

# Travail de recherche

Conférence-concert

2<sup>e</sup> cycle (Master)

Année universitaire 2022-2023

**Nguyễn Thiện Đạo : une esthétique à la croisée de  
l'Orient et de l'Occident**  
**Analyse du *Concerto Vivo* pour piano et orchestre  
(2005-2006)**

Julie NGUYEN

**Discipline principale : Piano**

**Professeur de la discipline principale : Laurent CABASSO**

**Nom du professeur référent : Jésus AGUILA**

**Nom de l'accompagnant méthodologique : Jean-Jacques BENAILY**

**Date de la soutenance : Octobre 2023**



## Remerciements

Je remercie chaleureusement Mme Anne de Fornel de m'avoir permis de faire ce mémoire sur ce compositeur qui me tient à cœur et je remercie sincèrement M. Jésus Aguila d'avoir accepté de me suivre pour ce travail de recherche. Je pense également à mes professeurs d'analyse XX-XXI que je remercie de m'avoir formée et d'avoir éveillé mon intérêt pour la musique XX-XXI, le regretté M. Ducreux ainsi que M. Benailly.

Je remercie Nicolas et Hy Khang pour nos échanges inspirants et passionnants ainsi que pour l'aide à me procurer les documents au départ de mon travail de recherche. Je remercie ma mère pour son soutien ainsi que pour les traductions du vietnamien. Je remercie mes camarades de promotion ainsi que tous mes amis qui m'ont soutenue.

Merci Albane, Leila, Mathilde, Myriam et Anne-Claire pour vos conseils, ainsi que Frédéric pour vos relectures et votre intérêt pour mon sujet de mémoire.

Je suis également reconnaissante au personnel de la médiathèque Hector Berlioz du CNSMDP pour l'aide à la consultation du fonds Nguyễn Thiệp Đạo et à Mme Momo Kodama pour le temps qu'elle m'a consacré lors d'un entretien téléphonique à propos du concerto.

Enfin je remercie Hélène de sa présence, de ses encouragements, de son soutien pendant mes années d'études et de m'avoir transmis sa volonté et son énergie si inspirantes.

## Table des matières

<b>Remerciements</b> .....	<b>3</b>
<b>Table des matières</b> .....	<b>4</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>6</b>
<b>I. Présentation générale</b> .....	<b>8</b>
A. <i>Note biographique sur le compositeur</i> .....	8
B. <i>Généralités sur le Concerto Vivo</i> .....	10
<b>II. Un espace sonore inouï</b> .....	<b>10</b>
A. <i>Architecture globale</i> .....	10
B. <i>L'objet sonore comme langage</i> .....	14
1. <i>La densité sonore et l'entretien du son</i> .....	14
2. <i>Sons à hauteur indéterminée et harmonies suspensives</i> .....	14
3. <i>Influence de la musique spectrale</i> .....	17
4. <i>Le point de vue mélodique</i> .....	18
C. <i>Le traitement du piano</i> .....	19
1. <i>L'écriture pianistique</i> .....	19
2. <i>La place du piano au sein de l'orchestre</i> .....	22
<b>III. L'écriture occidentale au service d'une pensée orientale</b> .....	<b>23</b>
A. <i>Les contrastes à la lumière de la philosophie taoïste</i> .....	23
B. <i>Influences orientales, notamment de la musique vietnamienne</i> .....	25
1. <i>La nomenclature</i> .....	25
2. <i>L'ornementation</i> .....	27
3. <i>Le non-tempérament</i> .....	29
4. <i>Le temps</i> .....	30
5. <i>Le silence</i> .....	31
C. <i>Terminologie : comment décrire une esthétique portant un double bagage culturel ?</i> .....	32
1. <i>Réflexion sur la notion d'acculturation</i> .....	32
2. <i>Les transferts culturels</i> .....	33
<b>IV. L'univers de Đạo</b> .....	<b>35</b>
A. <i>Un univers poétique imagé</i> .....	35
1. <i>Le caractère épique</i> .....	37
2. <i>La nature et le cosmos</i> .....	37
3. <i>Une musique émouvante et lyrique</i> .....	38
B. <i>Un compositeur engagé</i> .....	39

<b>Conclusion .....</b>	<b>41</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>43</b>
1. Sources musicales .....	43
2. Sources imprimées .....	43
3. Sources électroniques.....	43
4. Autres supports .....	44
<b>Annexes.....</b>	<b>45</b>
<i>Annexe 1 : Partition du Concerto Vivo de Nguyen Thien Dao. Jobert. ....</i>	<i>45</i>
<i>Annexe 2 : Entretien avec Momo Kodama le 8 septembre 2023 .....</i>	<i>88</i>
<i>Annexe 3 : Tableaux des indications de temps dans le Concerto Vivo.....</i>	<i>91</i>
<i>Annexe 4 : Schémas-tableaux de la structure du Concerto Vivo.....</i>	<i>92</i>
<i>Annexe 5 : Extraits des manuscrits du Concerto Vivo. Source : Fonds Nguyễn Thiệp Đạo, médiathèque Hector Berlioz. ....</i>	<i>95</i>
<b>Table des illustrations .....</b>	<b>97</b>
<b>Table des tableaux .....</b>	<b>97</b>
<b>Abstract .....</b>	<b>98</b>
<b>Abstract en anglais .....</b>	<b>98</b>

## Introduction

Tout a commencé lors d'une rencontre avec Madame Nguyễn Thiện Hélène Hiền à son domicile parisien. Comme je faisais déjà quelques recherches sur la musique de Nguyễn Thiện Đạo, son mari, que j'avais brièvement rencontré en 2010 lors d'un concert, et comme je m'intéressais à son œuvre en tant qu'interprète, elle me remit un DVD des musiques de son mari édité en vietnamien, espérant que cela puisse m'inspirer. Dans ce DVD intitulé *Giấc mơ Kiều* (Trịnh Sinh Nha, 2014), figurent des compositions assez récentes : *Tiên Du* (2012-2013), *Giấc mơ Kiều* (2012), la vidéo d'une improvisation au piano (2014), et ... un concerto pour piano ! *Concerto Vivo...* le nom me plaisait, et en tant que pianiste j'étais très intriguée. De Nguyễn Thiện Đạo, je ne connaissais que *Tìm Lửa* pour piano (1987) et quelques œuvres écoutées lors du concert-hommage un an après sa mort en 2016.

Dès la première écoute, j'ai tout de suite été happée par l'univers de Đạo : j'ai ressenti cette musique comme irrésistible, magnétique, puissante, explosive. Il y avait une force qui faisait que je ne pouvais pas m'en décrocher. Les timbres et nappes sonores me donnaient une impression de liberté d'exploration d'un espace magique tandis que les thèmes expressifs à la flûte me ramenaient à un terrain plus connu et me touchaient profondément. Quant au piano, son écriture me parut singulière, inouïe par rapport aux autres concertos pour piano que je connaissais. D'une part, j'identifiais des éléments d'écriture de *Tìm Lửa* (1987) que j'avais joué : trilles, utilisation des registres extrêmes, trémolos... D'autre part, je fus frappée par le rôle du piano que je trouvais en quelque sorte plus instrument d'orchestre que soliste, et plutôt comme un piano d'orchestre développé, dont les timbres se mélangent à ceux de l'orchestre afin de créer des sonorités inouïes. C'est pour moi un piano qui ne se met pas seulement en valeur mais dont la virtuosité est au service d'un ensemble qui le transcende.

C'est donc avec cet ensemble d'impressions que j'ai souhaité explorer l'univers de Nguyễn Thiện Đạo, mettre en lumière les différentes caractéristiques de son langage si singulier et comprendre ce qui fait de sa musique un pont entre l'Orient et l'Occident.

Au-delà d'une recherche personnelle, ce travail représente pour moi une façon de lui rendre hommage. C'est aussi une médiation, qui, je l'espère, permettra d'ouvrir un chemin vers la musique de Đạo auprès du public et susciter son intérêt.

Je commencerai dans une première partie par présenter le compositeur ainsi que le *Concerto Vivo*. J'approfondirai ensuite les éléments de l'espace sonore qu'ouvre ce concerto, avant de m'intéresser aux aspects qui font que ce concerto est une convergence de deux mondes, le monde occidental et le monde oriental. Enfin, je terminerai par un chapitre traitant de l'imaginaire poétique de Đạo ainsi que de sa personnalité artistique.

## I. Présentation générale

### A. Note biographique sur le compositeur



*Figure 1: Nguyễn Thiện Đạo. DR*

Nguyễn Thiện Đạo, dit Đạo, est né à Hanoi au Vietnam le 16 décembre 1940. Ses parents étaient commerçants et son grand-père était un lettré qui lui a ouvert « les trésors de la culture séculaire du peuple du Vietnam » (Halbreich, 1979). Les musiques qu’écoute sa famille sont des musiques traditionnelles et populaires. Jusqu’à ses dix ans, il vit « en pleine campagne vietnamienne » et en retient « un monde d’impressions qu’il appelle [...] son “paysage intérieur” » (Paquelet, 1974, p.89). Il prend des cours privés de solfège à Hanoi où il n’y avait pas d’école de musique à l’époque, puis arrive en France à l’âge de treize ans. Selon les volontés de son père, Đạo se prépare à une carrière scientifique (Halbreich, 1979).

Doté d’une âme créatrice depuis son plus jeune âge, avec l’envie irrésistible d’écrire, Đạo se dit « poursuivi par une indéfinissable “polyphonie céleste” totalement imaginaire, attendant à un certain merveilleux » (Massé, 2014, p.8).

Il étudie au Conservatoire de Paris en 1963, notamment l’harmonie dans les classes d’Henri Challan et d’Yvonne Desportes qui lui donnent un bagage solide. Mais il s’ennuie alors et songe à abandonner avant de faire une rencontre déterminante, celle d’Olivier Messiaen dont il intègre la classe en 1967 et remporte un Premier Prix un an plus tard.

Il reste auprès de Messiaen une année encore et ces deux années de formation auprès de ce grand maître lui permettent de trouver sa voie en tant que compositeur : « C'est lui qui m'a révélé à moi-même », dit-il à propos de Messiaen dans le reportage *Nguyễn Thiện Đạo : Un élève d'Olivier Messiaen* de Gérard Guillaume en 1972.

Il admire Bach, Beethoven, Wagner et surtout Chopin « dont il se sent le plus proche » car il exprime le « Moi, mais aussi le patriotisme, le mélange » (Massé, 2014, p.12).

C'est en 1969 au Festival de Royan qu'il est découvert avec *Tuyến Lửa* (lignes de feu). Le succès qu'il y rencontre lui ouvre les portes d'une notoriété internationale :

1971 : Première commande d'Etat : *Koskom* pour orchestre, saluée comme la composition la plus d'avant-garde

1974 : Prix Olivier Messiaen découlant du Prix Erasme pour *Máu-và-hoa* (1973-74)

1978 : Création de *My Châu Trọng Thủy* à la Salle Favart, le tout premier opéra Vietnamien

1980 : Commande d'un opéra pour le Festival d'Avignon, *Ecouter/Mourir*

1994 : Création d'un opéra-oratorio *Les enfants d'Izieu* en hommage aux 44 enfants juifs pourchassés puis tués à Auschwitz

En 2001, il reçoit la médaille de la Résistance du Vietnam par le Président de la République Socialiste du Vietnam Trần Đức Lương.

Enfin, chef d'orchestre également, d'une « autorité, d'une précision et d'une force expressive rares » (Halbreich, 1979), il dirige ses pièces comme *Camatithu* (1974) au Festival de Royan ainsi que les œuvres qu'il crée au Vietnam.

Il s'éteint à Paris le 20 novembre 2015. (Garrigues, s.d.)

## B. Généralités sur le *Concerto Vivo*

L'œuvre que nous étudions afin de plonger dans l'univers de Nguyễn Thiện Đạo est le *Concerto Vivo* (en annexe 1) écrit en 2005-2006 et cadet d'un premier *Concerto pour piano et orchestre* écrit en 1984. C'est également le dernier de ses onze concertos, dont un concerto pour contrebasse, deux pour violon, un pour violoncelle, un pour monocorde et violoncelle, un pour clarinette, un pour percussion, et deux pour flûte et ensemble de cordes.

L'enregistrement du concerto pour piano peut être écouté en suivant le lien ci-dessous :

<https://youtu.be/GGy3LPi9nus> : *Concerto Vivo* (2005-2006), interprété par le Vietnam National Symphony Orchestra dirigé par Honna Tetsuji et Momo Kodama au piano.

D'après la pianiste Momo Kodama qui a créé le concerto, et avec qui nous nous sommes entretenues (voir annexe 2), le *Concerto Vivo* a été écrit avec l'intention de le faire créer par le pianiste vietnamien Đặng Thái Sơn, mais cela n'a pas eu lieu.

Il fut créé en septembre 2013 à l'occasion du 40<sup>ème</sup> anniversaire des relations diplomatiques entre le Vietnam et le Japon dans la Tokyo Opera City Concert Hall Takemitsu Memorial. Dans l'audience étaient notamment présents le Prince héritier du Japon ainsi que le compositeur Hosokawa.

D'une durée d'exécution d'environ 20 minutes (le premier mouvement dure environ 4 minutes, le deuxième mouvement environ 8-9 minutes et le troisième mouvement environ 6-7 minutes), l'œuvre dispose d'une nomenclature complète (bois, cuivres et cordes) ainsi qu'un pupitre très riche en percussions (voir annexe 1).

## II. Un espace sonore inouï

### A. Architecture globale

L'œuvre est construite en trois mouvements comme dans un concerto classique.

L'emploi des termes « mouvement lent » ou « mouvement rapide » serait assez réducteur par rapport à la richesse des indications de tempo de Đạo (voir le tableau des indications de temps en annexe 3).

Nous pouvons cependant noter que le premier mouvement est d'un caractère plutôt tellurique, emporté et tumultueux, où l'on entend les événements de la nature. Le deuxième mouvement, quant à lui, commence dans un caractère plus méditatif et introverti avant de culminer vers des climax et de revenir dans une atmosphère calme. Enfin, le troisième mouvement *Allegro eroico* rejoint le premier mouvement dans le caractère épique et tumultueux (voir en annexe 4 les schémas-tableaux de structure).

Le premier mouvement a une structure ternaire : une première partie brillante et dense *Maestoso* monte vers un point culminant (mesure 16), qui fait ensuite place à une partie plus calme et méditative marquée par un solo de flûte traversière (mesure 21), puis se termine par une partie de nouveau dense et tempétueuse qui sera d'ailleurs reprise à la fin du troisième mouvement.

Cette structure « intense-calme-intense » de ce premier mouvement rappelle le schéma du concerto entier : c'est comme si le premier mouvement était un noyau duquel va découler tout le concerto.

