



HAL
open science

Joseph Marie Amiot s.j., De la Musique moderne des Chinois, BnF Rés Vmb ms 14, c. 1754

François Picard

► To cite this version:

François Picard. Joseph Marie Amiot s.j., De la Musique moderne des Chinois, BnF Rés Vmb ms 14, c. 1754. 2023. halshs-04103982

HAL Id: halshs-04103982

<https://shs.hal.science/halshs-04103982>

Preprint submitted on 23 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Joseph Marie Amiot s.j., *De la Musique moderne des Chinois*, BnF Rés Vmb ms 14, c. 1754

édition établie et annotée par François Picard

Introduction

La collaboration avec Jean-Christophe Frisch, musicien et musicologue de l'Europe des Lumières, m'a donné l'occasion de relire, identifier et dater l'un des tout premiers grands écrits occidentaux sur la musique chinoise¹, un manuscrit souvent cité mais de manière anonyme ou ambiguë, et longtemps perdu.

J'avais effectué dès 2000 une première transcription et édition critique, avec insertion des caractères chinois et de leur transcription pinyin. La demande internationale m'a incité à rendre accessible sans plus attendre ce travail, mis à jour mais qui demande à être amélioré.

Le manuscrit est désormais accessible sur Gallica :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105513595>

Historique

En 1754, alors qu'il est à Pékin depuis 1751, le père jésuite Joseph Marie Amiot (Toulon 1718 - Pékin 1793, nom chinois Qian Deming 錢德明) envoie un premier manuscrit consacré à la musique chinoise, auquel il sera souvent référé comme « la traduction » du *Guyue jingchuan* (古樂經傳 Commentaire sur le Classique de l'ancienne musique)², un ouvrage de compilation dû à Li Guangdi (李光地 1642-1718), fonctionnaire originaire d'Anxi, Fujian, et publié après sa mort par son fils en 1727. Amiot raconte cette histoire en 1776 :

« Cependant, à la persuasion du P. Gaubil³, je me déterminai à traduire un ouvrage fort estimé, qui a pour titre : *Kou-yo-king-tchouen*, c'est-à-dire, *Commentaires sur le Livre classique touchant la Musique des Anciens*, par Ly-koang-ty, Ministre d'Etat, & membre du premier Tribunal des Lettrés. C'est en effet celui de tous les ouvrages sur la Musique, qui, suivant le peu de lumières que j'avais alors, me parut mériter le plus d'attention. Ma traduction finie, je l'envoyai au P. De Latour⁴, Procureur de la Mission française de Chine, avec promesse de lui envoyer chaque année autant de suppléments qu'il jugerait à propos, si ces matières étaient de son goût, & lui paraissaient pouvoir être de quelque utilité. Je le priai en même temps de vouloir bien remettre mon manuscrit à M. de Bougainville⁵ (b), alors Secrétaire de l'Académie des

¹ Quelques pages ont précédé les premiers envois d'Amiot : les mémoires de Matteo Ricci s.j. (1552-1610, arrivé à Macao en 1582) publiés par Nicolas Trigault en 1615, puis diverses lettres, reprises dans Jean-Baptiste DU HALDE s.j., « De la connaissance des Chinois dans les autres sciences », *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, Paris, P.G. Le Mercier, 1735, T. III, p. 265-267 ; enfin, l'abbé PREVOST, « Description de la Chine », incluse dans *Histoire générale des voyages*, t. XXII, 1794.

² Je m'en tiens pour la traduction à une lecture classique, par binomes : *Guyue jingchuan* soit selon la traduction canonique de Standaert (Yves LENOIR & Nicolas STANDAERT, *Les Danses rituelles chinoises d'après Joseph-Marie Amiot*, Namur / Bruxelles, Presses Universitaires de Namur / Éditions Lessius, 2005, p. 288) : « Le livre canonique et les commentaires sur la musique ancienne », bien que j'opterais plus volontiers sur le découpage *Gu Yuejing chuan*, soit : « Commentaire de l'ancien Canon de la musique ». Li Guangdi se réclame en effet d'une prétendue tradition ancienne du *Canon de la musique*, dont on sait qu'il a été perdu. La traduction d'Amiot suit le même découpage que Standaert.

³ Antoine Gaubil s.j. (Gaillac 1688 - Pékin 1759, arrivé à Pékin en 1722).

⁴ Simon de La Tour s.j. (1697-1766).

⁵ Jean Pierre de Bougainville (1722-1763).

Amiot 1754

Inscriptions & Belles-Lettres, & auquel j'eus l'honneur d'écrire pour lui recommander ce fruit de mon travail.

Ce que j'adressai directement au P. De Latour, à diverses reprises, arriva en France ; mais M. de Bougainville n'était déjà plus, lors de mon dernier envoi ; & le P. De Latour, en 1763, interrompit toute communication avec nous^{6,7}

Ce premier ouvrage, concernant « la musique des Anciens », a été beaucoup cité, puis perdu. Le manuscrit de la traduction du *Guyue jingchuan* de Li Guangdi avait été confié à l'abbé Pierre-Joseph Roussier (1716-1790) en 1770⁸, qui ne l'a jamais restitué.⁹ Le musicologue François Joseph Fétis (1784-1871)¹⁰ en 1837 déplorait la perte. Cependant, l'abbé Jean-Baptiste Grosier (1743-1823) citait encore en 1820 « le manuscrit d'une traduction française que [le père Amiot] avait faite des *Commentaires de Ly koang-ty sur l'ancienne Musique chinoise*, [...], traduction encore inédite ». ¹¹ Ysia Tchen en a cherché, en vain, un exemplaire. On évoque aussi une traduction espagnole.¹²

Cette même année 1754 ou peu de temps après, Amiot envoie donc un complément, consacré à la musique moderne. Cet ouvrage a été également maintes fois utilisé, puis également perdu avant d'être finalement retrouvé puis identifié seulement à la fin du XX^e siècle¹³ ; j'en propose ici une édition complète.

Amiot avait cessé d'écrire sur la musique en 1763, pour reprendre en 1766 par une correspondance avec Henri Bertin (1720-1792), ministre, secrétaire d'Etat sous Louis XV. À sa demande, il écrit son fameux *Mémoire de la Musique des Chinois tant anciens que modernes* de 1776, édité dès 1779, désormais bien connu et disponible. S'y ajoute en 1779 un *Supplément*, récemment édité¹⁴, qui se réduit à une discussion avec Pierre-Joseph Roussier, quatre cahiers de musique, récemment joués,¹⁵ puis en 1788 et 1789 deux articles sur les danses, récemment édités eux aussi¹⁶.

(b) « C'est en 1754 que ce Manuscrit a été remis à M. de Bougainville, selon une note de Rameau, son *Code de Musique*, page 189 » [Note de l'abbé Roussier à l'édition du *Mémoire de la Musique des Chinois tant anciens que modernes* de 1779, p. 5].

⁶ L'ordre des jésuites est banni de France par le parlement en 1762.

⁷ Joseph Marie AMIOT, *Mémoire de la Musique des Chinois tant anciens que modernes*, ms. Pékin, 1776, publié comme *Mémoire sur la Musique des Chinois tant anciens que modernes*. Avec des notes, des observations & une table des matières, par M. l'Abbé Roussier, chanoine d'Ecouis, correspondant de l'Académie Royale des Inscriptions & Belles-Lettres; faisant partie du Tome sixième des *Mémoires concernant la Chine et les Chinois*, [Batteux et Bréquigny, ed.], Paris, Nyon l'Ainé, 1779, rééd. fac simile Genève, Minkoff, 1973, p. 4-5.

⁸ Pierre-Joseph Roussier, dans Joseph Marie Amiot, *Mémoire de la Musique des Chinois tant anciens que modernes*, Paris, Nyon l'Ainé, 1779, rééd. fac simile Genève, Minkoff, 1973, p. 33, note d.

⁹ Ysia TCHEN, *La musique chinoise en France au XVIII^e siècle*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1974, p. 53 a retrouvé à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres la mention de ce prêt.

¹⁰ François Joseph Fétis, « Amiot », *Biographie universelle des musiciens*, Bruxelles, 1837-1844. Augustin et Alois de BACKER, *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus, ou Notices bibliographiques*, troisième série, Liège, L. Grandmont-Donders, 1856, col. 40b ; rééd. Liège – Paris, 1869, tome 1, col. 140.

