase vous deviez essayer de jouer en avançant, et pour les phrases courtes vous pouvez prendre du temps et de la liberté. Comment comprenez-vous le *rubato*?

Rong: En fait, je n'y ai pas beaucoup pensé avant. Je n'ai pas l'habitude de jouer une phrase en pensant déjà à la suivante. Avant, mon *rubato* était trop exagéré, je pensais que le *rubato* était quelque chose qu'on faisait naturellement, sans avoir à y réfléchir, j'aimais jouer comme je le voulais, mais mon professeur n'était pas satisfait. Plus tard, c'était beaucoup mieux quand j'ai travaillé beaucoup de musique de chambre, car on doit écouter et s'accorder aux autres, on ne peut pas jouer trop personnel, alors j'ai appris que le *rubato* devait être bien organisé. C'est la même chose chez Chopin, ce n'est pas précis au point de dire où on doit ralentir ou s'arrêter, combien de secondes, mais seulement si on doit avancer ou élargir, dans quelles limites, etc... En bref, c'est une question de proportion.

Je suis très désolée, je viens de commencer de travailler cette pièce, je ne la connais pas très bien. Le Professeur Sheng est très gentil, très amical avec nous, il nous a demandé lundi « Qui peut jouer du Chopin au cours jeudi ? », j'ai répondu « Je peux jouer, mais pas très bien... ».

Yi: En moyenne, vous travaillez combien d'heures par jour ?

Rong: ces derniers temps, comme c'était les vacances, je n'ai pas pu beaucoup travailler, et je dois m'occuper de mes études à l'étranger. Avant, je travaillais habituellement 6 heures par jour, je pense que ce n'est pas beaucoup, mais c'est suffisant pour moi. Enfin, pour moi, pas moins de cinq heures, mais pas plus de six heures. Actuellement, les bons jours, je peux travailler quatre heures, sinon deux heures.

Yi: Est-ce que vous vous intéressez à la manière dont Chopin souhaitait qu'on joue sa musique ?

Rong: c'est à dire?

Yi: Avez-vous lu des livres sur Chopin? Si oui, lesquels ? Quels sont ceux qui vous ont aidé à comprendre la musique de Chopin.

Rong: À propos des écrits sur Chopin, quand j'étais enfant, j'ai déjà lu quelques choses sur l'histoire de Chopin. Après, j'ai lu le livre de Regina Smendzianka... Très impressionnant, la traduction chinoise de *Comment jouer Chopin - une tentative de réponse*<sup>578</sup>, et une biographie de Chopin dont je ne me souvient plus de l'auteur. Je me rappelle aussi d'un livre du musicologue Yu Runyang, *Interpretation of Tragic Content in Chopin's Music*<sup>579</sup>, il y a aussi les livres de Liszt sur Chopin. Je ne me rappelle de rien d'autre...

Yi: Qu'avez appris sur Chopin dans ces livres ?

Rong: Tous ces documents m'ont beaucoup aidée, j'ai appris beaucoup de choses qui me permettent de connaître l'histoire de Chopin et l'analyse de ses œuvres.

Yi: L'écriture de Chopin est inspirée par la musique folklorique polonaise, mais également du *Bel canto* du musicien italien Vincenzo Bellini, est-ce que vous en avez

---

<sup>578</sup> Regina Smendzianka, *Jak grać Chopina - próba odpowiedzi*, trad. par Liang Quanbing et Yao Manhua (梁全炳, 姚曼华), *op. cit.*

<sup>579</sup> Voir le livre de Yu Runyang, *Mélancolie chez Chopin - L'interprétation du contenu tragique dans la musique de Chopin*, *op. cit.*



entendu parler dans les documents ce que vous avez lus ? Qu'en pensez-vous ?