Le deuxième mouvement a une structure linéaire et constitue le mouvement le plus long des trois. Il commence dans un caractère calme et méditatif *Molto rubato avec grâce et tendresse* avant de se développer en intensité et de revenir à un climat calme. Là où les parties du premier mouvement étaient intenses, elles sont calmes dans le deuxième mouvement, et inversement. Nous pouvons donc dire que du point de vue de l'intensité, le deuxième mouvement est le négatif du premier mouvement. Cela rejoint alors le principe d'opposition-complémentarité que nous développerons plus loin, et qui découle de la philosophie taoïste avec l'équilibre du Yin et du Yang, et dont Đạo s'inspire.

Enfin, le troisième mouvement dont le piano est très virtuose en son début, est construit en progression de la partie A à la partie E (parties dénommées ainsi d'après les brouillons du compositeur), avec comme récapitulation (dernière partie E chiffre 42) la troisième partie du premier mouvement.

D'un point de vue thématique, il y a dans le *Concerto Vivo* deux thèmes récurrents, variés à chacune de leurs occurrences. Ces thèmes donnent au concerto un caractère cyclique, du fait de leur présence dans les différents mouvements.

Tableau 1 : Evolution du thème 1 dans le concerto

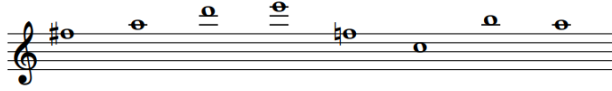
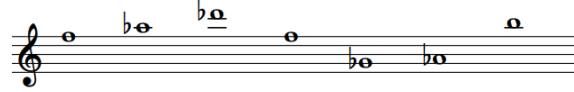
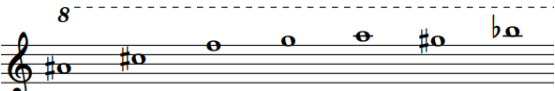
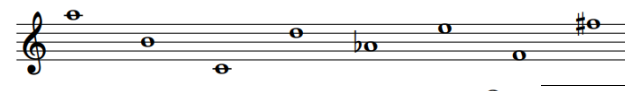
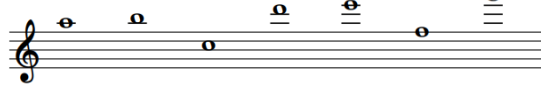
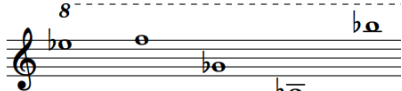

Thème 1 sans le rythme	Instrument et transformation
	Solo de flûte dans le 1 <sup>er</sup> mouvement (première phrase)
	Solo de flûte dans le 2 <sup>ème</sup> mouvement (première phrase), transposé un demi-ton en dessous par rapport au 1 <sup>er</sup> mouvement
	Thème à la main droite du piano dans le 3 <sup>ème</sup> mouvement (première note répétée de chaque montée), transposé une tierce Majeure au dessus par rapport au 1 <sup>er</sup> mouvement

Tableau 2 : Evolution du thème 2 dans le concerto

Thème 2 dans le rythme	Instrument et transformation
	Thème du glockenspiel dans le 2 <sup>ème</sup> mouvement
	Deuxième occurrence du thème du glockenspiel dans le 2 <sup>ème</sup> mouvement
	Début du thème du vibraphone dans le 2 <sup>ème</sup> mouvement (transposé un triton au dessus)
	Thème des pouces de la main gauche du piano dans le 3 <sup>ème</sup> mouvement (2 <sup>ème</sup> portée)

Nous notons également que ceux deux thèmes réapparaissent de façon simultanée au piano dans le troisième mouvement, comme si le piano était une synthèse des solos de flûte et des solos des percussions.

28 **Allegro eroico**  $\text{♩} = 80$  *molto accel.* *a tempo* *molto accel. e cresc.*

29 *a tempo* *molto accel. e cresc.* **29** *a tempo* *molto accel. e cresc.*

Figure 2: Les deux thèmes dans la partie de piano. Le thème 1 est en rose et le thème 2 est en jaune.

Conclusion :

Grâce à l'étude de l'architecture du *Concerto Vivo*, nous constatons qu'il existe une volonté de relation entre les mouvements :

Premièrement, la forme générale se retrouve à une plus petite échelle : le schéma de densité du premier mouvement peut se rapporter à celui de l'œuvre entière, comme si les deuxième et troisième mouvements étaient contenus dans le premier mouvement. Deuxièmement, le schéma dynamique du deuxième mouvement est en opposition avec celle du premier mouvement.

Troisièmement, les dernières parties du premier mouvement et du troisième étant identiques, nous voyons là à la fois l'idée d'un recommencement, comme dans un cycle, mais également l'idée d'une interconnexion, comme si le début contenait déjà la fin et que la fin contenait le début. La présence de thèmes cycliques appuie aussi la thèse d'une forme cyclique.

## B. L'objet sonore comme langage

### 1. La densité sonore et l'entretien du son

Ce qui frappe dès la première écoute du *Concerto Vivo*, c'est sa densité sonore. En effet, Đạo travaille les masses sonores avec une extrême précision et utilise une grande variété de techniques orchestrales et de modes de jeux afin de densifier sa matière sonore et d'entretenir le son, ou au contraire, pour travailler une matière plus éthérée.

Par ailleurs, d'après les tableaux-schémas de structure du concerto (annexe 4), nous nous apercevons aisément que l'évolution de ces masses sonores est en corrélation avec l'architecture du morceau : une attaque résonance marque par exemple la fin d'une section. Nous pouvons donc dire que les masses sonores ont une fonction structurelle.

### 2. Sons à hauteur indéterminée et harmonies suspensives

Dans une interview (Guillaume, 1972), Đạo dit qu'il n'entend pas les sons tempérés, utilisés dans l'harmonie classique. De par l'influence de la musique vietnamienne qu'il

a côtoyée dans sa jeunesse dans les temples, et de la musique populaire, les sons qu'il entend ne sont pas à hauteur fixe, mais sont colorés de micro-intervalles.

De plus, Đạo se dit « poursuivi par une indéfinissable “polyphonie céleste” et totalement imaginaire » (Massé, p.12) qui le pousse à composer afin de tenter de la reproduire en musique. La polyphonie dont il parle se traduit notamment par l'utilisation de la « fréquence suspensive » ou « harmonies suspensives », sorte de nappes sonores dénuées de notes à hauteur déterminée.

Comme Đạo l'explique à propos de *Koskom* et *Máu-và-hoa* où il est demandé aux instrumentistes d'employer la « fréquence suspensive », il s'agit « d'abolir le tempérament en émettant uniquement des sons à hauteur indéterminée. Les altérations sont donc approximatives » (p.38).

Dans le *Concerto Vivo*, nous entendons très régulièrement des harmonies suspensives, très souvent jouées dans la nuance *pianissimo* voire *pianississimo* aux cordes aux extrêmes aigus, notamment lorsqu'elles accompagnent les solos de piano.

Afin d'écrire les fréquences suspensives, Đạo écrit les hauteurs et se sert de plusieurs notations différentes.

The image displays a musical score for Violons I and Violons II. The Violons I section consists of four staves, and the Violons II section consists of four staves. The notation includes various dynamic markings such as *ppp* and *pp*, and performance instructions like "sul pont." and "trille-glis. par micro-intervalle". The score shows a complex texture of micro-intervals and glissandi, characteristic of the "suspensive harmonies" mentioned in the text.

Figure 3: Harmonies suspensives dans le début du premier mouvement

Dans la figure 3, on voit qu'il utilise les micro-intervalles de manière conjointe autour de motifs mélismatiques (violons 1), utilise des trilles-glissandi par micro-intervalles aux violons 2, et ajoute à cela, une sorte de chromatisme rythmique : chaque division de pupitre joue un rythme différent, comme si chaque entité avait son propre chemin indépendant. Le résultat sonore qui en résulte reste *pianissimo* mais donne une impression de masse à la texture indistincte.

Figure 4 : Extrait du deuxième mouvement, 2<sup>ème</sup> mesure du chiffre 16, manuscrit autographe. Source : Fonds Nguyễn Thiện Đạo, médiathèque Hector Berlioz

Un autre exemple d'écriture menant à une fréquence suspensive se situe dans le deuxième mouvement. D'après la figure 4 qui en présente un extrait, nous avons porté notre attention sur le manuscrit autographe du compositeur. Nous pouvons voir des tracés sur des hauteurs approximatives, avec comme indication « CORDES : Trille, trille-gliss, ondulation par micro-intervalle/ Chaque instrumentiste évolue librement ».

Enfin, un dernier procédé consiste tout simplement à écrire des tenues en clusters avec points d'orgue, comme dans les parties de violon dans le début du deuxième mouvement (figure 5):

molto rubato  
avec grace et tendresse  
(les petites notes se jouent vite)

Pno.

Fin jusqu'à la fin du chiffre 12

10 **Signe 1 Senza tempo**  
Andantino ♩ = 69

11 **Signe 2**

1 & 4  
VI. I  
5 & 8  
pp  
div.

9 & 12  
pp

1 & 4  
VI. II  
5 & 8  
pp  
div.

9 & 12  
pp

Figure 5: Fréquence suspensive jouée en clusters aux aigus. Extrait du deuxième mouvement.

### 3. Influence de la musique spectrale

L'influence de la musique spectrale n'est probablement pas loin : Đao se sert des harmoniques ou d'harmonies pouvant engendrer beaucoup d'harmoniques.

Par exemple, dans ce motif joué aux violoncelles une mesure avant le chiffre 2, nous pouvons remarquer que les trois divisions de pupitre jouent à des quintes d'écart, et jouent des harmoniques dans leur montée du trait ainsi que des gammes par tons dans leur descente.

Vcl.

pp

8<sup>va</sup>

pp

8<sup>va</sup>

pp

8<sup>va</sup>

Figure 6: Harmoniques aux violoncelles, une mesure avant chiffre 2

Un autre exemple où le travail des harmoniques semble particulièrement remarquable est la première mesure du chiffre 2 du premier mouvement, lorsqu'il y a l'entrée du piano *prestissimo brillante* :

Les violons 1 jouent des trilles sur un cluster aux notes conjointes voire proches aux suraigus

Les violons 2, altos et violoncelles font des tenues sur les notes de l'accord de Ré Majeur

Les contrebasses jouent la quinte Si bémol – Fa

Les cors jouent la quinte Sol-Ré

Les bassons jouent la quarte Si-Mi

La présence de ces quintes et quartes au sein de ces différents pupitres engendrent beaucoup d'harmoniques et participent dans leur ensemble à la création d'un timbre spécial.

#### 4. Le point de vue mélodique

A l'écoute, les mélodies semblent singulières : Đạo utilise beaucoup d'intervalles très larges comme si la mélodie pouvait être répartie sur plusieurs voix à registres différents.

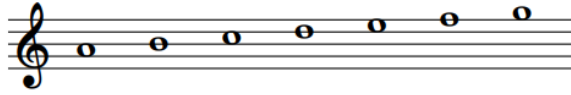
On note une grande proportion de septièmes Majeures et mineures et de neuvièmes Majeures.

En renversant les intervalles afin de les concentrer dans un même registre, on s'aperçoit que les notes sont conjointes, voire très proches :

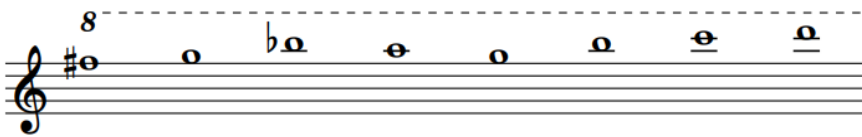
The image shows a musical score for two percussion parts. The top staff is for Perc. 1, labeled 'Glockenspiel', and the bottom staff is for Perc. 2, labeled '(Vibra.)'. Both staves contain musical notation with notes, rests, and dynamic markings such as 'pp'. There are also instructions in French: 'prendre 4 baguettes dures' above the Perc. 1 staff and 'prendre 4 baguettes' above the Perc. 2 staff. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Figure 7: Les thèmes du glockenspiel et du vibraphone. Extrait du deuxième mouvement

On s'aperçoit dans l'exemple précédent que le thème du glockenspiel peut être ramené à des notes conjointes, formant même une échelle de la :



Le thème du vibraphone est constitué de notes très proches voire conjointes:



### C. Le traitement du piano

D'après le catalogue de Đạo, peu d'œuvres sont écrites pour piano soliste en dehors des deux concertos pour piano. Il y a notamment l'unique pièce pour piano solo *Tìm Lửa* (1987, Salabert), écrite pour le cinquantenaire de la mort de Ravel (commande du festival de Montpellier) et quelques œuvres pour ensembles (*Tây Nguyên* pour flûte et piano, *Bài Tập* pour Ondes Martenot et piano, *Tuyển Lửa* pour 7 instrumentistes, *Bao Gio* pour 2 pianos et 2 percussions). Alors que Đạo savait jouer du piano (des improvisations au piano ont par ailleurs été enregistrées lors d'interviews), nous pouvons nous demander quelle place tient le piano dans la musique de Đạo.

Lors d'un entretien avec Nguyễn Thiện Hélène, son épouse, celle-ci nous rapporte qu'un jour elle a demandé à Đạo pourquoi il n'écrivait pas davantage pour piano solo, ce à quoi il lui répondit qu'il y a déjà eu tellement de belles œuvres pour le piano solo qu'il ne voyait pas comment il pouvait écrire des œuvres aussi belles.

Dans cette partie, nous nous interrogeons sur le rôle du piano et les spécificités de son écriture dans le *Concerto Vivo*.

#### 1. L'écriture pianistique

Tout comme dans *Tìm Lửa*, on remarque l'utilisation fréquente de trilles doubles à la tierce majeure, en général dans les extrêmes aigus. Le registre aigu étant celui où les durées tiennent le moins longtemps, ces trilles permettent de maintenir le son à la manière de nappes sonores.



Figure 8: Exemple de trilles doubles dans la partie de piano

Dans cet exemple, on retrouve l'utilisation des trilles doubles à la tierce immédiatement suivies d'une montée fulgurante comprenant des notes répétées et des intervalles très larges.

Les notes jouées très rapidement au piano comme des mouvements fulgurants ou comme des bombardements de petites notes très rapides sont également caractéristiques de l'écriture de Đạo. Dans le passage du troisième mouvement ci-dessous (quatrième et cinquième mesure du chiffre 39), le piano joue uniquement des petites notes par groupes aux valeurs irrégulières et à une allure *Vivo*.



Figure 9: Un passage virtuose en petites notes au piano

Dans cet exemple, on remarque la présence de nombreuses notes répétées qui pourraient rappeler le crépitement d'un feu dans *Tim Lửa* (le titre signifiant "recherche du feu") ou des piaillements d'oiseaux. Ces passages sont d'une extrême virtuosité pianistique et nécessitent une grande concentration car les deux mains sont asynchrones et évoluent comme deux éléments indépendants.