¹¹ Abbé Grosier, *Description générale de la Chine*, Paris, Pillet Ainé, 3^e édition, tome VII, 1820, p. 378-380. Voir Yves Lenoir, p. 174, Tchen, op. cit., p. 53.

¹² *Memoria sobre la musica de los Chineses*, « Memoria &c., c'est-à-dire *Mémoire sur la musique des Chinois*, par Ly-koang-ti, docteur & membre du premier tribunal de lettres, ministre de l'empire, &c. ; traduit en espagnol ; enrichi de diverses observations & de notes curieuses, A Madrid [et Barcelona], chez [Antonio] Baylo & chez [Manuel] Texero, 1780 », selon une annonce du *Journal encyclopédique* du mois de mars 1780, Volume II, Partie 3, p. 543 ; repris « tale opera fu scritta in lingua cinese da Ly-koang-ti, membro del dotto tribunale », par Pietro LICHTENTHAL, *Bibliografia della musica*, Milano, Antonio Fontana, 1826, chap. III « Storia musicale di alcuni popoli in particolare », Sezione prima, p. 43. Voir aussi Heinrich Christoph KOCH, *Journal der Tonkunst*, 1795.

¹³ François PICARD, *La musique chinoise*, Paris, Minerve, 1990. Lo Kii-Ming, « New Documents on the Encounter between European and Chinese Music », *Revista de Musicología*, vol. 16, n° 4 (1993), p. 1896-1911 (loc. 1902-1904). François PICARD, « La connaissance et l'étude de la musique chinoise, une histoire brève », *Revue Bibliographique de Sinologie*, 1996, p. 265-272.

¹⁴ Michel BRUX, et Yves LENOIR, « Le "Supplément au Mémoire sur la musique des Chinois" du Père Amiot. Édition commentée », *Revue des archéologues et historiens de l'art de Louvain*, 30, 1997, p. 79-111.

¹⁵ *Divertissements chinois* I, II et III, *Musique sacrée*. L'intégralité a été jouée en concert par XVIII-21 Musique des Lumières et Fleur de prunus sous la direction de Jean-Christophe Frisch et François Picard, selon les transcriptions de ce dernier. Pour les Divertissements,

Amiot 1754

Présentation matérielle

ANONYME [Joseph Marie Amiot]¹⁷, *De la Musique moderne des Chinois*. s.l. [Pékin], ms., s. d. ; Paris, Bibliothèque nationale de France (Département Musique Rés. Vmb. ms. 14), 150 + 30 p.

Acquisition n° 64 600. 25 septembre 1964, pour 1000 francs, à la Librairie F. de Nobele, 35, rue Bonaparte, Paris 6^e, qui inscrivait au n° 68 de son catalogue pour 1964 :

« [AMIOT (Le P. Joseph)]. *De la Musique moderne des Chinois*. In-4, pl. veau marbr., dos à nerfs orné, tr. rouges. (169) 1.000 Fr.

« *Manuscrit inédit* du P. Joseph Amiot (1718-1793), de 150 pp. chiffrées, contenant une histoire de la musique chinoise depuis le règne de l'empereur Kang-Hi [Kangxi 康熙] (1662-1722) jusqu'aux dernières années du règne de Louis XV, une description détaillée de tous les instruments de musique chinois, un tableau de signes musicaux chinois et 4 pp. de musique notée. Il est orné de 47 *dessins finement exécutés à la plume* et montés, reproduisant des instruments de musique. Ce très curieux manuscrit forme en réalité la seconde [sic] partie d'un ouvrage dont seule la première : *De la Musique des Chinois tant anciens que modernes*, a été publiée par l'abbé Roussier en 1780 dans le VI^e volume des *Mémoires concernant l'histoire des Chinois* de Batteux¹⁸ et de Bréquigny. »

La graphie est bien identique à celle des lettres d'Amiot conservées. Le texte manuscrit est accompagné de quelques notes également manuscrites notées (a), (b), qui paraissent d'une autre main. Voir en particulier celle de la page 135 qui cite « le P. Amiot ».

Les trente pages supplémentaires sont des planches des instruments de la musique « de la véritable concorde » (*Zhonghe* 中和), « du Vestibule » [*Danbi shang* 丹陛上] et pour les cérémonies au « conservateur des Cinq Vertus » [*Taichang si* 太常司].

enregistrement du concert du 14 avril 2015, Bibliothèque nationale de France <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb44489791m>. Pour la musique sacrée, voir François PICARD, en collaboration avec Pierre MARSONE, « Le cahier de *Musique sacrée* du père Amiot, un recueil de prières chantées en chinois du XVIII^e siècle », *Sanjiao wenxian Matériaux pour l'étude de la religion chinoise*, 3, EPHE/CNWS, Paris-Leiden, 1999, p. 13-72. Enregistrement Jean-Christophe FRISCH, François PICARD, *Joseph-Marie Amiot (1718-1793), Messe des jésuites de Pékin*, ensemble XVIII-21, Musique des Lumières, direction Jean-Christophe Frisch, ensemble Meihua Fleur de prunus, chœur du Centre Catholique Chinois de Paris, direction François Picard, Astrée Auvidis E 8642, 1998.

¹⁶ Yves LENOIR & Nicolas STANDAERT, *Les Danses rituelles chinoises d'après Joseph-Marie Amiot*, Namur / Bruxelles, Presses Universitaires de Namur / Éditions Lessius, 2005.

¹⁷ Anonyme attribué à Amiot premièrement par la fiche B.N.F., qui indique « entre 1750 et 1780 », et deuxièmement par une inscription manuscrite en deuxième de couverture.

¹⁸ L'abbé Charles Batteux (1713-1780).

Contenu

Le manuscrit se répète : ainsi on trouve les mêmes mesures successivement dans la partie « Catalogue des Nouveaux instruments avec l'explication et l'usage de chacun en particulier » puis dans celles concernant les différentes musiques. On a ainsi une introduction (p. 1-10), le Catalogue (p. 10-69), puis les différentes musiques (p. 69-107), puis un commentaire personnel sur les principes de la musique (p. 107-128) suivi d'une présentation de la manière de noter les hauteurs et la mesure, avec pour terminer des exemples musicaux (p. 128-145) : un dernier commentaire est suivi d'annexes : encore quelques airs et les figures des instruments et pour terminer celle des longueurs.

Les sources d'Amiot

Amiot se propose de parler de la musique de son temps, c'est-à-dire de celle en usage sous la dynastie Qing. Les dates qu'il cite vont de 1644 à 1724, 2^e année de Yongzheng. Grâce à la contribution de Nicolas Standaert, j'ai pu affiner l'identification des sources directes utilisées par Amiot, soit l'édition de 1732 du *Qinding Da Qing huidian* 欽定大清會典 (Statuts des Qing), première édition 1690. Cet ouvrage reprend lui-même le travail de Zhu Zaiyu 朱載堉 (1536-1611) ainsi que le *Lülü zhengyi* (律呂正義 Rituel orthodoxe des règles de la musique), compilé sous l'ordre de l'empereur Kangxi, préface 1713. On trouve encore de nombreux passages dans le *Gujin tushu jicheng* (Grande Encyclopédie impériale illustrée des temps passé et présent), 1726-1728, vol. 733, ou dans le *Qinding Da Qing Tongli* 欽定大清通禮 (Règles de l'Empire), 1736, *juan* 17.¹⁹ Également *Huangchao tongdian* 皇朝通典 (Règles de l'Empire), 1767-1786, *juan* 66, « Yue » 樂 (Musique) 4.

Amiot n'indique pas clairement si son ouvrage est original ou s'il s'agit d'une traduction d'un ou plusieurs ouvrages, mais cite expressément (p. 106) « le livre des grands usages de l'empire, comme on le voit dans le livre intitulé *Tay-Tsing-hoei-tien* [*Da Qing huidian* 大清會典 (Statuts des Qing)] article 23 du *hou-pou* [*houbu* 後部 (partie postérieure)] article 1^{er} ».