Rong: Tout cela, y compris les polonaises, les mazurkas, quels genres de danses ce sont, et comment elles fonctionnent, etc... Je l'ai appris dans les livres et j'ai regardé sur internet comment se danse la mazurka. « Certaines de ses mélodies viennent du *Bel canto* », j'ai entendu cette affirmation. En fait, il a aussi été inspiré par l'opéra de Mozart *Don Giovanni*, les variations « *La ci darem la mano* » avec accompagnement d'orchestre, bien que ce ne soit pas de l'opéra italien, c'est également de la musique vocale. Je ne me rappelle pas d'autres exemples à cet instant. De nombreux livres que j'ai lus sur Chopin quand j'étais petite étaient hors programme scolaire, et, comme les livres d'histoire, ces connaissances me sont maintenant utiles pour apprendre le piano. De toute manière, si quelqu'un me dit quelque chose dont je n'ai jamais entendu parler, je vais le vérifier dans les livres. Je pense que beaucoup d'œuvres de Chopin ont un caractère vocal, mais, quelle œuvre correspond à quel chant de Bellini, je ne sais pas très bien, et il faudrait que je fasse des recherches. Je pense que pour jouer sa musique, il faut avoir un son chantant, ainsi que la couleur, les mélodies doivent être aussi... chantées, c'est tout ce que je peux vous dire maintenant.

Yi: Pensez-vous que la musique traditionnelle chinoise peut vous aider à comprendre la musique occidentale ? Chantez-vous des chansons folkloriques chinoises ? Ou apprenez-vous un instrument traditionnel ?

Rong: Franchement, je ne suis pas très intéressé par les chansons chinoises folkloriques « modernes », mais quand j'étais plus jeune, j'ai joué beaucoup de vieilles chansons folkloriques arrangées pour piano, elle sont toujours très belles. Je pense que c'est de ça que vous voulez que je parle, les très vieilles chansons folkloriques ?

Yi: Tout à fait.

Rong: Oui, parce que dans notre vie moderne en Chine, on chante de moins en moins les vraies chansons folkloriques, elles sont changées et adaptées en musique pop, je trouve que ce n'est pas beau, j'écoute les vieilles chansons folkloriques locales.

Mes camarades de classe du département de composition sont très friands de chansons folkloriques. Par exemple, j'ai un collègue dans cette classe qui est très

intéressé par ce style de musique ancienne, je lui ai demandé si on pouvait adapter des chansons anciennes, il m'a dit que c'était très difficile de les adapter directement, mais qu'on peut utiliser cette musique comme matériau dans une nouvelle pièce. Souvent, mes amis du département de composition sont très intéressés par la musique ancienne folklorique, y compris celle de Corée du sud ou du Japon, moi aussi, influencée par eux, j'ai écouté beaucoup de musique folklorique, très typique, très agréable. Je trouve qu'étudier la musique folklorique peut directement m'aider à comprendre la musique occidentale, me donner plus d'imagination dans les sonorités, les couleurs, etc...

Mais, est-ce que la musique traditionnelle chinoise peut m'aider à comprendre la musique occidentale ? Cette question me paraît inattendue. En général je ne relie pas les deux choses. À moins de jouer certaines pièces plus spécifiques, telles que des œuvres de Debussy ou Ravel, qui ont parfois un style un peu chinois où je vais peut-être penser à quelque chose qui ressemble à une chanson chinoise.

Dans notre conservatoire, il n'est pas nécessaire d'apprendre le chant ou un instrument traditionnels, mais chaque étudiant doit suivre deux cours sur la musique traditionnelle chinoise: l'un est l'histoire de la musique folklorique chinoise, l'autre est une brève histoire de la musique chinoise, de l'antiquité à l'époque moderne. Avant, notre conservatoire n'avait que le département de chant européen mais pas de style folklorique, maintenant, il y en a, et le département d'instruments traditionnels chinois a toujours été très développé.

### **3. Entretien avec Han**

Yi: Que pensez-vous de la musique de Chopin ? Pourriez-vous me donner les raisons qui font que cette musique vous est proche ?