Figure 10: Passage en petites notes similaire dans *Tim Lửa* (Salabert, 1987)

D'autres éléments remarquables de l'écriture pianistique de Ðào sont l'utilisation de trémolos aux deux mains, les notes voire accords répétés très rapidement, et les « battements ondulés », où le piano joue un agrégat, maintient sa vibration et joue même des nuances (*crescendo-diminuendo*) par la répétition des notes dans les touches.

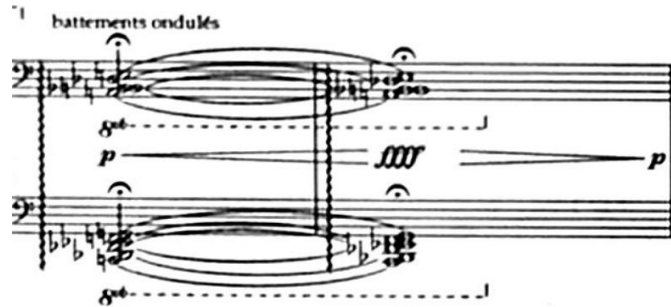


Figure 11: Exemple de battements ondulés dans le premier mouvement

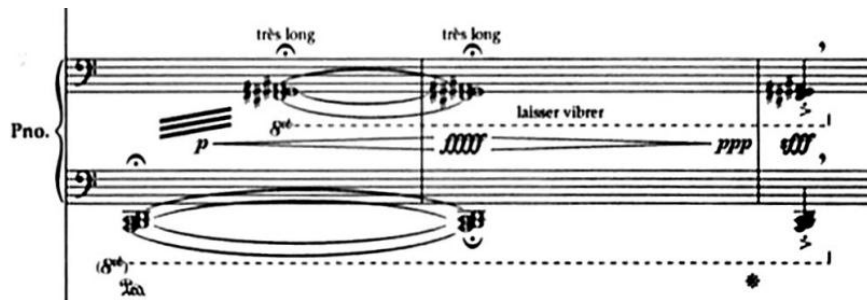


Figure 12: Trémolos aux deux mains à la fin du concerto



Figure 13: Notes simples et groupes de notes répétées, début du troisième mouvement

La répétition des notes rapides dans une nuance *fortissimo* est très virtuose car cela demande beaucoup de force physique.

Enfin, un troisième aspect de l'écriture pianistique chez Đạo est la polyphonie, ou bien la superposition de textures sonores. Instrument polyphonique par excellence, le piano joue dans la musique de Đạo non pas plusieurs voix, mais plutôt plusieurs instruments aux registres et timbres très différents, ce qui amène le pianiste à faire de nombreux déplacements rapides sur le clavier. La partie de piano peut être à certains endroits écrite jusqu'à quatre portées.

Figure 14: Partie du piano écrite sur trois portées, chiffre 37 du troisième mouvement

L'écriture pianistique de Đạo est virtuose de par la rapidité des placements et de par la force physique nécessaire à son exécution, mais cette virtuosité est au service du caractère saisissant et intense, ainsi que du maintien du son dans les timbres-couleurs que Đạo crée. Le piano est un instrument qui donne un caractère extrêmement vivant dans la musique de Đạo.

## 2. La place du piano au sein de l'orchestre

Dans le premier mouvement, le piano ne joue que pendant les parties intenses (première partie et troisième partie), disparaissant dans toute la section centrale calme. Dans le deuxième mouvement, il ouvre l'atmosphère méditative et à l'exception de cadences, il laisse plutôt se développer les autres instruments de l'orchestre (solos de flûte et des percussions). Il disparaît totalement pendant les douze dernières mesures du second mouvement, avant de revenir de manière héroïque dans le troisième mouvement où il reprend une place prépondérante.

En dehors des moments où le piano est défini comme un soliste, il n'existe qu'un seul passage où il joue un duo avec un groupe de l'orchestre : il s'agit du dialogue piano-percussions à la deuxième mesure du chiffre 20 dans le deuxième mouvement.

Comme il n'y a pas de thèmes mélodiques à l'orchestre en dehors des solos instrumentaux (ou perçus comme tels), il n'y a pas lieu de dire que le piano « accompagne l'orchestre ». Le piano se joint alors à la masse sonore orchestrale, comme un prolongement de l'orchestre, afin de participer à la texture globale, ou donner un résultat sonore. Les passages tels que le chiffre 9 du premier mouvement ou une mesure avant le chiffre 40 en sont des exemples.

### III. L'écriture occidentale au service d'une pensée orientale

Nous savons d'une part que Đạo était très influencé par la poésie vietnamienne et chinoise ainsi que par la philosophie taoïste, confucianiste et bouddhiste. D'autre part, ayant vécu au Vietnam jusqu'à l'âge de treize ans et demi, il a écouté la musique des pagodes et la musique populaire (Samuel et Đạo, 1998).

Dans cette partie, nous tenterons d'analyser ces influences orientales dans la musique de Đạo en général ainsi que dans son *Concerto Vivo*.

#### A. Les contrastes à la lumière de la philosophie taoïste

Đạo est influencé par le Taoïsme, courant philosophique chinois remontant au VI<sup>ème</sup> siècle avant J.-C. Cette philosophie se fonde sur le principe de la « Voie » appelée le « Tao », qui de plus, rappelle le prénom en vietnamien du compositeur, *Đạo* qui signifie la religion, la voie, le chemin.

Dans la pensée taoïste, il y a notamment le principe du Yin et du Yang qui sont deux concepts, deux forces qui s'opposent tout en restant complémentaires.

Nous reprenons un concept formulé par Nicolas Porcher dans son analyse de *Hoàng Hôn* de Đạo (Porcher, 2021, p.88), qui est celui de « l'opposition/complémentarité », reflet de l'inspiration taoïste de Đạo dans sa musique et qui se traduit par la présence permanente de la dualité d'éléments musicaux qui s'opposent.

Ainsi, dans le *Concerto Vivo*, cohabitent des tempi très rapides (*Prestissimo, brillante* au chiffre 2) et très lents (*Lento, Molto rubato*, 40 à la noire au chiffre 19), des registres dans l'extrême-grave et l'extrême-aigu (tour à tour ou simultanément), des nuances tantôt imperceptibles (*pianississimo*) tantôt "écrasantes, à la limite du bruit" comme dirait Đạo (Massé, p.61) (jusqu'à *fortissississimo ffff*), des caractères méditatif et violent, etc.

Les mouvements des masses sonores sont également remarquables : la vitesse d'enchaînement d'épisodes musicaux différents peut tantôt être très lente, avec une sensation d'inertie, tantôt très rapide avec une explosion soudaine et une libération d'énergie considérable en peu de temps. On pourrait imaginer une compaction ou compression de la matière sonore lors de *crescendi* rapides combinés avec une accélération rythmique, ou une dilatation ou décompression de la matière sonore lors des *diminuendi*.

Dans l'exemple ci-dessous tiré du second mouvement, plusieurs événements s'enchaînent à une vitesse lente, dans une nuance douce, et sont ponctués de points d'orgue « très longs » : cela participe à la création d'une sensation de dilatation du temps.

The musical score shows four staves: Perc. 1 (Cloches), Perc. 2 (Gongs), Perc. 3 (Pl. cloches), and Pno. (Piano). The Perc. 1 staff includes markings for 'très long', 'vibra + anbet de contrebasse', 'Glock', 'Grosse caisse', and 'Vibra. solo'. The Perc. 2 staff includes 'très long', 'glock', 'solo, dolce', and 'Tamp-tam'. The Perc. 3 staff includes 'très long' and 'gongs du 2° perc. + 2 mailloches'. The Pno. staff includes 'très long' and 'laisser vibrer'. The tempo markings at the bottom are 4/4, 3/4 *calmato*, 5/8, 4/4, and 19 *Senza tempo Lento, molto rubato* with a note value of 40. The score is marked with 'très long' throughout.

Figure 15: Exemple de vitesse d'évolution lente dans le deuxième mouvement

Au contraire, dans l'exemple ci-dessous (tableau 3), nous pouvons voir l'évolution très rapide des dynamiques dans les quatre dernières mesures du concerto, donnant l'impression d'une compaction des masses sonores.

Tableau 3 : Nuances des quatre dernières mesures du concerto

Mesure	174	175 (chiffre 44)	176	177
Nuance de l'orchestre	mf/ f puis cresc.	pp cresc. vers ff	ff dim. vers pp	sf à sfff selon les pupitres
Nuance du piano	sfff puis dim.	p cresc. vers ffff	ffff dim. vers ppp	Sfff

Ces oppositions/complémentarités dans le *Concerto Vivo* font que la musique est extrêmement vivante, bouillonnante, magnétique et intense, et les propos de Đạo dans une interview sur Paris Première le 17 avril 1998 le confirment :

La vie est issue de la contradiction. Une œuvre d'art est issue également des deux forces, non pas contraires mais complémentaires. La philosophie orientale parle du Yin et du Yang, deux éléments qui font que la vie existe. Je ne peux pas affirmer que ça soit un côté personnel, mais cette opposition entre la poésie, le *pianissimo*, et les cataclysmes telluriques, le *fortissimo*, font qu'une œuvre vive. (Samuel et Đạo, 1998)

## B. Influences orientales, notamment de la musique vietnamienne

### 1. La nomenclature

Bien que les instruments utilisés dans la musique de Đạo soient essentiellement occidentaux, à l'exception des œuvres pour instruments traditionnels (*Six pièces pour instruments traditionnels*, *Suoi tranh* pour 6 cithares ou *To Dong Trio* pour cithare, biwa et monocorde etc.) nous pouvons remarquer que dans l'instrumentarium du *Concerto Vivo*, Đạo utilise des instruments dont les timbres peuvent se rapprocher des instruments de musique vietnamiens.

A l'écoute, nous notons l'importance primordiale de la flûte traversière, qui joue en solo dans la section centrale du premier mouvement ainsi que dans le deuxième mouvement. Son utilisation très ornementée rappelle le jeu des flûtes de bambou vietnamiennes (*sáo trúc*).

Dans les esquisses du concerto (annexe 5), dans le deuxième mouvement, Đạo écrit « giấc mơ dân ca » qui se traduit par « rêve populaire », suggérant un lien avec la musique populaire vietnamienne.

D'autre part, l'utilisation d'un pupitre de percussions très important témoigne également de l'attachement aux sonorités extra-européennes qu'il porte en lui (Massé, p.49). Đạo explique la place « prépondérante » des percussions dans la musique extrême orientale :

En Orient, la percussion possède son propre langage musical, comme en témoignent les merveilleux gamelans ou, dans le cas du Vietnam, le fameux xylophone en pierre [...] et, dans un registre particulier, les tambours et cymbales qui rythment notre danse du dragon. [...] Je porte en moi la percussion, ce besoin. Le gamelan balinaise, les gongs, les tam-tams, les cloches, les marimbas notamment sont des instruments absolument extraordinaires et me transportent dans des contrées lointaines. (Massé, p.48)

Il ajoute également qu'en Orient, l'utilisation des percussions « n'est pas uniquement percussi[ve], c'est la musique à la fois lyrique, harmonieuse et percutante » (p.49).

Les percussions se composent de claviers (vibraphone, glockenspiel, marimba), peaux (grosse caisse, 3 timbales, toms contrebasse), métaux (cloches-tubes, gongs, tam tam 96cm, plaques-cloches) et idiophone (cymbale turque posée sur timbale).

Il y a donc à la fois des instruments à hauteur déterminée comme les claviers mais également des métaux sans hauteur précise comme les gongs et tam tams qui produisent des sons extrêmement complexes, ce que Đạo dit aimer particulièrement (p.50).

Les percussions ont un rôle prépondérant dans le *Concerto Vivo* et leur écriture est extrêmement fine et riche. Đạo utilise une grande variété de registres, exploite leur capacité à créer des résonances (« laisser vibrer » par exemple), leur capacité à varier les intensités, à créer des timbres-couleurs et à entretenir un son (par exemple les trémolos au marimba où il écrit « ouvrir moteur vibration lente »).

Outre ces fonctions de hauteur, intensité et timbre, il écrit également des parties où les percussions ont un rôle rythmico-mélodique.

The image shows a musical score for percussion instruments. It consists of five staves: Perc. 1 (Timbales), Perc. 2 (Gongs), Perc. 3 (Toms), Cloches, and Pl.-cloches. The Perc. 1 staff features a series of rhythmic patterns with dynamic markings *p*, *mp*, *mf*, and *f*. The Perc. 2 staff has a similar pattern with dynamic markings *p*, *mp*, *mf*, and *f*. The Perc. 3 staff has a pattern with dynamic markings *p*, *mp*, *mf*, and *f*. The Cloches and Pl.-cloches staves have a pattern with dynamic markings *f* and *fff*. Performance instructions include 'à toute volée en dehors et joyeux' for the Cloches and Pl.-cloches. A box at the bottom right indicates '18 Senza tempo, 15''ca.'

Figure 16: Exemple d'écriture pour percussions dans le deuxième mouvement

Dans l'exemple ci-dessus, les timbales et gongs participent à la création d'une vibration en même temps qu'une montée continue en intensité de par leur timbre, leur technique de maintien du son, leur évolution vers les fréquences graves, tandis que les toms jouent des formules à l'écriture subtile entre accentuation, utilisation de silences et variations rythmiques. Ce principe de la variation rythmique, qui est fondamental dans la musique vietnamienne, est par ailleurs appelé « ajouter des feuilles et des fleurs » d'après le musicologue Trần Văn Khê (1987, p.34).

## 2. L'ornementation

Une des principales influences de la musique vietnamienne sur la musique de Đạo est l'ornementation. En effet, d'après le musicologue Trần Văn Khê cité par Isabelle Massé, « un son entendu à l'état brut est un son nu, donc très laid pour les oreilles vietnamiennes » et Đạo disait d'ailleurs que « les notes principales sont, à [son] avis, moins importants que les notes étrangères. » (Massé, p.58)

En voici un exemple dans le début du deuxième mouvement, lorsque que le piano joue accompagné des cordes :

**Andantino**  $\text{♩} = 69$   
*molto rubato*  
 10 avec grace et tendresse  
 (les petites notes se jouent vite)

*p*

♩ jusqu'à la fin du chiffre 12

11 **Signe 2**

12 **Signe 3**  
 8<sup>es</sup>

Figure 17: Partie de piano au début du deuxième mouvement

Dans ces trois phrases que joue le piano (respectivement signes 1 à 3), chacune divisée en trois subdivisions, le piano joue une série de notes principales en croches ornementées de petites notes ou non avant une noire avec point d'orgue.

Ces petites notes ne sont pas des appoggiatures et sont très disjointes par rapport aux notes principales (les intervalles sont d'ailleurs très grands, et à l'instar d'une mélodie, Đao utilise des septièmes) et peuvent attester d'un caractère mélodique à part entière.

Nous pouvons même remarquer que dans chaque phrase, au fil des subdivisions de phrase, il y a de moins en moins de notes principales et de plus en plus de petites notes.