Jusqu'à la page 107, Amiot n'évoque aucune musique qu'il aurait vue ou entendue, mais comme il l'avait fait dans sa traduction du *Guyue jingchuan*, sélectionne et traduit des ouvrages chinois. Ainsi, il n'établit aucun rapport entre les instruments qu'il décrit et les partitions qu'il fournit. D'ailleurs, les partitions se rapportent à des musiques fort éloignées des genres privilégiés par lui que sont la musique *Zhonghe* et du *Taichang si*, mais elles peuvent effectivement faire partie de celles jouées dans le vestibule *Danbi shang*. Leur source ne se trouve en aucun cas dans les recueils officiels de théorie de la musique ou de prescriptions rituelles, mais dans des recueils de musique, écrite en notation *gongche* 工尺, tels que ceux qu'il enverra en 1779. Les six airs en notation *gongche* des pages 139-145 proviennent des mêmes sources que les *Divertissements chinois*, soit de la musique *Shifan* 十番, tandis que les dix airs sur portée des pages 147-149, dont je n'ai pu identifier que le n° 10, proviennent probablement non pas de notations *gongche* qu'Amiot aurait eues sous les yeux, mais de transcriptions anciennes, sans doute différentes de celles envoyées en 1751 à la Royal Society de Londres et conservées sous le titre « Cantilena Sinica signis Europeis

19

[https://zh.m.wikisource.org/zh-hans/Page:Gujin Tushu Jicheng, Volume 733 \(1700-1725\).divu/118](https://zh.m.wikisource.org/zh-hans/Page:Gujin_Tushu_Jicheng,_Volume_733_(1700-1725).divu/118).
<https://www.kanripo.org/edition/WYG/KR2m0035/023>. Également *Da Qing huidian*, le *juan* 135 *Gongbu* 工部 [ministère des travaux publics], *Yizhang* 儀仗 (pièces d'apparat), « *Danbi yue* » 丹陛樂 [musique du vestibule], f. 6a.

Amiot 1754

expressa », puisque la première de ce lot de dix était la « Feuille de saule », qui ne figure pas dans la série de dix airs chez Amiot, mais p. 139²⁰.

« Le P. Amiot, nouvellement arrivé ici, m'a donné quelques airs chinois, je vous les envoie, comme vous souhaités. »²¹

Heurs et malheurs du manuscrit Rés. Vmb. ms. 14

J'ai récemment et pour la première fois identifié et daté²² le manuscrit Rés. Vmb. ms. 14. La première question est de savoir pourquoi Ysia Tchen ne l'avait pas fait. Or, si *La musique chinoise en France au XVIII^e siècle* a été publié en 1974, le travail provient pour l'essentiel de sa thèse d'Université soutenue en 1948, à une époque donc où le manuscrit, acquis par la BN en 1964, était perdu. Béatrice Didier l'a, elle, examiné, et constaté - sans plus - qu'il était différent de l'envoi de 1776.²³ Le manuscrit Rés. Vmb. ms. 14 avait donc disparu jusqu'en 1964.

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)²⁴ est le premier, en 1760, à citer Amiot :

« Il m'est tombé depuis quelques jours une traduction de tout ce qu'a pu ramasser sur la musique chinoise le révérend-père Amiot, de la Compagnie de Jésus [...] Cette traduction se trouve adressée, en 1754, à M. de Bougainville, de l'Académie des Belles-Lettres. »

À la suite de Rameau, Roussier²⁵ écrit un essai où il cite et commente le *Guyue jingchuan*, et Roussier lui-même sera cité par Diderot en 1770 ainsi que par Ginguéné en 1791.²⁶ En revanche, Rousseau ignore ces données à propos de la prétendue absence de « caractères » de musique ailleurs qu'en Europe.²⁷

Roussier mêle les deux manuscrits, qu'il ne semble pas avoir consultés personnellement, quand il traite de musique chinoise dans son *Mémoire sur la musique des Anciens* de 1770 : ses sources sont indirectes, puisque passant par Rameau.²⁸

« Si les Chinois ont cinq tons, aussi comptent-ils cinq éléments : le métal, le bois, l'eau, le feu et la terre ; cinq goûts [...] J'ai extrait ceci du tableau qui termine les *Préliminaires* du père Amiot, des manuscrits dont j'ai parlé, cahier A n°1, page 28.

²⁰ Lettre du 30 octobre 1751 de Gaubil à Cromwell Mortimer, secrétaire de la Royal Society de Londres, dans A. GAUBIL, *Correspondance*, p. 744. voir aussi id., p. 744. *Letters & Papers* II : 1741-1806, n° 422. Information d'Yves Lenoir, voir Michel HERMANS, « Biographie de Joseph-Marie Amiot », dans Yves LENOIR & Nicolas STANDAERT, dir., *Les Danses rituelles chinoises d'après Joseph-Marie Amiot*, Namur - Bruxelles, Presses Universitaires de Namur - Éditions Lessius, 2005, p. 26-27.

²¹ GAUBIL, 1751, cité par HERMANN, *ibid.*, p. 27. La graphie « souhaités », rare, est attestée du XVII^e au XIX^e siècle.

²² François PICARD, « La connaissance et l'étude de la musique chinoise, une histoire brève », *Revue Bibliographique de Sinologie*, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1996, p. 266-272.

²³ Béatrice DIDIER, *La musique des Lumières, Diderot, L'Encyclopédie, Rousseau*, Paris, PUF, 1985, p. 74 sq.

²⁴ « Il m'est tombé depuis quelques jours une traduction de tout ce qu'a pu ramasser sur la musique chinoise le révérend-père Amiot, de la Compagnie de Jésus, missionnaire à Pékin depuis environ seize ans [sic]. Cette traduction se trouve adressée, en 1754, à M. de Bougainville, de l'Académie des Belles-Lettres. » Jean-Philippe RAMEAU, *Code de musique pratique*, [annoncé en 1757], Paris, Imprimerie royale, 1760, p. 189, note a, *Nouvelles réflexions sur le principe sonore*.

²⁵ Abbé Pierre-Joseph ROUSSIER, *Mémoire sur la musique des Anciens, où l'on expose le Principe des Proportions authentiques, dites de Pythagore, et de divers Systèmes de Musique chez les Grecs, les Chinois et les Egyptiens*, Paris, Lacombe, 1770, p. 135, note 18, discuté id., ed., Joseph Marie AMIOT, *Mémoire sur la Musique des Chinois tant anciens que modernes*, Paris, Nyon l'Ainé, 1779, p. 12, note n.

²⁶ DIDEROT Denis (commentateur), « Mémoire sur le fondement des systèmes de musique des anciens peuples grecs, chinois et égyptiens, par M. l'abbé Roussier », 1770, dans *Œuvres de Denis Diderot, publiées, sur les manuscrits de l'auteur, par Jacques-André Naigeon*, Paris, 1798. *Œuvres complètes*. Rééd. Paris, Le Club français du livre, 1971, t. VIII, p. 665-673.

Pierre-Louis GINGUENE, *Chinois (musique des)*, dans Nicolas Etienne FRAMERY et GINGUENE, dir., « Musique », *Encyclopédie méthodique*, Paris, Panckoucke, 1791, rééd. New York, Da Capo Press, 1971, 2 vol., t. I, p. 255-267.

²⁷ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Duchesne, 1768, 547 + 1 p. Rééd. Hildesheim / New York, Georg Olms / Johnson. Voir p. 74 et p. 314, et la réfutation par Benjamin-Marie de LA BORDE, « De la Musique des Chinois », *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Paris, Ph.-D. Pierres, 1780, Tome I, Livre premier, chapitre XVII, p. 143.

²⁸ TCHEN, op. cit., p. 76.