Han: La musique de Chopin mélange un caractère très polonais et un style romantique français. Je pense que ce qui me touche le plus dans sa musique, est la mélodie. Les mélodies de Chopin sont très remarquables, je les aime beaucoup. Son écriture est très variée, sa musique est magnifique.

Yi: Quelle était la première pièce de Chopin que vous avez jouée ? Vous

souvenez-vous de ce que vous pensiez de sa musique à cette époque-là ?

Han: Je me souviens, ça devait être une valse, en *la mineur*, c'est une pièce qui n'est pas heureuse.

Yi: Quelles images avez-vous à l'esprit lorsque vous jouez la fantaisie op.49 ?

Han: Beaucoup, comme c'est une fantaisie, il y a beaucoup d'images, donc pour ça j'imagine une série d'histoires. Il y a un complot héroïque mais aussi une image gracieuse, comme une jeune fille.

Yi: Quelles sont vos étapes de travail lorsque vous commencez une nouvelle pièce ? Par exemple, comment avez-vous travaillé l'œuvre que vous venez de jouer ?

Han: Je vais d'abord travailler phrase par phrase, ou mains séparés si j'en ai besoin. Et puis j travaille partie par partie. Ensuite je regarde les harmonies, j'apprends par cœur, je cherche des informations de contexte, j'écoute d'autres personnes jouer et je m'écoute moi-même etc...

Yi: Vous écouter vous-même c'est à dire vous vous enregistrez et puis vous écoutez?

Han: Oui, c'est ça.

Yi: Si vous rencontrez des problèmes techniques, comment travaillez-vous ?

Han: D'abord je vais travailler très lentement pour écouter chaque note et chaque son, mains séparées, ensuite je joue de plus en plus vite. Je fais aussi beaucoup d'analyse harmonique. S'il y a plusieurs voix, je travaille chaque voix séparément ou bien je joue plusieurs voix en chantant une autre, ou alors je joue toutes les voix mais je n'en accentue qu'une seule, les oreilles doivent entendre très clairement toutes les voix.

Yi: Écoutez-vous d'abord des enregistrements de grands pianistes ou préférez-vous construire d'abord seul votre interprétation ?

Han: Mon travail est tout d'abord de respecter ce qui est écrit sur la partition, puis j'écoute les conseils de mon professeur. Ensuite je vais écouter des enregistrements, mais ces versions sont juste une référence pour moi, je n'essaie pas de les imiter.

Yi: Quelle version préférez-vous ?

Han: J'aime bien Cortot, Rubinstein, Argerich etc, chacun a ses propres caractéristiques.

Yi: Quelle édition utilisez-vous actuellement ?

Han: La dernière version polonaise, traduite par l'édition de musique de Shanghai, c'est cette édition que j'utilise le plus pour Chopin.

Yi: Quelle sont les différences par rapport aux autres éditions?

Han: Je n'a pas fait beaucoup de recherche dessus, mais on dit qu'elle est un peu plus authentique que les autres, plus proche de l'intention originale de Chopin, monsieur Fu Cong défend beaucoup cette version.

Yi: Avez-vous lu des livres sur Chopin? Si oui, lesquels ? Quels sont ceux qui vous ont aidé à comprendre la musique de Chopin.

Han: Il y a certains livres. Par exemple, *The man and his music*, il m'aide à comprendre la courte vie de Chopin, le contexte de ses compositions, et ses sentiments quand il écrit.

Yi: Comment comprenez-vous le *rubato* dans la musique de Chopin ?

Han: Je trouve que c'est un concept très difficile à décrire avec des mots, c'est un sentiment, une émotion naturelle, un sentiment de liberté et une atmosphère détendue, avec quelque chose de noble, magnifique, ludique et très émouvant, qui laisse l'auditeur très à l'aise. Un rythme emprunté, dans une phrase, si on prend du temps sur le début, il faudra avancer pour le reste de la phrase. Le *Rubato* que je fais est chaque fois différent. C'est difficile à dire.