Tableau 4 : Evolution du nombre de notes principales et de petites notes dans la partie de piano au début du deuxième mouvement

Phrase	Signe 1			Signe 2			Signe 3		
	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Subdivision de phrase									
Notes principales en nombre d'attaques* (en nombre de hauteurs différentes)	7	6	6 (7)	4 (5)	3	7 (9)	5 (6)	4 (5)	3 (7)
Petites notes en nombre d'attaques (en nombre d'hauteurs différentes)	1	6	8	1	2 (3)	9	2	2	3
Ratio « Nombre d'attaques petites notes/ nombre d'attaques notes principales »	<b>0,14</b>	<b>1</b>	<b>1,25</b>	<b>0,25</b>	<b>0,66</b>	<b>1,29</b>	<b>0,4</b>	<b>0,5</b>	<b>1</b>

\*Le nombre de hauteurs peut différer du nombre d'attaques car plusieurs hauteurs peuvent être attaquées simultanément

### 3. Le non-tempérament

Outre l'utilisation des notes ornementales à hauteur fixe jouées au piano, Đạo utilise dans ses œuvres l'ornementation à travers des *glissandi* et des oscillations en micro-intervalles (tiers et quarts de tons). Dans *le Concerto Vivo*, les micro-intervalles écrits sont uniquement des quarts de ton.

D'après Trần Văn Khê cité par Đạo, « les micro-intervalles n'existent pas dans la musique vietnamienne en tant que gamme divisée de façon égale ». D'après Đạo, dans la musique vietnamienne, les micro-intervalles sont des inflexions de la gamme pentatonique (Massé, p.57).

Il est donc intéressant de voir comment Đạo s'approprie ces inflexions qui, par ailleurs, proviennent des inflexions de la langue vietnamienne, langue tonale à six tons.

Pour Đạo, l'emploi des micro-intervalles permet une recherche de couleurs : « Ce qui m'intéresse c'est le timbre et ce que je qualifie d'«harmonie suspensive» » (p.57).

Il développe ainsi son idée :

Cette écriture en quarts de tons est intéressante pour deux cas de figure : un soliste joue très lentement avec cette recherche de couleur musicale, cette inflexion spécifique et il a la possibilité de pouvoir contrôler précisément son instrument ou dans un contexte d'une écriture de masse c'est à dire, par

exemple, tout un orchestre à cordes. C'est cette masse qui crée le flou et, justement, cette richesse musicale. (Massé, p.15)

Đạo dit par ailleurs que pour lui, « l'emploi des quarts de tons ne sont séduisants que s'ils sont utilisés de façon linéaires » (p.56), ce qui permet justement de créer le « flou » ou la « masse » dans l'exemple évoqué plus haut.

Đạo se sert donc des micro-intervalles non pour reproduire la musique vietnamienne mais plutôt comme un moyen de créer des sonorités qui lui sont propres.

#### 4. Le temps

Un élément important de la musique de Đạo réside dans son rapport au temps. Lors de l'écoute du *Concerto Vivo*, du fait de l'absence d'unité de tempo, l'auditeur peut se sentir déstabilisé par rapport au rythme de la pièce, ne sachant pas forcément où il se situe temporellement dans l'œuvre, mis à part la structure en trois mouvements.

Cela s'explique par sa conception philosophique du temps en musique. Il dit vouloir concilier deux rapports au temps : la voie occidentale à laquelle il associe une volonté de « maîtrise » du temps, et la voie orientale qui se « moule » au temps, et où la perception du temps est « psychologique ». (Massé, p.60)

On retrouve ainsi dans sa musique différentes façons d'organiser le temps en musique, allant du temps mesuré aux passages sans tempo, voire même des passages aux temps chronométriques (voir annexe 3).

Đạo crée également ce qu'il appelle le tempo extra-humain, un « tempo ne découlant pas du rythme cardiaque » (p.38) et issu « d'une conception cosmique du rythme oriental et de la formidable technicité du XX<sup>e</sup> siècle. » (Paquelet, 1984, p.89)

Ce tempo extra-humain se traduit par la « dualité des tempi très lents et très rapides, jamais moyens ». (Massé, p.38)

## 5. Le silence

Chez Đao, le silence est un élément non neutre, car il a une signification philosophique. D'après l'article du 29 juin 1974 paru dans *Combat*, cité par Christine Paquelet dans les cahiers du CREM (1984), Đao axe notamment ses recherches autour du silence-méditation qui est une « autre mesure du temps : on respire, on prend le temps de méditer devant l'apparition de la musique, l'événement d'un son, une architecture de sons ».

Dans l'exemple ci-dessous, nous pouvons voir que les silences sont structurels dans la phrase du vibraphone et articulent son discours :

Figure 18: Exemple de silences structurels dans la phrase de vibraphone du deuxième mouvement

Dans l'exemple ci-dessous, nous pouvons voir une écriture mettant en exergue la complémentarité des sons et des silences.

Figure 19: Exemple dans le premier mouvement de complémentarité son et silence

C. Terminologie : comment décrire une esthétique portant un double bagage culturel ?

La musique de Đạo porte les signes d'un double bagage culturel franco-vietnamien.

Afin d'apporter un soin quant à la qualification de la convergence d'au moins deux cultures musicales, nous mettons en place une réflexion sur la terminologie à employer.

#### 1. Réflexion sur la notion d'acculturation

Venu en France lors de la décolonisation du Vietnam, Đạo adopte l'écriture européenne pour sa musique qu'il qualifie d'intrinsèquement vietnamienne (Massé, p.75). Dans sa jeunesse au Vietnam, il prenait déjà des cours de solfège mais c'est en France, son pays d'accueil, qu'il se forme à l'écriture, l'harmonie et la composition. Doit-on dire pour autant qu'il s'est acculturé à la musique européenne ?

D'après la définition de Redfield, Melville Herskovits et Linton (1936), l'acculturation est « l'ensemble des phénomènes qui résultent d'un contact continu et direct entre des groupes d'individus de cultures différentes et qui entraînent des changements dans les modèles culturels originaux de l'un ou des autres groupes. »

Ce terme est également employé en ethnomusicologie. D'après Gilles Léothaud (2004, p.131):

L'acculturation englobe les processus dynamiques par lesquels une société évolue au contact d'une autre, lui emprunte et adopte des éléments de sa culture. [...] Dans le domaine musical, l'acculturation touche aux structures du langage, à la pratique instrumentale, à l'exécution et à la diffusion au sens le plus large.

Đạo, n'ayant pas renié sa culture vietnamienne au profit de la culture européenne (il a gardé en lui le non-tempérament par exemple), le terme d'assimilation ne conviendrait pas, puisqu'il s'agit d'une forme extrême d'acculturation où le groupe acculturé abandonne sa culture d'origine.

Une réserve est cependant à exprimer quant à l'emploi du terme acculturation, pour plusieurs raisons : premièrement ce concept s'applique à un groupe de personnes, une société et non à un seul individu (on parle de « phénomènes d'acculturation » par exemple).

Deuxièmement, du fait du rapport de pouvoir asymétrique entre la France et le Vietnam à cette époque, le Vietnam étant colonisé par la France jusqu'en 1954, il pourrait y avoir une connotation colonialiste, comme si le pays colonisé « subissait » cette acculturation. D'après Cecilia Gourbot (2000), « son utilisation amène, le plus souvent, à aborder des notions aussi polémiques que celles de la race, de l'ethnie, du rapport entre société dominante/société dominée, de la colonisation ».

Par ailleurs, Margaret J. Kartomi (1981, p.231-233) évoque quatre raisons pour lesquelles ce terme peut être critiqué :

- Il est rare qu'il existe dans le monde aujourd'hui des cultures isolées de toute influence
- Le terme d'acculturation a une histoire de significations contradictoires et ambiguës, pouvant mener à des confusions (la distinction entre si c'est un processus ou un résultat ou les deux n'est pas claire par exemple)
- La connotation « ethnocentrée »: Kartomi cite Gowing (1971) qui dit que l'acculturation « est souvent vue en tant que processus à sens unique d'une haute vers une plus basse culture » (rejoignant notre réserve évoquée plus haut, sur les rapports de dominations entre la France et le Vietnam)
- Dérivant du terme latin *colere* qui signifie « cultiver » et le préfixe *ac-* qui suggère le rapprochement, l'acculturation serait une addition de cultures : cette idée aurait une vision centrée davantage sur les cultures additionnées et non sur l'identité de leur résultat.

## 2. Les transferts culturels

Au cours de notre recherche, nous avons découvert la notion de transfert culturel à l'occasion d'une conférence de Nicolas Porcher au CNSMDP sur la musique du compositeur contemporain vietnamien Tô-n-Thất Tiết (2022). Les transferts culturels sont un domaine d'études culturelles ayant émergé à la fin du XX<sup>e</sup> siècle grâce aux travaux de Michel Espagne, germaniste et Michael Werner, historien.

D'après l'article *La notion de transfert culturel* de Michel Espagne paru en 2012 :

Tout passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques du passage. [...] L'étude des transferts culturels conduit à relativiser l'importance de la comparaison et, par-dessus tout, la notion de centre.

Un transfert culturel est donc le passage d'un objet culturel d'un contexte à un autre par le biais d'un vecteur.

D'après l'ouvrage collectif *Le Vietnam, une histoire de transferts culturels* paru en 2015 chez Demopolis et dont Michel Espagne est le co-auteur avec Hoai Huong Nguyễn-Aubert, Michel Espagne explicite la nature de ces objets culturels et précise que l'étude de leurs transferts se fait sans le prisme de l'influence :

Le terme de transfert implique certes une dynamique d'importation et d'exportation de biens culturels, qu'ils soient matériels ou correspondent seulement à des modes de pensée. Mais le point essentiel est la question de la réinterprétation liée au déplacement dans l'espace ou dans le temps. [...] Comprendre un transfert culturel implique que l'on abandonne l'imaginaire de l'influence, terme qui relève quasiment de la magie, pour s'attacher aux médiations historiquement constatables par lesquelles un livre, une œuvre d'art ou une école de pensée ou encore un objet matériel ont pu circuler. (Espagne et Aubert-Nguyen, p.24)

Dans cet ouvrage, nous relevons la pertinence de l'emploi de cette notion vis-à-vis de la musique de Đạo :

La méthode d'approche historiographique en termes de transferts culturels s'applique avec une pertinence particulière aux pays qui ont subi une domination de type colonial. Il y a à cela plusieurs raisons. D'abord, la comparaison est particulièrement impropre à intégrer dans une historiographie transnationale des territoires caractérisés par une situation d'asymétrie et soumis à une violence structurelle [...]. (p.18)

L'étude des transferts culturels consiste donc à comprendre les échanges culturels de façon plus neutre, et plus horizontale que la notion d'acculturation.

Il nous semble donc que les diverses références tant occidentales qu'orientales dans la musique de Đạo sont issus de transferts culturels, et en conclusion nous pensons que la musique de Đạo n'est ni vietnamienne, ni européenne. C'est une musique contemporaine originale, mais teintée d'inspirations multiples, bien que Đạo ait affirmé : « Rien n'a d'influence sur ma musique que j'espère pure, si ce terme a un sens ». (Langlois, 1993)

#### **IV. L'univers de Đạo**

En tant qu'interprète, il est intéressant voire primordial de connaître l'imaginaire d'un compositeur et d'avoir un aperçu de ce qui représente son monde intérieur, tout ce qui a précédé à la mise en mouvement de sa créativité et sa transcription sur partition. Dans cette partie, nous allons nous intéresser aux images artistiques et à la personnalité du compositeur, grâce à l'étude de ses esquisses ainsi qu'au témoignage de Momo Kodama, pianiste ayant créé le concerto en 2013.

##### **A. Un univers poétique imagé**

Grâce au Fonds Nguyễn Thiệp Đạo de la médiathèque Hector Berlioz, nous avons pu consulter les esquisses, notes d'intention, et manuscrits du compositeur sur le Concerto *Vivo*. Ces documents sont extrêmement riches car ils contiennent des annotations ne figurant pas sur la partition éditée, et indiquent les images artistiques ayant inspiré le compositeur.

L'un des premiers documents ayant attiré notre attention fut celui ci-dessous :

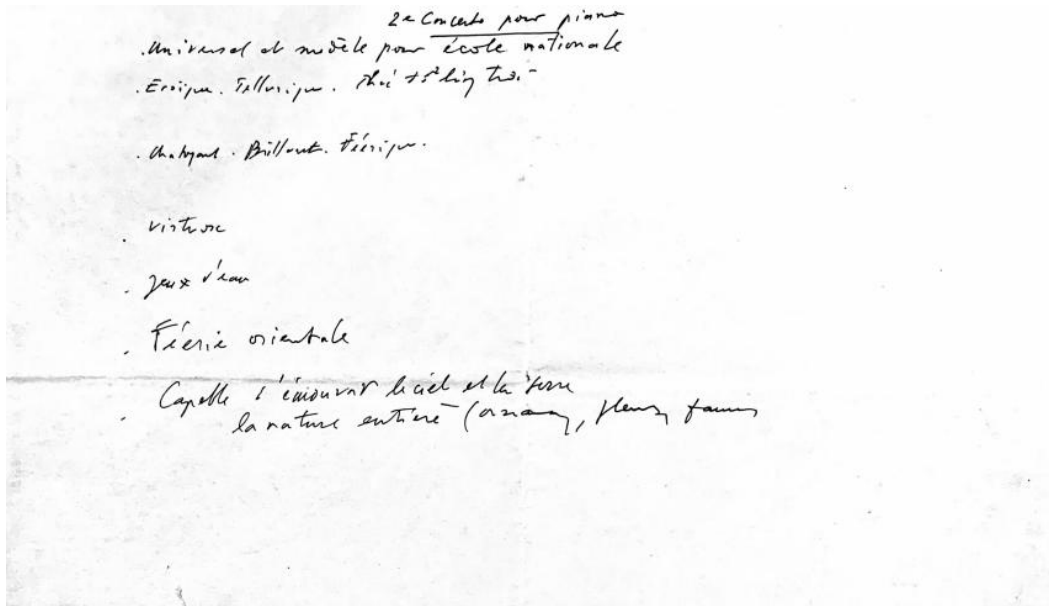


Figure 20: Extrait des esquisses du Concerto Vivo

Nous pouvons y lire :

« 2<sup>e</sup> Concerto pour piano

- Universel et modèle pour école nationale
- Héroïque. Tellurique. Thac do lung troi.\*
- Chatoyant. Brillant. Féérique.
- Virtuose
- Jeux d'eau
- Féerie orientale
- Capable d'émouvoir le ciel et la terre

la nature entière ([illisible], fleurs, [illisible], »

\*L'expression *thac do lung troi* en vietnamien signifie « cascade du milieu du ciel »

Ces indications nous ouvrent la voie vers l'univers de Đạo, dans lequel nous pouvons identifier l'aspect épique/héroïque, l'aspect féérique ("féerie orientale"), la nature et notamment l'aspect aquatique, et l'aspect grandiose.