Amiot 1754

Ce tableau porte en titre : “Accord des cinq tons de la musique, avec ce qui leur est le plus analogue, etc.” »²⁹

En 1774, Jérôme-Frédéric Bignon (1747-1784), bibliothécaire du roi, envoie à Amiot ce *Mémoire sur la Musique des Anciens* de Roussier. À la suite de cette lecture, Amiot, dans la préface de son propre *Mémoire* de 1776, s'insurge contre les erreurs et anachronismes de Rameau. Roussier tente de s'en expliquer dans les notes de son édition de 1779 du manuscrit Amiot de 1776³⁰ :

« Ce que je dis en cet endroit de mon Mémoire n'est, comme j'en ai prévenu, que d'après les idées de Rameau, & sur ce qu'il a rapporté dans son *Code*, de l'ancien manuscrit du P. Amiot [il s'agit ici de la traduction du *Guyue jingchuan*]. Mais je vois aujourd'hui, par ce même manuscrit, que Rameau, en beaucoup d'endroits, n'a pas voulu se donner la peine d'entendre ce qu'il lisait. Ce sont en effet les opinions de quelques particuliers, touchant les cinq tons, que le P. Amiot expose dans ses *Préliminaires* sur la traduction de l'ouvrage de *Ly-koang-ty* [Li Guangdi]. Les nombres 3, 27, 243, &tc., que cite Rameau, sont à la page 9 du cahier A, & il pouvait voir, à la page 15 de ce même cahier, les cinq tons bien énoncés : *koung, chang, kio, tché, yu* [gong 宮 shang 商 jue 角 zhi 徵 yu 羽] ; mots chinois, à la vérité, mais à côté de ces noms sont écrits les nombres 177147, 19683, 2187, 59049, 6561, qui devaient être le langage naturel de Rameau ; ce sont les nombres radicaux des cinq tons. Aujourd'hui que je puis lire, pour ainsi dire, dans les sources, le P. Amiot verra par la note *b* de cette troisième Partie, p. 159, ce que je pense des cinq tons. »

Il est désormais clair que les références faites par Roussier en 1779 « à la page 9 du cahier A » et « à la page 15 de ce même cahier », au « manuscrit du P. Amiot cahier A, page 30 » correspondent à la pagination de la traduction du *Guyue jingchuan*. Des références du même type apparaissent dans Roussier, *Journal des Beaux-Arts...*, 1770.

D'autre part, de larges extraits d'Amiot ont été publiés par l'abbé François Arnaud (1721-1784) dans deux articles de 1761 et 1768, où il se réfère de manière imprécise à une « traduction manuscrite des ouvrages de Confucius » ainsi qu'à la « Traduction manuscrite d'un livre sur l'ancienne Musique Chinoise, composé par *Ly-koang-ty*, etc. ».

Enfin Benjamin-Marie de La Borde en 1780 utilise largement Amiot pour le chapitre « De la Musique des Chinois » de son *Essai sur la musique ancienne et moderne*. En fait, La Borde a utilisé plusieurs manuscrits d'Amiot, celui de 1754 et celui de 1776 [qu'il évoque par exemple p. 125], publié en 1779. La Borde nomme explicitement « le manuscrit de P. Amiot, envoyé à feu M. de Bougainville en 1754 »³¹, qu'il commente plusieurs fois et cite abondamment. Il y fait également référence [p. 309] comme « l'ouvrage de *Ly-koang-ty* ». Mais quant au nôtre, Rés. Vmb. ms. 14, il le cite non seulement à travers l'article d'Arnaud aux *Variétés littéraires*, qu'il évoque par exemple p. 360, mais également pour opposer à Rousseau « les manuscrits qu'il avait adressés en 1754 à M. de Bougainville (cahier C, pag. 53 & suivantes) »³². Plus loin, il écrit :

« On peut voir dans le manuscrit de P. Amiot, envoyé à feu M. de Bougainville en 1754, les détails & les proportions de tous ces instruments mesurés avec la plus

²⁹ ROUSSIER, op. cit., cité par TCHEN, op. cit., p. 82.

³⁰ Roussier, op. cit., p. 174-175, note o.

³¹ p. 360, note a, p. 364.

³² Loc. cit.

Amiot 1754

scrupuleuse attention, par pieds, pouces, lignes, dixièmes, centièmes de lignes. »³³

Or ce n'est que de Rés. Vmb. ms. 14 que La Borde a pu tirer les « détails & les proportions de tous ces instruments ».

Dès le vivant d'Amiot, donc, il y a eu confusion entre la traduction du *Guyue jingchuan*, concernant « la musique des Anciens », envoyée en 1754, et la traduction de larges extraits du *Da Qing huidian*, concernant « la musique des modernes », envoyée soit la même année, soit au plus tard avant 1763. Il est désormais clair que la première a été envoyée en 1754, lue, citée, puis perdue, tandis que la seconde a été envoyée soit la même année, soit un peu plus tard, lue, citée, puis perdue, et enfin rachetée par la BNF.

Michel Hermans, son biographe moderne, estime :

« À la suite de sa traduction de Li Guangdi, Amiot envoie régulièrement, de 1754 à 1763, des Suppléments sur la musique chinoise à Simon de la Tour. »³⁴

Je n'ai pas trouvé confirmation de l'existence de plusieurs « suppléments », ni de la régularité de ces envois.

³³ LA BORDE, *ibid.*, p. 364.

³⁴ Michel HERMANS, « Biographie de Joseph-Marie Amiot », *op. cit.*, p. 31.

Édition

J'ai restitué la transcription *pinyin* des mots chinois, adopté une graphie et une orthographe française modernes afin de faciliter la lecture aux non-francophones. J'ai restitué les caractères chinois d'après les originaux qui ont servi comme sources à Amiot. J'ai ajouté quelques tableaux de mesures. Mes notes apparaissent en retrait. Amiot donne les dimensions des instruments avec une très grande précision. Il ne s'agit pas de mesures, mais de calculs. Ceux-ci sont d'ailleurs repris des mêmes sources à l'époque moderne et contemporaine, sans toujours qu'il soit clair d'où elles viennent. Maurice Courant, puis Wan Yi et Huang Haitao donnent ainsi exactement les mêmes mesures qu'Amiot p. 64 pour les lithophones. Il s'agit bien sûr de calculs recopiés.³⁵ Les mesures fonctionnent selon des dizaines, unités, dixièmes, centièmes, millièmes. Celles données ici correspondent à un pied 1 *chi* = 32,125 cm, mesuré sur le tableau en annexe du manuscrit. Courant³⁶ donne 0,3193 m et le petit Ricci³⁷ 32 cm.

Nous trouvons dans notre Rés. Vmb. ms. 14, p. 68 à propos du *bofu* la référence interne « Il en est parlé page 6 » puis à propos du *zhu* « Il en est parlé pages 5 et 9 » alors qu'il s'agit en fait respectivement des pages 11 et 20 et des pages p. 10 et p. 20 du même manuscrit ; ceci peut s'expliquer par une numérotation des feuilles et non des pages.

Par ailleurs, la pagination de notre manuscrit est fautive : les pages 23 à 28 doivent être intercalées entre celles numérotées 42 et 43, comme le montre l'ordre de numérotation des figures, soit au lieu de

Explication du pay-siao ou des flûtes arrangées que j'appelle jeu de flûtes (fig. 47).....	21-22
Explication du tchè	23
Explication du tchè de kou-si (fig. 57)	24
Explication du tchè de tchoung-lu (fig. 58).....	25
Explication du hiun (fig. 59).....	26
Explication du hiun de hoang-tchoung (fig. 59).....	27
Explication du hiun de ta-lu (fig. 60).....	28
Accord de ces tuyaux avec les lu	29
Explication du siao ou de la flûte de hoang-tchoung (fig. 48)	29
Explication du siao ou de la flûte de kou-si [p. 31] (fig. 49).....	29
Explication du siao de ta-lu (ou de la flûte de ta-lu) (fig. 50)	32
Explication du siao de tchoung-lu (ou de la flûte de tchoung-lu) (fig. 51).....	33
Explication du ty, ou de la flûte traversière chinoise.	34
Explication du ty de kou-si (fig. 52)	34
Explication du ty de tchoung-lu (fig. 53).....	36
Explication du koan	38
Explication du grand koan (fig. 54).....	38
Explication du petit koan (fig. 55).....	40
Explication du cheng (fig. 56)	42
Explication du kin (fig. 61)	43

on a

Explication du pay-siao ou des flûtes arrangées que j'appelle jeu de flûtes (fig. 47).....	21-22
Accord de ces tuyaux avec les lu	29
Explication du siao ou de la flûte de hoang-tchoung (fig. 48)	29
Explication du siao ou de la flûte de kou-si (fig. 49).....	29

³⁵ Maurice COURANT, « Essai historique sur la musique classique des Chinois », 1912, dans Albert LAVIGNAC, dir., *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, t. I, vol. 1, Paris, Delagrave, 1924, p. 146. WAN Yi 萬依, HUANG Haitao 黃海濤, *Qingdai gongting yinyue* 清代宮廷音 (Musique de la cour des Qing), Hong Kong, Zhonghua shuju, Beijing, Zijincheng, 1985, p. 44.