Yi: Chopin demande à ses élèves de chanter phrase par phrase, ce qui affecte directement le jeu. Chantez-vous les phrases musicales ? Surtout les longue phrases.

Han: Je chante les phrases intérieurement, j'écoute plutôt ce que je joue, je n'ai pas d'autres méthodes spéciales.

Yi: Les compositions de Chopin s'inspirent de la musique folklorique polonaise, mais également du *Bel canto* du musicien italien Vincenzo Bellini. Qu'en pensez-vous ?

Han: Je l'entend un peu sa musique est très vocale, la mélodie est très impressionnante!

Yi: Monsieur Fu Cong a dit que la musique de Chopin lui faisait penser à des poèmes de Li Yu, parce que c'est de la poésie chantée. Vous avez étudié la poésie ? Est-ce que ça vous inspire quand vous jouez du piano ?

Han: J'adore la poésie chinoise. À l'école, j'ai étudié beaucoup de poèmes classiques de l'empereur de la dynastie Tang du sud, Li Yu, j'aime aussi beaucoup la poésie d'autres poètes. Quand j'avais une dizaine d'années, j'ai appris de nombreux poèmes chinois par cœur, parce que c'est comme la musique, très rythmique, je peux les mémoriser facilement. Je m'inspire beaucoup de la poésie pour jouer les phrases musicales.

Yi: Pensez-vous que la musique traditionnelle chinoise peut vous aider à comprendre la musique occidentale ? Chantez-vous des chansons folkloriques chinoises ? Ou apprenez-vous un instrument traditionnel ?

Han: J'ai entendu beaucoup de musique traditionnelle, ma famille et mes amis l'aiment bien, mais je trouve que ça n'est pas très inspirant pour jouer du piano. Au conservatoire de Chine, les élèves du département de piano obligés d'apprendre un instrument traditionnel ni le chant traditionnel.

Yi: Pendant la période d'apprentissage, comment organiser votre temps pour travailler le piano? Comme bien d'heures par jour?

Han: Je n'ai pas un nombre d'heures très précis par jour, si je suis en forme, je peux travailler toute la journée, mais si j'ai beaucoup de cours ou je ne me sens pas bien dans la musique, juste une heure.

Yi: Quels cours pensez-vous utile pour vos études de piano ?

Han: Il y a beaucoup de cours bénéfiques pour le piano, comme la technique Alexander,

l'histoire de la musique, l'harmonie, l'analyse musicale, l'orchestration etc...

#### 4. Entretien avec Zhang<sup>580</sup>

Yi: Que pensez-vous de la musique de Chopin ? Pourriez-vous me donner les raisons qui font que cette musique vous est proche ?

Zhang: Est-ce que je peux parler déjà de Chopin, l'homme, je me sens très proche du personnage, et j'aime donc sa musique, très fluide et très légère. Il est d'une grande noblesse et très courtois. J'aime bien une de ses œuvres, posthume, le *Nocturne en do dièse mineur*, elle est très belle.

Yi: Quelle était la première pièce de Chopin que vous avez jouée ? Vous souvenez-vous de ce que vous pensiez de sa musique à cette époque-là ?

Zhang: Je ne me souviens plus de la première pièce de Chopin que j'ai jouée, mais au début de mon apprentissage, celle qui m'a marquée le plus est la *Fantaisie Impromptu (op.66)*. À cette époque, j'étais trop jeune pour comprendre une œuvre comme celle là, je pensais juste que c'était une très belle musique, ça sonne comme quelque chose de très difficile, très rapide, très virtuose, puis j'ai vu que son titre est Fantaisie, et Impromptu, cela a beaucoup piqué mon imagination. En fait, maintenant, je trouve que cette pièce n'est pas si difficile.

Yi: Quelles images cette pièce vous a-t-elle évoquées ?

Zhang: En effet, le titre incite à exprimer son imagination. Plus particulièrement, je vois des images très théâtrales comme dans des films, tels que des tempêtes, un bateau sur la mer, le vent qui souffle dans les feuilles, etc...