### 1. Le caractère épique

Le caractère épique du morceau se retrouve notamment dans le troisième mouvement *Allegro eroico*. Momo Kodama évoque une dimension « narrative » dans ce concerto.

Nous associons ce caractère épique, héroïque et même féérique à l'inspiration de la poésie vietnamienne et chinoise, comme le confirme Đạo dans la citation suivante :

Ce n'est pas cependant pas un côté guerrier qu'il faut voir dans ma musique, mais plutôt une recherche de puissance [...] Nous, extrême-orientaux, sommes constamment baignés dans une atmosphère de ciel et de terre, car dans les romans épiques chinois, il y a des scènes où l'humain est monté jusqu'à l'Olympe, le Royaume du ciel et là... Comment exprimer ces montagnes foudroyées qui tombent du ciel faisant suite à des scènes de guerre ? (Massé, p.50)

Comme il le suggère, ce caractère épique pourrait être associé au côté puissant, brillant, tellurique, intense et de sa musique, où les éléments de la nature se déchaînent comme des cataclysmes : dans les esquisses du concerto, nous avons retrouvé les expressions suivantes « nỏ tung » qui signifie « exploser ».

### 2. La nature et le cosmos

Dans un autre caractère mais d'une manière tout aussi omniprésente, nous percevons, à l'écoute, des éléments de la nature tels que le vent, le bruissement des feuilles, le feu (« crépitement feu » dans l'exemple plus bas), les animaux (« hỏ gằm » signifiant « tigre rugit » dans le deuxième mouvement).

A plusieurs reprises dans les brouillons de Đạo figurent des indications d'oiseaux, qui sans nul doute rappellent l'influence de son maître Messiaen, passionné d'ornithologie : « chim nhạn xẻ lụa » signifie « hirondelles aux cris déchirants » (comme on déchire la soie) ou « riú rít » qui signifie « piailler ».

La dimension aquatique est aussi particulièrement importante : il y a l'image de « cascade du milieu du ciel » dans l'exemple ci-dessus, ou bien lors de l'entrée du piano dans le premier mouvement où Đạo écrit « ruissellement ».

Les concepts du ciel et de la terre, en plus de leur appartenance au monde naturel, peuvent aussi revêtir une signification sacrée. Par ailleurs, nous associons le côté céleste aux « polyphonies célestes », monde sonore totalement imaginaire, qui hante Đạo : « J'ai fait de nombreuses recherches d'un point de vue orchestral. Comment parvenir à exprimer ces sons cosmiques non terrestres ? ». (Massé, p.38)

Il y a donc aussi une dimension métaphysique : « Je n'ai pas de religion, mais je suis poursuivi par un certain paradis, on peut y relever une certaine correspondance avec Messiaen. » (Samuel et Đạo, 1998)

### 3. Une musique émouvante et lyrique

Dans le brouillon du premier mouvement où figure le thème de la flûte, Đạo écrit « giấc mơ dân ca (ô Alban Berg !) » ce qui signifie « rêve populaire (Ô Alban Berg !) ». Outre l'allusion à la dimension populaire déjà évoquée, cette référence à Berg traduit son attachement au lyrisme : « Le côté lyrique d'Alban Berg m'a toujours intéressé » dit-il. (Massé, p.39)

Sa musique est donc très lyrique et a également pour fonction d'émouvoir l'auditeur, comme le suggère la mention « qui veut émouvoir le ciel et la terre » sur l'exemple plus haut.

Dans une anecdote, Đạo explique que sa musique doit être jouée de manière lyrique :

Lors de la création de mon Concerto pour piano et orchestre en 1985, le chef Myung-Whun Chung, un asiatique, a d'abord donné une interprétation dans le sens musical contemporain c'est à dire droit et sans vibrato. Après concertation, je lui ai demandé *molto vibrato*. Il a tout de suite compris et, en cinq minutes, le résultat était totalement différent. Mes œuvres sont souvent perçues sous un angle occidental de la musique contemporaine, sans expression, sans lyrisme. Mais c'est le contraire ! (Massé, p.44)

En conclusion, bien que l'univers de Đạo soit poétique et imagé, sa musique n'est pas simplement figurative, car sa fonction est aussi d'émouvoir. Et c'est justement cette poésie, ces événements de la nature qui met en mouvement les émotions de l'auditeur.

## B. Un compositeur engagé

D'après Momo Kodama, Đạo est un homme « bienveillant » et « très passionné ». A travers sa musique, nous percevons également Đạo come une personnalité hors du commun, très engagée et au tempérament de feu.

En musique, cette fougue se retrouve dans l'intensité et les masses sonores d'un orchestre massif avec une vision des choses en grand : « J'ai toujours été attiré par des flots de sons, des musiques de masse. J'aime le grand orchestre. » (Massé, p.39)

D'autre part, l'on ressent son côté patriote, et son attache à la Nation du Vietnam, du fait de sa sensibilité aux événements du siècle dernier : par exemple l'œuvre *Tuyến Lira* (1968) étant en évocation de la guerre du Vietnam, ou bien son retour au Vietnam en 1977 avec la création de *Phu Dong* (1973). Il gardera cette connexion avec le Vietnam et y créera des œuvres jusqu'à la fin de sa vie.

Intrigués par la mention « modèle pour une école nationale » dans ses esquisses, nous avons demandé à Nguyễn Thiên Héléne si, selon elle, Đạo avait avec ce concerto la volonté de créer un modèle pour la musique contemporaine vietnamienne, ce qu'elle nous confirma. Elle nous dit que Đạo souhaitait que la musique vietnamienne soit une voix dans l'univers, une voix sur la scène internationale, et que la musique vietnamienne soit connue du monde entier. A la question de savoir s'il s'agissait de musique traditionnelle ou contemporaine, elle nous répondit : « De la musique traditionnelle à la musique contemporaine, pour que les gens voient le chemin qu'on a parcouru ».

Dans l'ouvrage d'Isabelle Massé, nous retrouvons une phrase de Đạo allant en ce sens : « Ma musique répond tout simplement aux attentes de ce pays à savoir une musique de pensée orientale, techniquement aboutie, apte à représenter le Vietnam contemporain à l'étranger ». (p.90)

Enfin, dans la musique de Đạo, cet engagement est à mettre en relation avec une volonté de transmettre un certain idéal et un message à l'humanité. D'après Đạo :

Si par artiste engagé on entend ce côté beethovénien, alors oui, je suis un artiste totalement engagé. Cet idéal en l'homme qui s'élève m'habite. Une foi ardente en l'homme, l'humanité et Dieu. Pas un dieu d'une église quelconque mais un

dieu merveilleux. Cet engagement doit cependant être perçu non pas comme une fin en soi, mais comme un moyen pour exprimer un idéal. Je vibre pour les grandes causes humaines, pas pour les sentiments personnels. (p.23)

Cette volonté étant par ailleurs le moteur qui le pousse à composer :

Pour une raison évidente qui est celle d'aller au-delà des limites possibles [...] je me mets à composer. Je ne peux pas entreprendre d'écrire une œuvre uniquement sous un angle sentimental au sens noble du terme. Il faut qu'elle apporte quelque chose de nouveau. Je veux vraiment dépasser les possibilités existantes. C'est un désir, une volonté. (p.13)

## Conclusion

Au terme de ce travail de recherche, nous avons pu dresser le portrait musical de Đạo à travers l'analyse de son *Concerto Vivo pour piano et orchestre*.

Le *Concerto Vivo* de Đạo est comme un grand cosmos lointain aux sonorités inouïes : la densité des masses sonores, des harmonies suspensives, l'écoulement du temps singulier, les résonances d'harmoniques inspirées de la musique spectrales et les mélodies lyriques sont tout autant d'éléments nous transportant vers un ailleurs. L'écriture pianistique de Đạo dans ce concerto virtuose est également remarquable : elle se développe au-delà de la dimension lyrique et percussive pour libérer des sonorités et résonances inouïes. Le piano est non seulement mis en valeur en tant que soliste mais peut s'allier aux timbres sonores de l'orchestre.

Đạo écrit une musique contemporaine originale car bien qu'il adopte les techniques d'écritures occidentales, sa pensée reste orientale. Ainsi, le *Concerto Vivo* est une musique aux multiples références portant les marques de transferts culturels entre le monde occidental et oriental et dont Đạo est le vecteur. Ces références se retrouvent d'une part dans le concept d'opposition/complémentarité découlant du Yin et du Yang de la philosophie taoïste, expliquant la dualité d'éléments extrêmement opposés. Mais il y a aussi l'utilisation du non-tempérament, l'influence des percussions extra-européennes, et enfin de manière de plus philosophique, une utilisation du temps et du silence chargée de sens et de poésie.

Notre étude des manuscrits et esquisses du concerto nous a révélé tout un monde imagé et poétique ayant précédé à la composition du concerto. De plus, un entretien avec la pianiste Momo Kodama nous a éclairés sur la personnalité de Đạo, et a confirmé nos impressions : Đạo est une personnalité hors du commun, porteur d'un engagement tant dans sa musique que dans sa vie. Sa personnalité se ressent dans sa musique empreinte de poésie en lien avec les phénomènes de la nature, d'un caractère épique et narratif et d'un lyrisme émouvant.

Enfin, une indication nous a suggéré qu'avec ce concerto, Đạo aurait eu la volonté d'en faire un modèle national pour la musique contemporaine vietnamienne : au terme de

cette recherche, nous pourrions dire que ce concerto en aurait toutes les chances, tant toutes les techniques d'écriture et sources d'inspirations de Đạo s'y retrouvent concentrées, et de manière raffinée.

Une étude que nous n'avons pas menée au cours de cette recherche porte sur le sens du mot *Vivo*, également présent sur d'autres œuvres de Đạo (*Scherzo Vivo* (1999) pour alto solo, *Scherzo Vivo* (1999) pour alto et cinq cordes, *Arco Vivo* (2000) pour violoncelle solo, *Duo Vivo* (2007) pour vibraphone et marimba). Il serait alors envisageable d'élargir le champ d'analyse à un corpus plus grand. Dans un autre registre, nous pensons qu'il serait également intéressant d'étudier plus en profondeur les œuvres écrites pour le piano de Đạo à commencer par son premier *Concerto pour piano et orchestre* écrit en 1984, afin de mener une comparaison et de recueillir d'autres informations. Enfin, il pourrait s'avérer intéressant, dans une recherche ultérieure, de se pencher sur l'influence qu'a eue Đạo sur les jeunes compositeurs et compositrices du Vietnam, et voir quel impact sa musique a eu sur le paysage musical contemporain.

## Bibliographie

### 1. Sources musicales

Nguyễn, T. D. (2005-2006). *Concerto vivo pour piano et orchestre*. [Partition]. Jobert. (2013)

Nguyễn, T. D. (1987) *Tìm Lửa*. [Partition]. Salabert.

Nguyễn, T. D. (2005-2006). *Concerto vivo pour piano et orchestre*. [Manuscrits, brouillons]. Fonds Nguyễn Thiện Đạo de la médiathèque Hector Berlioz.

### 2. Sources imprimées

Halbreich, Harry. (1979). *A l'écoute du rythme de l'univers : Nguyen Thien Dao*. Salabert.

Massé, Isabelle, Nguyễn, Thiện Đạo et Samuel, Claude. (2014). *Nguyen-Thien Dao : une voie de la musique contemporaine, Orient-Occident*. Van De Velde. (Les maîtres de musique)

Paquetalet, Christine. (1984). Nguyễn Thiện Đạo : de la couleur vers l'ailleurs. *Les cahiers du CREM « Musique et Nature »*, (3), p. 89-98.

Trần Văn, Khê. (1987). La musique vietnamienne. *La Revue Musicale "Trần Văn Khê et le Viet Nam"*, (Triple numéro 402-403-404), p.19-43. Richard-Masse.

### 3. Sources électroniques

Aubert-Nguyễn, H. H. et Espagne, Michel. (2015). *Le Vietnam: Une histoire de transferts culturels*. Demopolis. <http://books.openedition.org/demopolis/461>.

Courbot, C. (2000). De l'acculturation aux processus d'acculturation, de l'anthropologie à l'histoire: Petite histoire d'un terme connoté. *Hypothèses*, 3, p. 121-129. <https://doi.org/10.3917/hyp.991.0121>

Espagne, Michel. (2012). La notion de transfert culturel. *Revue Sciences/Lettres*, 1. <http://journals.openedition.org/rs1/219>

Garrigues, J. « ĐẠO NGUYEN-THIEN (1940-2015) ». Dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Consulté le 23 août 2023 sur <https://www.universalis.fr/encyclopedie/Nguyễn-Thiên-Đạo/>

Kartomi, M. J. (1981). The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts. *Ethnomusicology*, 25(2), p.227-249. <https://doi.org/10.2307/851273>

Langlois, F. (1993). Temps songe. Dans *Nguyen-Thien DAO* [Notice de catalogue]. Salabert.

Léothaud, G. (2004). Chapitre IX: L'acculturation. Dans *Ethnomusicologie générale* [Cours], p.131. <https://fr.slideshare.net/nikkojazz/ethnomusicologie-generale>

Porcher, N. (2021). *Nguyễn Thiện Đạo D'un crépuscule à l'autre Analyse de Hoang Hôn*. [Mémoire]. CNSMD de Paris.

#### 4. Autres supports

Guillaume, Gérard et Muller, Jacqueline. (1972, 30 avril). Nguyễn Thiện Đạo : Un élève de Messiaen [Reportage]. Dans *Musique en 33 tours*. TV 1ère chaîne. <https://www.youtube.be/DRQugvddyjQ>

Porcher, N. (2022, 13 janvier). *Poèmes de Tôn-Thất Tiết au prisme des transferts culturels* [Conférence]. CNSMD de Paris.

Samuel, Claude et Nguyễn, Thiện Đạo. (1998, 17 avril). Nguyễn-Thiện Đạo, un compositeur à la rencontre de deux cultures [Interview télévisée]. Dans *(Canal) du savoir*. <https://www.youtube.be/NA6zZFiAQC4&>

Trịnh, S. N. (2014). *Nguyễn Thiện Đạo Giác mơ Kiều* [DVD]. Hồ Gươm Audio-Video et TKK Concert.