³⁶ COURANT, op. cit., p. 143.

³⁷ *Dictionnaire français de la langue chinoise*, Taipei, Institut Ricci-Kuangchi Press, 1976, « Appendices » p. 27.

Amiot 1754

Explication du siao de ta-lu (ou de la flûte de ta-lu) (fig. 50)	32
Explication du siao de tchoung-lu (ou de la flûte de tchoung-lu) (fig. 51).....	33
Explication du ty, ou de la flûte traversière chinoise.	34
Explication du ty de kou-si (fig. 52)	34
Explication du ty de tchoung-lu (fig. 53).....	36
Explication du koan	38
Explication du grand koan (fig. 54).....	38
Explication du petit koan (fig. 55).....	40
Explication du cheng (fig. 56)	42
Explication du tchè	23
Explication du tchè de kou-si (fig. 57)	24
Explication du tchè de tchoung-lu (fig. 58).....	25
Explication du hiun (fig. 59).....	26
Explication du hiun de hoang-tchoung (fig. 59).....	27
Explication du hiun de ta-lu (fig. 60).....	28
Explication du kin (fig. 61)	43

Joseph-Marie Amiot, *De la Musique moderne des Chinois (texte intégral)*

[p. 1] Après avoir donné une connaissance aussi exacte qu'il m'a été possible de la musique que les Chinois cultivaient anciennement, il paraît naturel que je donne une notice de celle qu'ils cultivent aujourd'hui. Je pourrais m'acquitter de cette espèce d'obligation en disant seulement que sans avoir rien changé aux principes d'où ils ont tiré les fondements de leur système musical, ils sont néanmoins encore moins avancés qu'ils ne l'étaient il y a 2 ou 3 mille ans, à en juger par la comparaison des monuments anciens avec ceux qu'ils ont érigés de nos jours.

³⁸L'empereur Kangxi avait entrepris de faire adopter les principes de la musique européenne qu'il goûta très fort dès qu'on lui en eut expliqué les 1^{ers} éléments. Il employa pour cela le P. Pereira jésuite portugais³⁹, et ensuite M^r Dedrini [sic pour Pedrini] missionnaire de la Propagande⁴⁰, [p. 2], l'un & l'autre assez habiles, ou du moins suffisamment initiés dans les principes de l'harmonie, pour pouvoir les réduire en préceptes, moyennant le secours de quelques livres dont ils avaient eu soin de se pourvoir.

Les 2 missionnaires travaillèrent à s'acquitter de leur commission avec tout le soin et toute l'application dont ils étaient capables. Les peines qu'ils se donnèrent furent couronnées d'un glorieux succès. L'empereur approuva avec de grands éloges tout ce qu'ils avaient fait. Il ne dédaigna point de se dire le compagnon de leurs travaux, et de publier qu'il avait eu grande part à leur ouvrage sur la musique. Le livre⁴¹ fut imprimé dans l'enceinte même de son palais. Tout en était beau, papier, caractères, figures, impression. Sa Majesté en distribua des exemplaires aux Regulos⁴² et aux grands de son empire. Quelques uns pour

³⁸ Ici commence la citation dans abbé François ARNAUD, ed., « Traduction manuscrite d'un livre sur l'ancienne Musique Chinoise, composé par Ly-koang-ty, Docteur & Membre du premier Tribunal des Lettrés de l'Empire, Ministre, &c, », *Journal étranger*, juillet 1761 ; *Variétés littéraires*, Paris, Lacombe, 1768, t. II, p. 317.

³⁹ Thomas Pereyra (Xu Risheng 徐日升) s.j., 1645-1708, arrivé en 1673 à Pékin.

⁴⁰ Teodorico Pedrini (De Lige 德理格) 1671-1746, arrivé en 1711, Lazariste italien.

⁴¹ Thomas Pereira, Teodorico Pedrini, *Lülü zhengyi xubian* 律呂正義續編 (Supplément au Rituel orthodoxe des règles de la musique), 1713. Voir François PICARD et Fañch THORAVAL, « Musica mecanica, practica & speculativa : de Pereira à Pedrini, la musique européenne à la cour de Kangxi », Luciane BEDUSCHI, Anne-Emmanuelle CEULEMANS, Alice TACAILLE (dir.), *La Musica, sive liber amicorum Nicolas Meeùs, Mélanges offerts au professeur Nicolas Meeùs*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2014, p. 453-492.

⁴² *zhuwang* 諸王.

faire leur cour se donnèrent la peine d'étudier les différentes combinaisons des notes, ut re mi fa sol la si ut et d'apprendre par cœur quelques airs qu'ils jouaient assez bien sur des instruments à l'Européenne. Mais comme dès leur plus tendre enfance ils étaient accoutumés à entendre [p. 3] parler de Lu [*lǜ* 律], de tiao [*diao* 調], du son de la pierre, de celui de la peau, du son du bois et de celui du métal, du son des instruments à cordes et de celui des instruments à vent, qu'ils avaient entendu faire des applications des tons de la musique aux vertus morales et aux qualités physiques de presque toutes les choses de la nature, que d'ailleurs les principes de la musique européenne ne leur présentaient pas des idées aussi magnifiques, ils n'hésitèrent point dans le fond de leur cœur sur le choix de la préférence. Le figuré l'emporta sur le réel, et les préjugés firent taire la conviction.

Kangxi connaissait parfaitement le génie de la nation qu'il gouvernait, il vit bien qu'il lui serait impossible de l'obliger à adopter une musique étrangère. Il savait combien de ruisseaux de sang ses ancêtres avaient fait couler pour contraindre les Chinois à se faire raser les cheveux à la manière des Tartares. Il ne voulut point renouveler ces tristes tragédies en exposant ses sujets à la désobéissance pour une chose qui au fond n'en valait pas la peine. Cependant comme c'est un point [p. 4] essentiel dans le gouvernement chinois que chaque dynastie ait sa musique particulière, il voulut que celle des Tartares Mandchous eut aussi la sienne. Il la fit composer suivant les principes adoptés dans l'Empire, les mêmes précisément que ceux dont j'ai donné le détail dans ce que j'ai envoyé sur l'ancienne musique. S'il y a du changement, c'est seulement dans la construction des nouveaux instruments auxquels il a conservé leurs anciens noms, leur forme et leur usage. Ainsi ce que j'en dirai sera comme une espèce de supplément au traité de la musique chinoise qui est à peu près telle aujourd'hui qu'elle était quelques centaines d'années après le déluge. Je ne rapporterai rien que d'après les livres authentiques. Voici ce que j'en ai extrait.

[p. 5] La musique qui est en usage sous la dynastie Tay-Tsing [Tai Qing 太清] à présent régnant est la musique appelée chao-yo [*shaoyue* 韶樂], la même dont on attribue l'invention à Chun [Shun 舜]. On l'emploie principalement dans les sacrifices. Le chef de cette musique, celui qui a inspection sur tous les musiciens, porte le titre⁴³ de Tay Tchang [Taichang 太常], c'est à dire de Conservateur des 5 Vertus capitales et absolument nécessaires à l'homme comme membre de la société. Ces vertus sont un amour universel pour tous hommes, la justice, la politesse ou les manières, le sage discernement et la droiture de cœur. Il y a un tribunal particulier et un nombre déterminé de mandarins pour avoir soin de ce qui concerne la musique.

Lorsque des rois étrangers ou leurs ambassadeurs viennent rendre hommage à Sa Majesté impériale, lorsque l'empereur tient son lit de justice, ou qu'il est assis sur son trône pour régler les affaires de l'Empire, on emploie la musique chao-yo [*shaoyue* 韶樂]. Il y a pour cela des mandarins particuliers et chaque cérémonie ses airs propres. Le Tay-Tchang [Taichang] ne préside en personne que dans la musique qui se fait pour les sacrifices. [p. 6] La 8^e année de Kangxi [1669] on fit des règlements sur la musique, et on détermina la méthode qu'on devait suivre désormais tant dans la théorie que dans l'exécution ou la pratique de cet art. L'empereur changea l'épithète de tranquille qu'on donnait à la musique de Shun 舜 en celle d'amie de la concorde [*zhonghe* 中和] et c'est de ce beau nom qu'il décora la musique propre de sa dynastie.