Yi: Quelles sont vos étapes de travail lorsque vous commencez une nouvelle pièce ? Par exemple, comment avez-vous travaillé les œuvres que vous avez jouées dans la classe ?

Zhang: Je vais d'abord écouter plusieurs versions sur internet, et si une version me plaît bien, je vais beaucoup l'écouter. Tout en écoutant, je regarde la partition pour

---

<sup>580</sup> L'entretien s'est déroulé plusieurs mois après le cours.

analyser la structure. Puis je travaille sur le piano; tout d'abord, je suis bien précisément toutes les indications de la partition, par exemple la pédale, puis je fais une analyse harmonique etc, je résous les problèmes techniques si il y en a, et puis je commence à jouer par cœur. C'est beaucoup de travail.

Yi: Quelle version préférez-vous?

Zhang: J'ai toujours du mal à me souvenir de noms étrangers, de toute façon, il y a beaucoup de grands pianistes qu'on peut entendre en ligne, des Chinois et des étrangers. En bref, ça c'est pour avoir une première impression de la pièce.

Yi: Vous vous inspirez d'abord des enregistrements de grands pianistes que vous entendez sur internet, ou bien vous construisez votre interprétation seule ?

Zhang: En suivant mon processus de travail, je commence bien sûr par suivre les souhaits du compositeur. Sur internet, c'est juste pour avoir une impression générale d'une nouvelle pièce. Je me souviens encore de mon premier cours avec Mr Sheng, il n'était pas satisfait de ma méthode de travail, et m'a dit «Pourquoi ne jouez-vous pas en suivant les indications de la partition ? La pédale, les nuances, vous n'avez pas fait ce qui était demandé.» Donc, à partir de ce moment là, j'ai commencé à respecter scrupuleusement les souhaits du compositeur. Après ce premier travail, j'écoute les points de vue des enseignants, et si ils sont différents de ce qui est indiqué sur la partition, je vais voir ce qui est le plus agréable à l'écoute. Si l'enseignant est un peu dur, je vais l'écouter, parce que c'est le professeur.

Yi: Si les conseils de professeur différent de la partition, peut être aussi un problème d'édition ? Quelle version utilisez-vous généralement ?

Zhang: Henle, Breitkopf & Härtel, Wiener Urtext Edition, j'utilise un peu tout.

Yi: Si vous rencontrez des problèmes techniques, comment travaillez-vous ?

Zhang: Je ne peux pas vous donner une réponse générale. Mais je peux vous donner un exemple dans ce que je travaille pour l'instant?

Yi: Bien sûr.

Zhang: Je travaille actuellement une sonate de Beethoven, il y a à un moment un passage où les notes doivent être détachées, mais dans un grand phrasé. Au début, je ne savais pas comment le faire. Alors, après, j'ai chanté la phrase, puis j'ai cherché la manière de jouer qui donnait le même effet, en utilisant les mouvements du bras et de l'avant-bras... De toute façon, il faut chercher la manière de jouer qui nous rapproche le plus de la musique.

Yi: Chopin demande à ses élèves de chanter phrase par phrase, ce qui affecte directement le jeu. Chantez-vous les phrases musicales ? Surtout les longue phrases.

Zhang: Oui, bien sûr, je chante, que ce soit les professeurs de l'école du Conservatoire de Xinhai de Guangzhou ou avec professeur Sheng, ils m'ont toujours dit de chanter les longues phrases chez Chopin. Au départ, je n'avais pas bien compris cette phrase, je trouvais que quand je jouais en chantant la phrase, je la jouais très bien, mais c'était moins bien quand je ne chantait plus. Maintenant j'ai compris que je dois mémoriser le phrasé et les nuances de ce que je chante pour les jouer ensuite, alors je sais que c'est utile de chanter.

Yi: Les compositions de Chopin s'inspirent de la musique folklorique polonaise, mais également du *Bel canto* du musicien italien Vincenzo Bellini. Qu'en pensez-vous ?