VNSO et Momo Kodama. (2013). *Nguyễn Thiện Đạo - Concerto Vivo (2005) for piano and orchestra* [Vidéo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=GGy3LPi9nus>

## **Annexes**

**Annexe 1 : Partition du Concerto Vivo de Nguyen Thien Dao. Jobert.**

# NGUYEN-THIEN-DAO

## Concerto Vivo

pour piano et orchestre

Partition d'orchestre

MsD 28 (4)

DON 2016 / 123



DON 7<sup>ème</sup> / 123

**Editions Jobert**

Editions musicales depuis 1921

27, boulevard Beaumarchais - 75004 Paris

[www.jobert.fr](http://www.jobert.fr)

Tous droits d'exécution, de reproduction et d'arrangements réservés pour tous pays  
© Copyright by Editions Jobert

## Nomenclature

2 Flûtes  
 2 Hautbois  
 2 Clarinettes en Si b écrites en notes réelles  
 2 Bassons (le 2<sup>e</sup> joue aussi le Contrebasson)



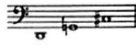


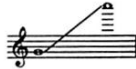



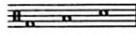

2 Cors en Fa écrits en notes réelles  
 2 Trompettes en Si b écrites en notes réelles  
 2 Trombones ténors  
 1 Contretuba

3 Percussions

1 Piano

Quintette à cordes

### Liste des instruments à percussions

<u>Percussion 1</u>	1 Vibraphone	
	1 Grosse caisse	
	3 Timbales	
	Cloches tubes	
	1 Cymbale turque	
<u>Percussion 2</u>	1 Glockenspiel (sonne à l'octave sup.)	
	1 Tamtam	
	7 Gongs	
<u>Percussion 3</u>	1 Marimba	
	3 Toms contrebasses	
	5 Plaques-cloches	

Durée : 20 minutes env.





**3** **Maestoso** ♩ = 69

1  
2  
Cor

1  
2  
Trp

1  
2  
Trb

C. Tuba

Perc. 1  
Cloches  
laissez vibrer  
lv.  
lv.  
lv.

Perc. 2  
Gongs  
laissez vibrer  
lv.  
lv.  
lv.

Perc. 3  
Plagues cloches  
laissez vibrer  
lv.  
lv.  
lv.

Pno.

**3** **Maestoso** ♩ = 69

Viol. I  
arrache

Viol. II  
arrache

Alti  
arrache

Vic.  
arrache

Cb.

JJ 2160

**4/4 4 accel. molto**

1  
Corne 1  
Corne 2  
Tromp. 1  
Tromp. 2  
C. Tuba  
Perc. 1 (Cloches) lv. lv. → vibra + 2 mailloches  
Perc. 2 (Gongs) lv. lv.  
Perc. 3 (Pl. cloches) lv. lv. → marimba + 2 mailloches  
Pno.  
VI. I non vibrato  
VI. II non vibrato  
Altos non vibrato  
Vlc. non div. non vibrato  
Cb. non div. non vibrato

**4/4 4 accel. molto**

*a tempo* *rall. molto* **5** *Largo*  $\text{♩} = 40$   
*misterioso*

**Percussion:**  
Perc. 1: Vibraphone (motor)  
Perc. 2: (Gong) 1 v.  
Perc. 3: Marimba 2 mailloches

**Strings:**  
Pno: *batterments occlusifs*  
VI. I, VI. II, Alto: *trille par micro-intervalle*, *sul pont.*, *div. en 3*  
Vic., Cb.: *pp*, *p*, *f*, *mf*, *p*

6

1 Fl. 1 *ppp* *trille quasi gliss.* *solo* *vibrato espressivo rubato* *p* *p* *p* *p*

2 Fl. 2 *ppp* *trille quasi gliss.*

1 Hrb. 1 *ppp* *trille quasi gliss.*

2 Hrb. 2 *ppp* *trille quasi gliss.*

1 Cl. 1 *ppp* *trille quasi gliss.*

2 Cl. 2 *ppp* *trille quasi gliss.*

Pno. *Senza tempo*  $\text{♩} = 40$  Signe 1 Signe 2  $\frac{4}{4}$  6 Senza tempo Signe 1  $\frac{4}{4}$

VI. I *pp* *pp* *pp* *ord.* *p gliss.* *sul pont.* *sul pont.* *sul pont.*

VI. II *pp* *pp* *pp* *(sul pont.)*

Allos *pp* *pp* *pp* *ord.* *p gliss.* *(sul pont.)* *(sul pont.)*

Vlc. *trille-gliss. par micro-intervalle* *pp* *pp* *pp* *ord.* *p gliss.* *ord.* *p gliss.*

Cb. *trille-gliss. par micro-intervalle* *pp* *pp* *pp* *ord.* *p gliss.*

JJ 2160



8

1 Fl. 1 *decresc.*

2 Fl. 2 *decresc.*

1 Hrh. 1 *decresc.*

2 Hrh. 2 *decresc.*

Bon. *decresc.*

C.Bon. *decresc.*

5/4 4/4

1 Cors 1 *decresc.*

2 Cors 2 *decresc.*

Vibraphone 4 baguettes dures

Perc. 1 *f* *decresc.*

(Gongal) 1v.

Perc. 2 *mf* *decresc.*

Pl.-cloches 1v.

Perc. 3 *mf* *decresc.*

Pno. *f* *decresc.* *p* *mf*

5/4 4/4

VI. I *ppp*

VI. II *ppp* *ord.*

Altos *ppp* *ord.*

Vlc. *decresc.* *ppp*

Cb. *decresc.* *ppp*

JJ 2160

9

1 Fl. 1  
2 Fl. 2  
1 Hrb. 1  
2 Hrb. 2  
1 Cl. 1  
2 Cl. 2  
1 Cors  
2 Cors  
1 Trp. 1  
2 Trp. 2  
1 Trb. 1  
2 Trb. 2  
C. Tuba  
(Vibra.)  
Perc. 1  
(Gongs) 1v.  
Perc. 2  
(Pl. cloches) 1v.  
Perc. 3  
Pno.  
VL I  
VL II  
A. l'as  
Vlc.  
Cb.

4/4 5/4 8 4/4

JJ 2160

10

Musical score for page 10, featuring woodwinds, brass, percussion, piano, and strings. The score is divided into two systems. The first system includes Flutes (Fl.), Horns (Hrb.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Bon.), and Contrabassoons (CBon.). The second system includes Cor Anglais (Cors), Trumpets (Trp.), Trombones (Trib.), and Contrabass (C.Tuba). The percussion section includes Vibraphone (Vibra.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), and Percussion 3 (Perc. 3). The piano part (Pno.) is also present. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *mp*, *ff*, and *cresc.*. Time signatures are 4/4, 5/4, and 4/4. The string section (Vlc. and Cb.) is marked *mf* and *non div.*.

JJ 2160

Musical score for page 11, featuring various instruments including Flutes, Horns, Trumpets, Percussion, Piano, and Strings. The score includes dynamic markings such as *mf cresc.*, *pp*, *mf*, *ff*, and *ppp*. Performance instructions include *laissez vibrer jusqu'à l'extinction* and *prendre le basson*. A rehearsal mark '9' is present in the middle of the page.

12

II

*molto rubato  
avec grace et tendresse  
(les petites notes se jouent vite)*

Pno.

Fin jusqu'à la fin du chiffre 12

**10** **Signe 1 Senza tempo**  
**Andantino** ♩ = 69

**11** **Signe 2**

VI. I  
5 3 8  
1 3 4  
pp  
div.  
pp

VI. II  
5 3 8  
1 3 4  
pp  
div.  
pp

==

Pno.

**12** **Signe 3**

VI. I  
5 3 8  
1 3 4  
pp  
div.  
pp

VI. II  
5 3 8  
1 3 4  
pp  
div.  
pp

JJ 2160

**13** *rall. molto*

**13** *rall. molto*

The score is divided into two systems. The first system includes Percussion 2 and 3, and Piano. Percussion 2 is marked with 'Cymbale turque (du 1<sup>er</sup> perc.)' and 'Triller avec 2 baguettes douces, la cymbale posée renversée sur la timbale tout en actionnant la pédale de celle-ci.' Percussion 3 is marked with 'Marimba + 2 mailloches'. The Piano part has dynamics like *mp*, *m.f.*, and *m.d.*, with a note 'en dehors' and a '3on' marking. The second system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (VI. II), Cello (9.1.12), Alto (Alto), and Violoncelle (Vlc.). All string parts are marked with *pp* and feature long, sustained notes with hairpins.



Fl. 1, 2  
Hob. 1, 2  
Cl. 1, 2  
Bon. 1, 2  
Cora. 1, 2  
Perc. 1 (Vibra.) lv. → timbales  
Perc. 2 (Cymb. L) lv. → gongs + 2 mailloches  
Perc. 3 (Marimba) lv. → toms contrebasses  
Pno.  
VI. I  
VI. II  
Altos  
Vlc.  
Cb.

15 *Senza tempo, quasi cadenza*

15 *Senza tempo, quasi cadenza*

Presto, trille par 1/2 ton

mf, f, decresc., mp

16

**4/4** **16** *rall.* **Lento** ♩ = 40 (♩ = 40)

**17** *poco a poco animato*

**Perc. 1** Timbales *trille-gliss.* **pp**

**Pno.** *p* **pppp**

**VI. I** *trille et trille-gliss. par micro-intervalle (sul pont.)* **pppp** **pp** *trille, trille-gliss. ondulation par micro-intervalle* **pp** *Chaque instrumentiste évolue librement (sul pont.)*

**VI. II** *trille et trille-gliss. par micro-intervalle (sul pont.)* **pppp** **pp** *trille, trille-gliss. ondulation par micro-intervalle* **pp** *Chaque instrumentiste évolue librement (sul pont.)*

**Altos** *trille et trille-gliss. par micro-intervalle (sul pont.)* **pppp** **pp** *trille, trille-gliss. ondulation par micro-intervalle* **pp** *Chaque instrumentiste évolue librement (sul pont.)*

**Vlc.** *sul pont.* **pp**

**Cb.** *sul pont.* **pp**

JJ 2160







20

24

(Vibra.)

Perc. 1

(Glock.)

Perc. 2

(Marimba)

Perc. 3

Pno.

→ cymbale turque du 1<sup>er</sup> perc. posée renversée sur timbale + 2 baguettes douces

Fl. 1

25 Lontano, dolce espressivo ♩ = 40

26

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Pno.

1. solo, vibrato espressivo

prendre 2 mailloches (Vibra.) (vibration lente)

Triller avec 2 baguettes douces, la cymbale posée renversée sur la timbale tout en actionnant la pédale de celle-ci.

Cymbale turque

25 Lontano, dolce espressivo ♩ = 40

26

\* cordes : trille et trille-gliss. par micro-intervalle

div.

VI. I

VI. II

Altos

Vlc.

JJ 2160



III

Piano score for measures 28-31. The piano part includes the instruction "utiliser Pedales" and dynamic markings *mf* and *f*. The Violin I part includes the instruction "div." and dynamic markings *mf* and *f*. The tempo markings are **Allegro eroico** with a quarter note equal to 80, *molto accel.*, **a tempo**, and *molto accel. e cresc.*. A performance instruction "→ molto vibrato, sul pont." is present.



Piano score for measures 32-35. The piano part includes dynamic markings *mf* and *f*. The Violin I and Violin II parts include the instruction "div." and dynamic markings *mf* and *f*. The tempo markings are **a tempo**, *molto accel. e cresc.*, **a tempo**, and *molto accel. e cresc.*.

**Pno.**

**a tempo    molto accel. e cresc.    a tempo    molto accel. e cresc.**

**VI. I**

**VI. II**

**Vlc.**

*molto vibrato, sul pont.*  
*div. f*

*molto vibrato, sul pont.*  
*div. f*

The musical score is arranged in a system with six staves. The top staff is for Piano (Pno). Below it are two staves for Violins (VI. I and VI. II), two for Alto Saxophones (Altos), two for Violas (Vic.), and two for Contrabasses (Cb.). The score is divided into three measures. The first measure is marked 'a tempo'. The second measure is marked '30 molto accel. e cresc.'. The third measure is marked 'a tempo molto accel. e cresc.'. Performance instructions include 'poco a poco cresc.' for the strings and woodwinds, and 'div. molto vibrato, sul pont.' and 'f' for the brass instruments.

The musical score is divided into four measures, each with a specific tempo and dynamic marking: **a tempo**, **molto accel. e cresc.**, **a tempo**, and **molto accel. e cresc.**

**Fl. 2:** Measures 2160-2163, dynamics *mf*.

**Hrb. 2:** Measures 2160-2163, dynamics *mf*.

**Cl. 2:** Measures 2160-2163, dynamics *mf*.

**Perc. 1:** Measures 2160-2163, dynamics *mf*. Includes **(Vibra.) 4 baguettes dures**.

**Perc. 2:** Measures 2160-2163, dynamics *mp*. Includes **Gonga + 2 mailloches**.

**Pna.:** Measures 2160-2163, dynamics *mf*.

**VI. I:** Measures 2160-2163, dynamics *mf*, **4<sup>e</sup> corde**.

**VI. II:** Measures 2160-2163, dynamics *mf*, **4<sup>e</sup> corde**.

**Alto:** Measures 2160-2163, dynamics *mf*, **non div.**

**Vlc.:** Measures 2160-2163, dynamics *mf*, **non div.**

**Cb.:** Measures 2160-2163, dynamics *mf*, **non div.**

26

Fl. 1, 2  
Hrb. 1, 2  
Cl. 1, 2  
Cor. 1, 2  
Trp. 1, 2  
Trb. 1, 2  
Perc. 1  
Perc. 2  
Pno.  
VI. I  
VI. II  
Altos  
Vic.  
Cb.

trille 1/2 ton quasi-glias.  
mp  
mf  
f

31 a tempo molto accel. e cresc. a tempo molto accel. e cresc.

(Vibra.)  
(Gonga)

31 a tempo molto accel. e cresc. a tempo molto accel. e cresc.

3<sup>e</sup> corde  
2<sup>e</sup> corde  
1<sup>re</sup> corde

JJ 2160

27

**Fl. 1**  
**Fl. 2**  
**Hörn. 1**  
**Hörn. 2**  
**Cl. 1**  
**Cl. 2**  
**Bon.**  
**Chon.** Contrebasson

**Cor. 1**  
**Cor. 2**  
**Trp. 1**  
**Trp. 2**  
**Trb. 1**  
**Trb. 2**  
**C. Tuba**

**Perc. 1** Timbales  
**Perc. 2** (Gong) lv.  
**Perc. 3** Pl.-cloches 2 marteaux lv.

**Pno.**

**VI. I**  
**VI. II**  
**Altoa**  
**Vic.**  
**Cb.**

*a tempo*      *molto accel. e cresc.*      **32** *a tempo*      *molto accel. e cresc.*

*a tempo*      *molto accel. e cresc.*      **32** *a tempo*      *molto accel. e cresc.*

*1<sup>er</sup> corde*      *molto vibrato*

JJ 2160

Score for page 28, featuring various instruments including horns, woodwinds, percussion, piano, and strings. The score is divided into four measures with tempo markings: *a tempo*, *molto accel. e cresc.*, *a tempo*, and *molto accel. e cresc.*

Instruments listed on the left side of the score:

- Bon. (Bassoon)
- C. Bon. (Contrabassoon)
- Cor. 1, 2 (Cornets)
- Trb. 1, 2 (Trumpets)
- C. Tuba (C. Tuba)
- Perc. 1 (Timbales)
- Perc. 2 (Gong)
- Perc. 3 (Pl. cloches)
- Pno. (Piano)
- VI. I (Violin I)
- VI. II (Violin II)
- Altos (Alto Saxophones)
- Vlc. (Violoncelles)



Musical score for percussion and strings, page 30. The score includes parts for:

- Don. 1, 2
- Corn. 1, 2
- Trb. 1, 2
- C.Tuba
- Perc. 1 (Timbales)
- Perc. 2 (Gongs)
- Perc. 3 (Marimba 4 baguettes douces)
- Pno.
- Alto
- Vlc.
- Cb.