⁴³ Le *Taichang si* 太常司 est le nom du bureau en charge depuis les Tang de la Grande Musique et de la musique des Batteurs et Sonneurs *Guchui* 鼓吹. On trouve aussi 太常寺, même prononciation.

Amiot 1754

La 52^e année du même règne [1713]⁴⁴ on changea les instruments de musique et on en fit faire d'une nouvelle construction. On s'attacha surtout à déterminer le hoang-tchoung [*huangzhong* 黃鍾 « cloche jaune »], ce qu'après bien des réflexions on fit de la manière suivante : on conclut que le hoang-tchoung [*huangzhong*] aurait en longueur 1 pied 7 pouces 2 lignes plus 9/10 de ligne [55,54 cm].⁴⁵ On travailla 2 ans de suite à la construction des nouveaux instruments, et la 54^e année de son règne [1715] l'empereur fut averti que tout était achevé. Le Taichang ou le président du tribunal de la musique supplia très humblement Sa Majesté de donner ses ordres pour que tous les nouveaux règlements qu'on venait de faire par rapport à la musique fussent insérés dans son livre des grands usages, afin que tout l'empire en fut juridiquement instruit. L'empereur y consentit et porta [p. 7] un édit dont voila la teneur :

« Le chef de la musique de mon empire m'a représenté que les nouveaux instruments pour la construction desquels j'avais donné mes ordres étant achevés, il était à propos de les faire insérer dans mon livre des grands usages. Les instruments dont on se servait sous mes prédécesseurs étaient à la vérité d'une très bonne construction; mais ils étaient vieux et ne rendaient plus que des tons sourds et altérés. C'est ce qui m'a engagé après les avoir examinés moi-même avec beaucoup d'attention à en faire construire de nouveaux sur le modèle de ceux qu'on avait déjà; car je ne suis pas en état de donner rien de mieux en ce genre que ce qui avait déjà été fait sous la dynastie précédente et tous les éloges que me donne le Tai-Tchang-see [Taichang si 太常司] en me faisant auteur d'un nouveau système et d'une nouvelle invention pour la musique et pour les instruments doivent être regardés comme un effet de son zèle pour mon service et pour la gloire de mon règne.

« [p. 8] Après avoir communiqué mon projet à mon premier ministre, aux chefs des principaux tribunaux de ma cour, et à d'autres officiers de mon empire, je leur ordonnai de me dire naturellement ce qu'ils en pensaient. Ils m'ont fait d'une commune voix la réponse suivante :

« Les instruments de musique faits sous la dynastie précédente sont fort imparfaits, ils ne sauraient exprimer ni la délicatesse ni les agréments ni même les véritables tons de la musique suivant les principes de laquelle on voit bien qu'ils n'ont pas été construits. Mais votre Majesté a trouvé par ses profondes réflexions le moyen de corriger ce qu'ils avaient de défectueux et d'en faire qui puissent rendre ces tons justes et véritablement harmonieux. Nous croyons donc et nous sommes pleinement convaincus que votre Majesté rendra un service à l'empire si elle veut bien lui donner ses ordres pour qu'on grave tous ces instruments, et qu'on les insère dans le livre des grands usages de l'empire [*Da Qing huidian*], avec la méthode de les construire, leurs [p. 9] dimensions, et tous les moyens qu'on a employés pour les rendre tels qu'ils sont. Il serait à craindre sans cette précaution qu'on perdit peu à peu la mémoire, et que dans la suite des temps notre musique ne retombât dans l'état d'imperfection d'où votre Majesté l'a tirée. Nous croyons donc qu'il est à propos qu'en les insérant dans le livre des grands usages de l'empire [*Da Qing huidian*], on marque non seulement la méthode et toute la théorie de leur construction, mais encore l'année et la lune où par ordre de votre Majesté on commença à s'en servir... &tc. »

⁴⁴ 1713 est l'année de publication du *Lülü zhengyi*.

⁴⁵ Voir *Lülü zhengyi*, Shangbian (vol. 1), f. 18a. *Qinding Da Qing huidian* 欽定大清會典 (Statuts des Qing), édition de 1818, liv. 33, f. 1 sq. Cité par COURANT, Lavignac, p. 92 et p. 112. Voir *Qing shi. Yue zhi* 清史樂志 (Histoire des Qing, chronique de la musique), cité dans CHEN Wannai 1978, p. 107.

Amiot 1754

La 55^e année de Kangxi [1716], l'empereur ordonna au gouvernement de la Province de Petchely [*Bei Zhili* 北直隸 (province de Pékin)] de faire jouer la nouvelle musique dans la salle de Confucius et de n'employer pour l'exécution de cette musique que les instruments de la nouvelle construction.

La 2^e année d'Yong-Tcheng [Yongzheng 雍正] [1724], l'empereur ordonna que le chef de la musique des descendants de Confucius viendrait prendre du Tay-Tchang-see [Taichang si 太常司] les ordres et les instructions nécessaires pour l'exécution de la nouvelle musique dans la famille de Confucius. Sa [p. 10] majesté donna les mêmes ordres pour tous les autres musiciens de l'empire qui avaient soin de la musique des temples, salles et autres lieux où se font les cérémonies publiques. Le même empereur assigna aussi une musique particulière pour la cérémonie du labourage de la terre qui se fait une fois chaque année, et une autre pour le festin qui la suit.

Catalogue des Nouveaux instruments avec l'explication et l'usage de chacun en particulier.

Tchoung ho yo Ki Tou [*Zhonghe yueqi tu* 中和樂器圖]

Celui qui est à la tête du livre que j'ai sous les yeux est appelé en Chinois Hoei [*hui* 麾]. C'est une espèce de banderole de la figure qu'on voit ici [figure 1 en annexe] avec des dragons et des nuages et d'autres figures mystérieuses en broderie d'or. Elle sert à rassembler dans un instant tous les musiciens à la tête desquels elle est toujours lorsqu'ils se rendent dans le lieu où doit se faire la musique de l'empereur (fig. 1).

Le Kou [*gu* 鼓, tambour à membranes] est une espèce de tambour, sa forme n'est point cylindrique comme celle de [p. 11] nos caisses militaires. Elle est d'un sphéroïde aplati par les pôles et relevé dans l'équateur. La figure 2 le représente avec tout son attirail. Sur son pied sont 4 animaux fabuleux accroupis, et l'espèce de dais qui le couvre est de soie aux broderies d'or &tc. (fig. 2).

Le Tchou [*zhu* 祝, caisse de bois] est une autre espèce de tambour sur lequel on frappe au commencement de la musique. Il est quadrilatère, et sur chacun de ses côtés sont peints en dorure ce qu'on y voit représenté (fig. 3) ; ce que j'ai marqué par la lettre A est une espèce de massue de bois qui sert de baguette. En général sur quelque espèce de tambour que ce soit les Chinois ne battent guère qu'avec une seule baguette, et le son de leurs tambours est plus grave mais en même temps beaucoup plus sourd que celui des nôtres.

Le Po-fou [*bofu* 搏拊, coussin] est encore une espèce de tambour sur lequel on frappe avec la main (fig. 4).

Le Tchoung [*zhong* 鐘, cloche] ou le jeu de cloches [*bianzhong* 編鐘] est un composé de seize petites cloches de métal qui ont chacune un [p. 12] ton particulier. La figure 5 représente cet instrument avec tout son attirail. Je donnerai dans la suite les dimensions de toutes ces cloches. On frappe sur ces cloches avec une baguette de bois dont le battant que j'ai marqué par la lettre B est de forme cylindrique (fig. 5).

Le King [*qing* 磬, phonolithe] [*bianqing* 編磬] est un instrument composé de deux rangs de pierres taillées en forme d'équerre, j'en donnerai les dimensions dans la suite. Chaque rang est composé de huit qui ont chacune un ton différent. On frappe sur le King comme sur les cloches avec une baguette de bois que j'ai marquée par la lettre C. Toutes sortes de pierres ne sont pas bonnes pour faire des King. Celles qu'on emploie est une espèce d'agate qui est très sonore (fig. 6).