Zhang: Je connais un peu le fait que Chopin aimait la musique vocale italienne. Je me souviens qu'il avait écrit un chant sur l'amour qu'il portait à une jeune fille, mais elle ne l'aimait pas. Un soir, en pensant à cette jeune fille, il a écrit cette chanson. Il me semble que le titre est «Hors de ma vue», j'ai lu cette histoire dans un livre, mais je ne me rappelle plus lequel.

Yi: Avez-vous lu des livres sur Chopin? Si oui, lesquels ? Quels sont ceux qui vous ont aidé à comprendre la musique de Chopin.

Zhang: Je n'ai pas beaucoup lu sur lui. Cependant, j'ai suivi des cours présentant l'histoire de la musique européenne, j'ai des connaissances de base.



Yi: Comment comprenez-vous le *rubato* dans la musique de Chopin ?

Zhang: Je trouve qu'il n'est pas facile de répondre à cette question, parce que le *rubato* est ce qu'il y a de plus difficile dans la musique de Chopin ! Je pense que c'est un problème de proportions, si on prend un peu de temps dans une mesure et qu'on joue un peu plus lent, la mesure suivante, il faudra rendre du temps, c'est-à-dire qu'il faudra accélérer, ne pas prendre du retard. Il faut jouer dans en suivant un tempo de base, et en bougeant un peu autour de celui-ci, ne pas se faire plaisir et se laisser aller.

Yi: Fu Cong a dit que la musique de Chopin lui faisait penser à des poèmes de Li Yu, parce que c'est de la poésie chantée. Vous avez étudié la poésie ?

Zhang: J'ai entendu cela, mais, pour moi, c'est plutôt que le contexte historique de la Chine et de la Pologne qui se ressemblent. Quand Chopin était à Paris, la Pologne est tombée en guerre, dans le passé, la Chine a vécu la guerre sino-japonaise, donc les Chinois ont une expérience commune avec Chopin, surtout ceux qui ont vécu la période de la guerre. Je pense que si un pianiste chinois qui joue la musique de Chopin pense à cela, il peut retrouver la même émotion dans la musique que Chopin.

Yi: Chantez-vous des chansons folkloriques chinoises ? Ou apprenez-vous un instrument traditionnel ?

Zhang: Je chante pour l'instant une chanson folklorique chinoise appelée *Mei Hua Yin* (梅花引), mais ce n'est pas celle que je préfère, c'est juste pour passer l'examen. Notre école n'a pas de cours d'histoire de la musique chinoise, et n'exige pas d'apprendre un instrument traditionnel chinois. Mais durant le premier semestre de collège, il y avait un cours obligatoire appelé « Chansons folkloriques chinoises (民歌) », nous apprenions des chansons folkloriques durant tout le semestre.

Yi: Vous pensez que la musique traditionnelle chinoise peut vous aider à comprendre la musique occidentale ?

Zhang: Pas du tout, la musique chinoise et de la musique européenne sont deux

systèmes totalement différents.

Yi: Pendant la période d'apprentissage du lycée, comment organisez-vous votre temps pour travailler le piano? Combien d'heures par jour?

Zhang: Je pense que je ne travaille pas très longtemps, quatre ou cinq heures par jour, ce qui est considéré comme pas beaucoup, puis, pendant la période scolaire, un cours par semaine. Le reste du temps, je dois travailler la formation musicale, la théorie, parfois même le déchiffrage. Parce que, au concours d'entrée du Conservatoire de Pékin, il y a maintenant une nouvelle épreuve de lecture à vue, il faut jouer un morceau travaillé pendant trois jours. J'aime bien lire également.

Yi: Quels cours pensez-vous utiles pour vos études de piano dans l'école secondaire ?

Zhang: L'histoire de la musique et la formation musicale.

Yi: Vous n'avez pas de musique de chambre?

Zhang: Non, mais ça serait très bien. Mais il y aura de nombreuses possibilités pour la musique de chambre durant la période universitaire.