The score features dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *pp*, *p*, *mf*, and *div.* (divisi). A box with the number 34 is present in the upper right of the percussion section and the lower right of the string section. The percussion parts include specific rhythmic patterns and instrumentations like '4 baguettes douces' for the marimba.





**Moderato lontano** ♩ = 60 37

(Vibra.)  
Perc. 1 *pp*  
Marimba 4 baguettes douces  
Perc. 3 *pp*

Tous les trilles sont pas ton. (Tous les trilles sont pas ton.)

Pno. *ppp* m.d. en dehors *mp*

**Moderato lontano** ♩ = 60 37

div.  *dolce, legatissimo, en dehors jusqu'au chiffre 39*

VL I  
VL II  
Altos  
Vlc.

Bon. 1  
2

Corn. 1  
2 *con sord.* *ppp*

(Vibra.)  
Perc. 1 *ppp*  
Perc. 2 (Gong) *ppp*  
Perc. 3 (Marimba) *ppp*

Pno.

VL I *div.*  
VL II *div.*  
Altos  
Vlc.

34

38

Perc. 1 (Vibra.) pp

Perc. 3 (Marimba) pp

Pno. pp

38

VI. I p

VI. II p

Altos p

Vic. p

39

Cl. 1 2 pp

Bon. 1 2 pp

2 prendre contrebasson

39

Cor. 1 2 pp

Perc. 1 (Vibra.)

Perc. 2 (Gonga) pp

Perc. 3 (Marimba) pp

Pno. pp

39

VI. I

VI. II

Altos

Vic.

JJ 2160

35

**Pno.**  
Vivo *f* *rall.*

**Fl. 1 & 2**  
très long  
trille chromatique ascendant / descendant  
*ppp*

**Hib. 1 & 2**  
très long  
trille chromatique ascendant / descendant  
*ppp*

**Cl. 1 & 2**  
très long  
trille chromatique ascendant / descendant  
*ppp*

**40 Lento, misterioso ♩ = 50**

**Pno.**  
*p*

**40 Lento, misterioso ♩ = 50**

**VI. I**  
très long  
trille par micro-intervalle div.  
*ppp* *p* *pp*

**VI. II**  
très long  
trille par micro-intervalle div.  
*ppp* *p* *pp*

**Altos**  
très long  
*p* *pp*

**Vlc.**  
très long  
*p* *pp*  
gliss. harmonique  
*p*

**Cb.**  
très long  
*p*  
gliss. harmonique  
*p*

JJ 2160



Musical score for measures 42-44, marked **Andante** with a tempo of  $\text{♩} = 69$ . The score is in 5/4 time and features the following instruments and parts:

- Fl. 1 & 2:** Flutes, playing sustained notes with *p* dynamics.
- Hrb. 1 & 2:** Horns, playing sustained notes with *p* dynamics.
- Bon. & CBon.:** Trombones, playing sustained notes with *p* dynamics.
- Cors. 1 & 2:** Trumpets, playing sustained notes with *p* dynamics.
- Perc. 1:** (Vibra.) 4 baguettes dures, playing a rhythmic pattern with *f* dynamics.
- Perc. 2:** (Gong), playing a rhythmic pattern with *mf* dynamics.
- Perc. 3:** (Pl. cloches), playing a rhythmic pattern with *mf* dynamics.
- Pno.:** Piano, playing an *agitato* accompaniment with *p* and *mf* dynamics.
- VI. 1 & 2:** Violins, playing sustained notes with *pp* dynamics.
- Vi. H.:** Viola, playing sustained notes with *pp* dynamics.
- S. Ima.:** Cello, playing sustained notes with *pp* dynamics.
- Vlc. & Cb.:** Double bass and Contrabass, playing sustained notes with *pp* dynamics.

Measure 42 includes a box with the number **42** and the tempo marking **Andante** with a tempo of  $\text{♩} = 69$ . The score is in 5/4 time, with a 4/4 time signature appearing at the end of the section. Dynamics range from *pp* to *f*.

38

Musical score for page 38, featuring woodwinds, brass, percussion, piano, and strings. The score is divided into two systems. The first system includes Flutes 1 & 2, Horns 1 & 2, Clarinets 1 & 2, Cori 1 & 2, Trp. 1 & 2, Trb. 1 & 2, C. Tuba, Percussion 1 (Vibraphone), Percussion 2 (Gong), Percussion 3 (Pl. cloches), and Piano. The second system includes Violins I & II, Altos, Violas, and Cellos. The score is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The number 43 is boxed in the center of both systems. Dynamics include *pp*, *p*, *mp*, *f*, and *mf*. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

JJ 2160

This musical score page, numbered 39, features a variety of instruments. The woodwind section includes Flutes 1 and 2, Horns 1 and 2, Clarinets 1 and 2, Bassoon, and Contrabassoon. The brass section consists of Cornets 1 and 2, Trumpets 1 and 2, Trombones 1 and 2, and C. Tuba. Percussion includes three different parts: Perc. 1 with Vibraphone (Vibra.), Gong, and Pl. cloches; Perc. 2 with Gong; and Perc. 3 with Pl. cloches. The piano part (Pno.) is highly detailed with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mp cresc.*, *f*, *fff*, and *decresc.*. The string section includes Violins I and II, Alti, Violas, Violas, and Cellos. The score includes dynamic markings like *p*, *mf*, *f*, and *mp*, and performance instructions such as "ouvrir moteur vibration lente" for the vibraphone and "non div." for the strings. Time signatures of 5/4 and 4/4 are present. The page number "39" is in the top right corner, and the rehearsal mark "J] 2160" is at the bottom.

40

Musical score for page 44, featuring various instruments including woodwinds, brass, percussion, piano, strings, and double bass. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, *mp*, *ppp*, and *pp*, and performance instructions like *long*, *flatt.*, *flatt. vibrato*, *très long*, *laissez vibrer*, *Grosse caisse*, *Timbale*, and *l.v.*. A box with the number 44 is present in the Perc. 1 and Pno. staves.

Paris, 2005 - 2006

Copyright musical:  
Éditions Rubin Lyon

JJ 2160

**Annexe 2 : Entretien avec Momo Kodama le 8 septembre 2023**

Vous avez créé le Concerto Vivo de Đao en 2013. Comment s'est déroulé le travail avec Nguyễn Thiên Đao? Quelles libertés laissait-il à l'interprète ? Qu'attendait-il de vous ?

Comme il habitait à Paris, il est venu quelques fois me voir à la maison. Je lui ai joué l'œuvre, et il m'a donné des indications sur la vivacité du début, par exemple. Il m'a dit qu'il y avait beaucoup de poésie dans cette œuvre. Il est venu bien sûr à la création au Japon. La création devait se faire également au Vietnam mais je ne sais pas si elle a eu lieu.

C'était pour l'anniversaire des quarante ans des relations diplomatiques entre le Japon et le Vietnam.

Le Prince héritier était présent. Đao est venu à la répétition et il a fait des remarques sur la balance, comme il a trouvé l'orchestre assez brillant dans le timbre, assez vivant. Il laissait beaucoup de liberté à l'interprète. Il ne m'a pas donné beaucoup d'indications car il était très content de la perception que j'avais de cette pièce. Il me donnait malgré tout beaucoup d'images.

Quand vous dites qu'il était d'accord avec votre perception de la pièce, quelle était-elle ?

Je trouvais qu'il y avait un côté très percussif, mais aussi des choses très imagées, très poétiques. Je ne me souviens pas qu'il m'ait donné des indications de détail. Il donnait des images mais pas d'indications techniques comme "ici plus fort" ou "ici il faut jouer comme ça".

Savez-vous dans quel cadre a été composé le Concerto Vivo? Et pourquoi il fallut sept ans entre le moment où il a été composé et le moment où il a été créé ?

Je ne sais pas dans quel cadre il a composé le concerto, mais je sais qu'il l'a écrit pour Dang Thai Son, lequel n'a sans doute pas eu le temps de le travailler, si bien que le concerto est resté dans le placard.

Alors voilà, c'est ainsi que j'ai eu cette occasion de le faire. Je pense aussi qu'il y avait une connexion, une amitié avec le chef d'orchestre japonais à ce moment-là de l'orchestre de Hanoï.

Oui, c'est toujours Honna Tetsuji.

Voilà alors.

Comment qualifieriez-vous l'écriture pianistique de Nguyễn Thiên Đao ?

A propos de son écriture musicale, il s'agit davantage de gestes musicaux que d'un travail par note. Ce sont des résonances, des couleurs, des sons de cloche, des effets de verre. Il a une écriture dynamique. Malgré une silhouette discrète, on sentait en lui cette force intérieure.

A la répétition, il était très passionné, il parlait avec beaucoup d'enthousiasme et je trouve que son tempérament se retrouve dans sa musique.

Il y avait ce mélange de passion et de poésie, notamment lorsqu'il évoque des images de la nature au Vietnam. Il y a aussi des résonances qui font allusion aux instruments traditionnels. Par exemple, lorsqu'à tel endroit, ça sonne comme du verre. Quand il y avait des passages très libres, par exemple au début du deuxième mouvement, il les pensait comme quelque chose hors du temps.

Au sujet des trilles dans l'aigu, il disait que c'était un peu comme les instruments (cordes) traditionnels.

Et peut-être du fait qu'il habitait en France, il y avait un mélange des cultures. Il est venu en France tout jeune et il y a vraiment en lui ce très beau mélange de l'Orient et Occident sans que ça soit un cliché.

Il y avait comme des gestes d'eau par exemple, mais c'était beaucoup dans la résonance. Quand il y avait de grandes progressions, il disait qu'il ne fallait pas les commencer trop tôt. Comme il y avait aussi pas mal de choses dans l'aigu, il disait que cela devait être très clair dans les timbres. Il cherchait beaucoup dans les timbres et quand on a fait la création au Japon, le public était très sensible à cela.

Puis il y avait aussi quelque chose d'un peu hors du temps. Certes, c'est écrit d'une façon très ordonnée, mais on avait l'impression que ça rejoignait un peu Messiaen dans le sens où sa mesure n'était pas le temps du métronome, ni celui de la marche ou de la pulsation du cœur : c'était plus un rythme de la nature.

Oui, le tempo extra-humain.

Oui, c'est une autre mesure, il y a une logique interne dans tout ça, ce sont des choses qui m'ont beaucoup marqué.

La création a eu beaucoup de succès. Il y avait le compositeur Hosokawa qui était très sensible à la musique de Đao.

Vous parliez précédemment d'une certaine clarté à laquelle le public a beaucoup réagi, que vouliez-vous dire ?

Ce n'est pas juste à la clarté que le public a réagi mais à son univers sonore. Cette première a eu lieu à l'auditorium Takemitsu dans l'Opéra City (Toru Takemitsu Memorial Hall). Il y a une très belle résonance dans cette salle triangulaire de moins de 2000 personnes. Là, les résonances, aussi bien dans les nuances piano que dans les nuances forte, enveloppent un peu le son. C'était un lieu parfait pour y faire cette création.

Le public a également réagi à cette alchimie de sons et cette connexion très poétique avec la nature. Ce n'est pas la poésie des sentiments humains, mais c'est plutôt la poésie de la nature. Et c'était vraiment une succession de voyages à travers différentes atmosphères de sons, d'images, de poésie du son, d'évocations de la nature, de jeux de lumières aussi.

Du coup le public a été réceptif à l'œuvre ?

Oui ! Même dans les silences. Ça a vraiment enveloppé la salle, on pourrait presque dire que ça a embaumé la salle. Ce concerto est entre guillemets, accessible à tout public parce qu'il y a quelque chose de pas cérébral, mais plutôt très poétique.

J'aimerais vous poser une question sur la perception du temps et de l'espace sonore. En écoutant le concerto à de nombreuses reprises, j'ai vraiment l'impression que c'est un temps intérieur, un temps psychologique, et j'ai l'impression qu'en tant que spectateur auditeur, on se retrouve projeté dans un espace où on perd la notion du temps. Quelle est votre perception du temps en tant qu'interprète ?

C'est un peu comme dans la musique de Messiaen ou de Debussy : on a l'impression qu'il n'y a pas de mesure, mais en fait, la science de l'écriture est très précise.

Quand on joue la partition telle qu'elle est écrite, ça donne l'impression qu'il y a une autre notion de temps. Mais à part quelques moments, comme au début du deuxième mouvement où c'est plus improvisé, il faut quand même rester assez strict dans ce qui est écrit parce que sinon c'est l'interprète qui se perd et il n'y a plus de logique interne.

L'écriture est très mesurée de sorte que lorsqu'on écoute, on a l'impression qu'il n'y a plus de mesure, plus de rythme. Mais il y a aussi des choses très mesurées, qui sont vraiment à 4 temps. Je crois que c'est ça ce qui fait quelque part, la structure. S'il n'y a que la liberté, on est perdu.

Đạo avait une vision globale de l'atmosphère de l'œuvre, mais il y a quand même quelque chose d'assez narratif dans son écriture, c'est très passionnant.

Y a-t-il un élément de sa musique qui vous touche personnellement ?

Oui, il y a une certaine tendresse envers la beauté. Certes, il y a des choses très vives, mais c'est toujours avec beaucoup de tendresse. Il y a quelque chose de très humain, de très chaleureux dans cette musique qui me touche beaucoup et qui rejoint un peu l'homme que j'ai connu.

C'était une personne très chaleureuse, qui avait toujours beaucoup d'enthousiasme, de patience, de tendresse, de bienveillance. Ses grands gestes étaient sans violence. Et ça se reflète dans sa musique : bienveillance envers la musique, bienveillance envers les résonances, et aussi envers la nature. C'est très touchant. Et ça se matérialise par les harmonies et les effets sonores.

J'ai eu beaucoup de plaisir à jouer ce concerto. J'ai été sensible à cette beauté-là, presque un peu éphémère, qui est peut-être un peu comme l'art asiatique : quelque chose qui ne reste pas. C'est comme la nature, elle n'est pas figée, elle se renouvelle. Comme une fleur par exemple, comme toutes les choses qui sont en mouvement.