Amiot 1754

Le Chê [se 瑟, cithare] est un des plus anciens instruments qu'on connaisse en Chine, puisqu'on en fait remonter l'origine jusqu'au temps de Fou-hi [Fuxi 伏羲 [premier empereur légendaire, néolithique antérieur]]. Avec du bois de mûrier, dit l'historien chinois, Fou-hi fit l'instrument appelé Chê. Il l'ajusta avec 36 cordes. Quoiqu'il en soit de l'origine de cet instrument, il est certain qu'il est très sonore, et qu'il mérite de tenir son rang parmi ce que [p. 13] les hommes ont inventé pour le plaisir de l'oreille, surtout si l'on a égard à son antiquité, qui est de plus de quatre mille ans à ne pas prendre les choses à la rigueur. Les cordes du chê, comme celles de tous les instruments chinois, sont faites de soie cru. Elles ont un son beaucoup plus éclatant et plus gracieux que les cordes de boyau lorsqu'on les pince, mais elles [ne] résonnent pas de même sous l'archet. La fig. 7 montre le chê tout monté.

Le King [sic pour kin] [qin 琴, cithare] est un instrument de même date que le Chê et à peu près dans le même genre. C'est le clavecin chinois, avec du bois appelé Toung [tong 桐, sterculier, pauwlonia] (je ne sais pas quelle espèce de bois c'est) dit l'historien, Fou-hi fit le Kin qu'il ajusta avec vingt-sept cordes (fig. 8).

Le Cheng [sheng 笙, orgue à bouche] est un instrument à vent composé de plusieurs tuyaux, comme on le verra dans la suite, dont chacun a un ton propre. Les tuyaux qui pour l'ordinaire sont de bambous de roseau sont rangés en roue comme on le voit dans la figure qui représente l'instrument. Ils ont chacun un trou qu'on ouvre ou qu'on ferme selon que le cas l'exige. Cet instrument est fort mélodieux, et peut passer pour une espèce d'orgue d'autant plus commode [p. 14] que son volume en est plus petit et par conséquent moins embarrassant.

L'embouchure du Cheng que j'ai marquée par la lettre A n'est pas toujours la même. On y met un bec si l'on veut depuis A jusqu'en **A**, et le bec peut être aussi long qu'on souhaite pour rendre l'instrument plus facile à être joué, sans que cela change en rien le ton ou l'altère le moins du monde, il est également haut ou bas, soit qu'il y ait un bec, soit qu'il n'y en ait point.

Chaque tuyau a sa languette propre, laquelle n'est autre chose qu'une petite lame de cuivre extrêmement déliée et fort mince. Elle est collée au tuyau par un de ses bouts, tandis que l'autre reste libre et est susceptible d'agitation au moindre souffle. C'est à la finesse de cette languette de cuivre qu'on doit attribuer l'avantage qu'a cet instrument de donner également le ton soit qu'on pousse l'air hors de soi, soit qu'on l'attire pour prendre haleine ; en cela les notes peuvent être tenues aussi longtemps qu'on le veut, sans qu'on soit obligé de séguer [s'arrêter] (fig. 9).

[p. 15] Le Ty [di 笛] est la flûte traversière chinoise. Elle ressemble à nos flûtes traversières avec cette différence néanmoins qu'elle n'a pas de clef en bas, et qu'entre le trou de l'embouchure et celui qui donne le second Ae [Mi] dans nos flûtes, il y a dans les flûtes chinoises un autre trou qu'on bouche avec une pellicule. Il y a outre cela quatre autres trous dans la partie du bas, dont deux sont sur les côtés, et les deux autres en ligne droite avec les six trous qui donnent les tons. La pellicule dont on se sert pour boucher le trou qui est le premier après celui de l'embouchure est celle qui couvre la moelle des bambous. Elle est aussi fine que les pellicules d'oignon. Il suffit de la mouiller avec un peu de salive pour qu'elle tienne sur le trou, et lorsqu'on veut jouer, on souffle à bouche ouverte contre cette pellicule ou on la mouille avec le doigt qu'on aura mis auparavant sur la langue. Les Chinois prétendent que cette pellicule rend leur flûte plus juste et ses tons plus clairs (fig. 10).

Amiot 1754

Le Pai-siao [*paixiao* 排簫, flûte de Pan] comme qui dirait la flûte arrangée est un instrument dans le goût de celui que le P. Mersenne [Marin Mersenne, auteur de *L'Harmonie universelle*, 1636] appelle *syringa Panos*. Il est composé de quatorze flûtes dont [p. 16] l'arrangement est tel qu'on le voit sur la fig. 11.

Le Hiun [*xun* 埙, flûte globulaire] est un instrument à vent fait en terre et verni en dehors. Il a un son grave et est percé de plusieurs trous comme on le verra dans la suite (fig. 12).

Le Siao [*xiao* 簫, flûte verticale à encoche] est une espèce de flûte dont le son est assez mélodieux, il est du moins beaucoup plus grave que celui des flûtes traversières chinoises. Son embouchure n'est autre chose qu'une petite échancrure dans la partie d'en haut, comme on le voit dans la fig. 13. Toute la construction de cet instrument sera détaillée plus bas.

Le Tché [*chi* 箎, flûte transversale] est encore un instrument à vent fait de bambou (fig. 14). J'en parlerai plus au long en expliquant sa construction.

Le Ou [*yu* 敔, râcle] est un tigre de bois creux en dedans sur le dos duquel il y a de petites lames de cuivre. C'est par le moyen de ces lames qu'on tire le son de cet instrument lorsqu'on passe par dessus l'espèce de balai qui au bas de la fig. 15.

Le Hi-tchou [*xizhu* 戲竹, bambou de théâtre] est un instrument à l'usage des comédiens. Il y en a une paire. Ce n'est autre chose qu'une pièce de bambou coupée en plusieurs parties déliées et emmanchée comme on le voit fig. 16.

[p. 17] Le Kou-tao [*gudao* 鼓踏] est l'escabeau sur lequel monte celui qui doit battre sur le tambour (fig. 17)

Instruments pour la comédie.

Tan-pi yo Ki Tou [*Danbi yueqi tu* 丹陛樂器圖]

Le Kou [*gu* 鼓] qu'on voit ici est le tambour de la comédie. Il est fort gros et de la forme des tambours ordinaires. Il est attaché contre les colonnes ainsi qu'on le voit fig. 18.

Le Kou-i [*gu yi* 鼓衣] est une pièce de soie en broderie d'or qu'on met autour du tambour. Les deux caractères chinois kou-i signifient habillement du tambour [fig. 19].

Le Fang-hiang [*fangxiang* 方響, métallophone] est un instrument composé de seize pièces de bois⁴⁶ plus ou moins épaisses suivant le ton qu'on leur donne. On frappe cet instrument à peu près comme sur le yu-King [*yuqing* 玉磬, phonolithe de jade]. La forme est telle qu'on la voit fig. 20.

Le Yun-lo [*yunluo* 雲鑼, jeu de gongs] est un instrument composé de petits bassins de cuivre qui ont chacun un ton propre et qui sont rangés comme on le voit dans la fig. 21. On joue de cet instrument en frappant avec une petite baguette d'ivoire ou de bois d'ébène sur les bassins dont on connaît l'arrangement et qui sont suspendus (fig. 21).

[p. 18] Le Koan [*guan* 管, hautbois à perce cylindrique] est un instrument à vent qu'on joue avec une anche de roseau (fig. 22).

Le Pan [*ban* 板, claquette] n'est autre chose qu'une paire de bâtonnets plats qu'on met entre ses doigts et qu'on fait frapper l'un contre l'autre à chaque mesure, ou plus souvent suivant l'exigence (fig. 23).

⁴⁶ Les lames sont constamment décrites comme métalliques, exceptionnellement en pierre comme en Corée, non en bois. *Da Qing huidian* 大清會典 (Statuts des Qing), édition de 1818, liv. 43, f. 2b.

Amiot 1754

Le Cheng [*sheng* 笙], j'en ai parlé plus haut. Voyez ce que j'en ai dit sous la figure 9 (fig. 24)⁴⁷.

Le Ty [*di* 笛] ou la flûte traversière chinoise. Elle ne diffère de celle dont j'ai parlé sous la figure 10 que par le ton et quelques ornements extérieurs (fig. 25).

Le Tchang-Kou-i [*changgu yi* 杖鼓衣], c'est-à-dire l'habillement de l'espèce de tambour appelé Tchang-Kou [*changgu* 杖鼓]. C'est une pièce de soie en broderie de la forme qu'on voit fig. 26.