Ce n'est pas lié à un sentiment humain mais c'est lié à une sensibilité envers la nature. Prenons l'exemple du cerisier : les moments qui sont beaux sont avant le fleurissement, au moment où naissent les bourgeons, au moment du fleurissement, quand les pétales tombent et recouvrent le sol. Il y a quelque chose de très poétique dans l'éphémère. Dans le son aussi, dans les mouvements, il y a aussi quelque chose qui avance et qui a un sens, quelque chose sensible à cette beauté éphémère. Et ça m'a beaucoup touché dans cette musique. Ce n'est pas architectural comme une cathédrale, c'est plus narratif.

**Annexe 3 : Tableaux des indications de temps dans le *Concerto Vivo***

## Premier mouvement

<b>Chiffre</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>5</b>	<b>7</b>
<b>Mesure</b>	<b>1</b>	<b>5</b>	<b>8</b>	<b>14</b>	<b>18</b>	<b>21</b>	<b>27</b>
<b>Indication</b>	Misterioso, brillante	Prestissimo brillante	Maestoso	Accel molto - rall	Largo	Senza tempo	Andante
<b>Mesure</b>	4/4	4/4	5/8	4/4	4/4	Sans mesure	4/4 - 5/4 - 4/4 - 5/4 - 4/4 - 5/4 - 4/4
<b>Pulsation</b>	Blanche = 50	Noire = 120	Noire = 69	Noire = 69	Noire = 40	Sans pulsation	Noire = 69

## Deuxième mouvement

<b>Chiffre</b>	<b>10</b>	<b>13</b>	<b>15</b>	<b>16</b>	<b>18</b>	<b>19</b>	<b>20</b>	<b>22</b>	<b>23</b>	<b>25</b>
<b>Mesure</b>	<b>39</b>	<b>42</b>	<b>49</b>	<b>50</b>	<b>58</b>	<b>63</b>	<b>64</b>	<b>75</b>	<b>76</b>	<b>85</b>
<b>Indication</b>	Andantino Senza tempo	Rall. molto - a tempo - accel - a tempo	Senza tempo, quasi cadenza Presto	Lento	Senza tempo, 15" ca.	Senza tempo Lento, molto rubato	Lontano dolce puis Calmato	Presto	A Tempo	Lontano, dolce espressivo
<b>Mesure</b>	Sans mesure	4/4	Sans mesure	4/4	Sans mesure puis 3/4 puis 5/8 puis 4/4	Sans mesure	4/4	4/4	4/4	4/4
<b>Pulsation</b>	Croche=69	/	Sans pulsation	Noire = 50	/	Noire = 40	Noire = 50	/	Noire = 50	Noire = 40

## Troisième mouvement

<b>Chiffre</b>	<b>28</b>	<b>33</b>	<b>33</b>	<b>35</b>	<b>36</b>	<b>36</b>	<b>39</b>	<b>40</b>	<b>41</b>	<b>42</b>
<b>Mesure</b>	<b>98</b>	<b>123</b>	<b>125</b>	<b>137</b>	<b>141</b>	<b>144</b>	<b>155</b>	<b>158</b>	<b>163</b>	<b>167</b>
<b>Indication</b>	Allegro eroico	Très long (sur point d'orgue)	Lento misterioso	Accel.	Senza tempo Lento, rubato	Moderato lontano	Vivo	Lento, misterioso	/	Andante
<b>Mesure</b>	4/4	4/4	4/4	4/4	Sans mesure	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4 - 5/4 - 4/4 - 5/4 - 4/4 - 5/4 - 4/4
<b>Pulsation</b>	Noire = 80	Sans pulsation	Noire=40	Noire = 80 puis =72	Sans pulsation	Noire = 60	/	Noire = 50	Noire = 40	Noire = 69

**Annexe 4 : Schémas-tableaux de la structure du Concerto Vivo**

<b>Premier mouvement</b>										
Chiffre	1	2	3	4	5	5	6	7	8	9
Mesure	1	5	8	14	18	21	23	27	32	36
Section	Première partie			Section centrale			Troisième partie			
Sous-section	Introduction orchestrale	Solo entrée piano	Solo	Conclusion	Transition	Solo de flûte	Transition 1, Solo 2, Transition 2, Solo 3	Retour piano solo	Montée par paliers	Dernière vague
Caractère	Misterioso	Brillante	"Eroico" selon brouillon	"orchestre épique émergent du grave" selon brouillon	Misterioso	rubato, vibrato espressivo	rubato, vibrato espressivo	agitato mes 28	Piano virtuose	Tumultueux
Nuance	pp	pp, mf, f	f	ff/p/fff> p	fff vers ppp	ppp	P - pp - p	pp-p-mf-f- > p-mf-f	p-f-ff puis mf-ff-sff	piano: p à ffff et orchestre pp à ff
Temps / Indications	Misterioso, brillante	Prestissimo brillante	Maestoso	Accel molto (2 mes) puis rall (2 mes)	Largo	Senza tempo	Senza tempo	Andante	idem	Temps non mesuré (dernière mesure)
Evolution	Descente des suraigus	poco a poco Crescendo	Forte global	Crescendo puis émergence des graves de l'orchestre	diminuendo -résonance s	suspension du temps et de la nuance	suspension du temps et de la nuance	Crescendo	Crescendo	Reprise sonore puis dernier climax avant attaque résonance

Deuxième mouvement											
Chiffre	10	13	15	16	18	19	20	21	25	25	25
Mesure	39	42	49	50	58	63	64	68	85	85	88
Section	1	2	3	4	5	6		7	8	8	9
Sous-section	Solo de piano	Développement	Cadence	Fin de cadence - Transition Interlude orchestral	Climax puis attaque résonance puis solo glock	Solo vibraphone	Solo glock puis solo vibraphone entrée du piano	Duo piano-percussions	Transition	Transition	Solo de flûte
Caractère	Molto rubato avec grace et tendresse	Partie de piano "en dehors", puis Vents "douce lontanano"	Acerbe, intense, en se délitant au fur et à mesure	/	"Giocoso, Percussions en dehors et joyeux" Calmato	Angélique, cristallin	Lontano dolce puis Calmato quand le piano rentre	Moment mystique, mystérieux, suspendu	Lointain, expressif	Lointain, expressif	Vibrato espressivo
Nuance	p au piano et pp aux cordes	Varié selon pupitres mais en progression	f - mf - pp	De ppp vers mf	sfff puis p au solo de glock et ppp vers pp aux cordes	p	pp au glock puis le piano joue p puis mp	p et mp au piano et pp aux percussions	pppp vers pp	pppp vers pp	pp
Temps/ Indications	Senza tempo	Temps métrique 4/4	Senza tempo, quasi cadenza Presto	Lento	15" ca.	Lento molto rubato	Lontano dolce	Idem	Lontano dolce espressivo	Lontano dolce espressivo	Idem
Evolution	Nappes sonores	Progression crescendo	Diminuendo	Poco a poco animato crescendo	Climax puis reprise sonore puis crescendo	Sensation d'arrêt du temps	Vitesse d'évolution du temps	Dialogue	/	/	Retour au calme

## Troisième mouvement

Chiffre	28	29	33	35	36	39	40	41	42	43	
Mesure	98	103	123	136	143	152	158	163	167	171	
Section	A			B		C		D			E (Section reprise du 1er mouvement)
Sous-section	Entrée fracassante du piano	Ajout progressif des cordes	Interlude orchestral et solo de timbalés	Explosion puis transition	Dialogue piano avec orchestre	Transition puis cadence de piano	Vln 2 en dehors	2 mesures de montée puis arrêt soudain	Retour du piano	Montée par paliers puis fin coupée net	
Caractère	Héroïque, tumultueux	Idem	Mystérieux	Explosif puis réveur au choral	Lointain	Virtuose	Mystérieux	Suspensif	Tumultueux	Idem	
Nuance	sff au piano et mf aux violons I	Idem	pppp vers pp aux cordes et p ou pp aux percussions	pp ou ppp puis ffff mes 137	pp/p	Cadence de piano: deux soufflets vers f	pp/p/mF	vers ff	piano: p-mf-f puis p-mf-f sur 170	piano: p à ffff et orchestre pp à ff	
Temps/ Indications	Allegro eroico	Idem	Lento misterioso	Senza tempo et Lento rubato mes 141	Moderato lontano	Cadence du piano Vivo	Lento misterioso	Idem	Andante	Idem	
Evolution (crescendo)	Vagues	Idem puis attaque résonance	Crescendo	Climax	Retour au calme	Petit climax sur la cadence	Reprise sonore	Crescendo	Crescendo	Reprise sonore puis vagues	

Annexe 5 : Extraits des manuscrits du Concerto Vivo. Source : Fonds Nguyễn Thiện Đạo, médiathèque Hector Berlioz.

Handwritten musical score for Piano and Orléans. The score includes several staves with complex notation, including notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:
 

- Piano:** "Ladanza", "Serge tempo", "1/2 ton", "V. haut + arches", "L3-1".
- Orléans:** "seul", "Piano solo", "filite solo", "Trio lent", "Dolce lontano", "4/4 = 40".
- Other markings:** "transposer a ton le rapport?", "Fin II", "11", "12", "15", "Hod 28(a) Livre 3".

Handwritten musical sketches and notes. The sketches include rhythmic patterns and melodic lines. Key annotations include:
 

- Sketches:** "A", "B", "C", "D", "E", "F", "G", "H", "I", "J", "K", "L", "M", "N", "O", "P", "Q", "R", "S", "T", "U", "V", "W", "X", "Y", "Z".
- Notes:** "Piano", "gibi ma xaa", "tu hi xing dii", "Kaijppelant", "secondes", "montes ange", "j'ai d'empire", "l'augre grand", "vint to a sa phan' nsi".
- Other markings:** "orch.", "Intro-uction", "Piano solo", "m.s.", "clods", "canx", "tehor", "fuses", "clods", "tehor", "Pev".

① ≈ 3'

1/ soliste entrée pour → soliste jri clavier  
2/ piano solo  
Clavier Epique

② 8' ≈ 10' 1/4

1/ double entre double en  
= 1' 00".  
2/ Piano + orch

③ ≈ 9'

~~double touché à l'orgue~~  
Epique

3/ ORCH seul:  
(1' 00" à mi l'arc)

RECITATION  
Musique  
Hélène  
Hélène 26  
Hélène 3

Des douce

orch + piano : réunit

30"

• Tenx / répit / un /  
• Laine is lévils  
• Sautille un / l'apace  
• Expansion is toute la territoire p= terminer dans

• Butaille is le graves entre piano et orch 30"

NR 7.7?  
8340960

3e Movement : ~~III~~ III

RECITATION  
Musique  
Hélène  
Hélène 26  
Hélène 3

## Table des illustrations

Figure 1: Nguyễn Thiện Đạo. DR .....	8
Figure 2: Les deux thèmes dans la partie de piano. Le thème 1 est en rose et le thème 2 est en jaune.....	13
Figure 3: Harmonies suspensives dans le début du premier mouvement.....	15
Figure 4 : Extrait du deuxième mouvement, 2 <sup>ème</sup> mesure du chiffre 16, manuscrit autographe. Source : Fonds Nguyễn Thiện Đạo, médiathèque Hector Berlioz .....	16
Figure 5: Fréquence suspensive jouée en clusters aux aigus. Extrait du deuxième mouvement.	17
Figure 6: Harmoniques aux violoncelles, une mesure avant chiffre 2 .....	17
Figure 7: Les thèmes du glockenspiel et du vibraphone. Extrait du deuxième mouvement .....	18
Figure 8: Exemple de trilles doubles dans la partie de piano .....	20
Figure 9: Un passage virtuose en petites notes au piano .....	20
Figure 10: Passage en petites notes similaire dans Tím Lũa (Salabert, 1987) .....	20
Figure 11: Exemple de battements ondulés dans le premier mouvement .....	21
Figure 12: Trémolos aux deux mains à la fin du concerto .....	21
Figure 13: Notes simples et groupes de notes répétées, début du troisième mouvement.....	21
Figure 14: Partie du piano écrite sur trois portées, chiffre 37 du troisième mouvement.....	22
Figure 15: Exemple de vitesse d'évolution lente dans le deuxième mouvement .....	24
Figure 16: Exemple d'écriture pour percussions dans le deuxième mouvement.....	27
Figure 17: Partie de piano au début du deuxième mouvement .....	28
Figure 18: Exemple de silences structurels dans la phrase de vibraphone du deuxième mouvement.....	31
Figure 19: Exemple dans le premier mouvement de complémentarité son et silence.....	31

## Table des tableaux

Tableau 1 : Evolution du thème 1 dans le concerto.....	12
Tableau 2 : Evolution du thème 2 dans le concerto.....	12
Tableau 3 : Nuances des quatre dernières mesures du concerto.....	25
Tableau 4 : Evolution du nombre de notes principales et des petites notes dans la partie de piano au début du deuxième mouvement.....	29

Mémoire de : Julie NGUYEN

2e cycle (Master), 2022-2023

# Nguyễn Thiện Đạo : une esthétique à la croisée de l'Orient et de l'Occident

## Analyse du *Concerto Vivo* pour piano et orchestre (2005-2006)

### Abstract

Le *Concerto Vivo* est le deuxième concerto pour piano de Nguyễn Thiện Đạo, composé en 2005-2006 et créé en 2013. D'une architecture originale, cette œuvre offre une expérience sonore extraordinaire avec des masses sonores denses, des harmonies suspensives, un écoulement du temps singulier, des harmoniques inspirées de la musique spectrale, des mélodies lyriques, des silences chargés de sens. L'écriture pianistique virtuose de Đạo est également remarquable et se marie également avec les timbres de l'orchestre. Đạo écrit une musique contemporaine originale dont l'écriture est occidentale mais dont la pensée reste orientale. Le *Concerto Vivo* porte les marques de transferts culturels dont Đạo est le vecteur : le taoïsme, la poésie vietnamienne et chinoise, les percussions extra-européennes et le non-tempérament en sont des exemples. Tous ces éléments musicaux sont intimement liés au tempérament engagé et passionné de Đạo, et dont l'univers poétique est inspiré des phénomènes de la nature.

Mots-clés : Nguyễn Thiện Đạo – Piano – Concerto Vivo – Transfert culturel

### Abstract en anglais

*Concerto Vivo* is Nguyễn Thiện Đạo's second piano concerto, composed in 2005-2006 and premiered in 2013. With its original architecture, this work offers an extraordinary sonic experience, with dense sound masses, suspensive harmonies, a singular flow of time, harmonics inspired by spectral music, lyrical melodies and meaningful silences. Đạo's virtuoso piano writing is remarkable, and blends equally well with the timbres of the orchestra. Đạo writes a unique contemporary music, Western in writing techniques but Eastern in thought. *Concerto Vivo* bears the marks of the cultural transfers of which Đạo is the vector: Taoism, Vietnamese and Chinese poetry, non-European percussions and non-temperament are examples. All these musical elements are intimately linked to Đạo's committed and passionate personality, and whose poetic universe is inspired by the phenomena of nature.

Keywords : Nguyễn Thiện Đạo – Piano – Concerto Vivo – Cultural transfer