Le Tchang-Kou [*changgu* 杖鼓, tambour en sablier à deux membranes] est une espèce de tambour fait en forme de salière on monte ou on baisse son ton par le moyen du bâton transversal AB (fig. 26 2°) (Voyez vis à vis la planche 56 où cette fig. se trouve transportée)

Instruments qu'on emploie lorsque le Tay-Tchang-See préside.

[p. 19] Le Hoei [*hui* 麾] ou banderole de soie en broderie d'or (fig. 27).

Le King-Tchoung [*jinzhong* 金鐘] ou jeu de cloches composé de seize de la forme qu'on voit fig. 28. La baguette A est de bois.

Le yu-King [*yuqing* 玉磬] ou jeu de Kings fait de pierres précieuses, la baguette B est de bois. La matière dont se fait ces Kings est une pierre transparente fort sonore qui ressemble beaucoup à la pierre d'agate. (fig. 29).

Le Kou [*gu* 鼓] ou tambour avec tout son attirail (fig. 30).

Le Po-fou [*bofu* 搏拊] autre espèce de tambour (fig. 31).

Le Tchou [*zhu* 祝]. C'est un instrument de forme quadrilatère d'un bois sonore et creux qu'on frappe avec la baguette de bois C (fig. 32).

Le Ou [*yu* 敔]. C'est un tigre accroupi qui n'a de différence d'avec celui de la fig. 15 que dans sa position, de droite à gauche, dans son piédestal, et dans les petites lames de cuivre qui sont sur son dos, lesquelles dans celui-ci ont la forme de tuyau (fig. 33).

Le Kin [*qin* 琴] ou clavecin chinois (fig. 34).

Le Chê [*se* 瑟] autre espèce de clavecin (fig. 35).

[p. 20] Le Pai-siao [*paixiao* 排簫] ou la flûte arrangée (fig. 36).

Le Cheng [*sheng* 笙]. Voyez ce que j'en ai dit sur la fig. 9 (fig. 37).

Le Siao [*xiao* 簫], espèce de flûte (fig. 38).

Le Ty [*di* 笛], espèce de flûte traversière (fig. 39).

Le Hiun [*xun* 埙]. Il ne diffère que par la grosseur de celui dont il est parlé fig. 12 (fig. 40).

Le Tché [*chi* 箎] instrument à vent dont je parlerai plus bas (fig. 41).

Instruments qui servent pour les danses.

[*wuqi tu* 舞器圖]

Le Tsié [*jie* 節, bannière] espèce de banderole qu'on fait marcher devant la troupe de danseurs, lorsqu'ils s'assemblent (fig. 42).

Le Yu [*yu* 羽, plume]. Instrument fait avec des plumes que les danseurs tiennent quelque fois à la main (fig. 43).

Le Yo [*yue* 籥]. Instrument à vent qui ressemble à nos fifres (fig. 44).

⁴⁷ Les Fig. 24 à 41 manquent, si elles ont jamais existé, car elles répètent en grande partie les figures précédentes. Voir la "Table des illustrations".

Amiot 1754

Le Kan [*gan* 干, bouclier] c'est une paire de tablettes peintes, comme on voit (fig. 45). [p. 21] Le Tsi [*qi* 戚, hache] est une espèce de hache (fig. 46).

Le Kan et le Tsi servent pour les danses figurées, les danseurs les tiennent à la main, en faisant leur évolution.

Les instruments de musique et de danse tels qu'on les fait graver ont été faits par ordre de l'empereur cheng-Tsou-gen-hoang-Ty (Kang-hi) [Shengzu Ren huangdi 聖祖仁皇帝 Kangxi] pour la perfection des Lu [*lü* 律] et des cérémonies. Les mesures qu'on a employées pour la construction des instruments sont détaillées plus bas et gravées dans leur véritable longueur. On voit par là sans qu'on en explique la méthode comment les Lu s'engendrent les uns les autres.

Explication des principaux instruments de la musique chinoise.

Explication du Pay-siao ou des flûtes arrangées que j'appelle jeu de flûtes (fig. 47)⁴⁸.

Le Pay-siao [*paixiao* 排簫, flûte de Pan] est composé de seize tuyaux à droite et à gauche est [sic pour « et »] une éminence qui forme une espèce d'aile de chaque côté de l'instrument.

[p. 22] Le 1^{er} tuyau qui est à gauche a une longueur de 9 pouces une ligne et 20/100 de ligne [29,24 cm]⁴⁹.

Le 2^e tuyau toujours du même côté a 8 pouces et 9/10 de ligne [25,99 cm].

Le 3^e tuyau a 7 pouces 2 lignes et 9/10 de ligne [23,42 cm].

Le 4^e tuyau a 6 pouces 4 lignes et 8/10 de ligne [20,82 cm].

Le 5^e tuyau a 5 pouces 7 lignes et 6/10 de ligne [18,50 cm].

Le 6^e tuyau a 5 pouces 1 ligne et 2/10 de ligne [16,45 cm].

Le 7^e tuyau a 4 pouces 5 lignes et 5/10 + 1/100 [écrit 10/100] de ligne [14,62 cm].

Le 8^e tuyau a 4 pouces + 4/10 + 5/100 [écrit 50/100] de ligne [12,99 cm].

Le 1^{er} tuyau qui est à droite est long de 8 pouces 6 lignes et 4/10 de ligne [27,76 cm].

Le 2^e tuyau du même côté long de 7 pouces 6 lignes et 8/10 de ligne [24,67 cm].

Le 3^e tuyau long de 6 pouces 8 lignes + 2/10 + 6/100 de ligne [21,93 cm].

Le 4^e tuyau long de 6 pouces 0 ligne⁵⁰ + 6/10 + 8/100 de ligne [19,49 cm].

Le 5^e tuyau long de 5 pouces 3 lignes + 9/10 + 3/100 de ligne [17,33 cm].

Le 6^e tuyau long de 4 pouces 8 lignes + 6/10 de ligne [15,61 cm].

Le 7^e tuyau long de 4 pouces 3 lignes + 2/10 de ligne [13,88 cm].

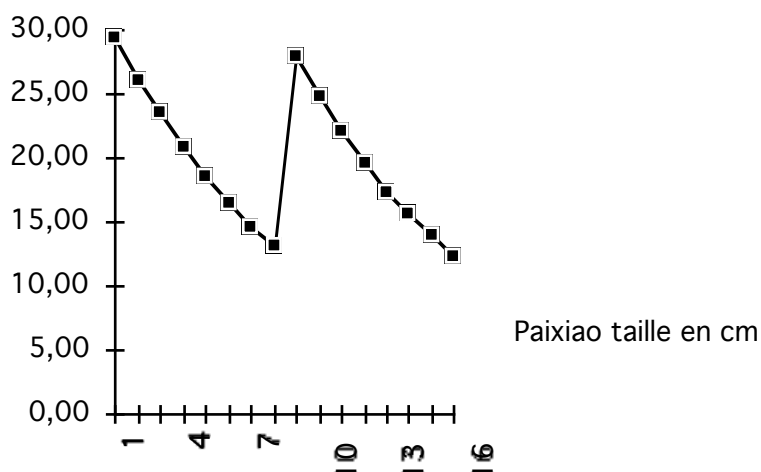
Le 8^e tuyau long de 3 pouces 8 lignes + 4/10 de ligne [12,34 cm].

⁴⁸ Voir fig. 11. Les Fig. 47 à 65 manquent, si elles ont jamais existé, car elles répètent en grande partie les figures précédentes. *Lülü zhengyi*, Xiabian (vol. 2), f. 9a. *Da Qing huidian tu* liv. 33, f. 1b.

⁴⁹ Il est écrit par erreur 20/100 de ligne, au lieu de 2/100, et ainsi de suite dans cette liste.

⁵⁰ *Lülü zhengyi*, *op. cit.*, note le 0, contrairement au *Da Qing huidian tu*, *op. cit.*

Amiot 1754



Graphique 1 valeur en cm des tuyaux de la flûte de Pan (FP)

Il est possible de calculer la fréquence théorique des tuyaux en fonction de leur longueur, et de là déduire le tempérament recherché. On remarquera que les valeurs sont extrêmement rigoureuses et correspondent non pas à une mesure mais à un calcul.⁵¹

tuyau	longueur cm	écart en cents
1 d	29,24	
2 d	25,99	114
3 d	23,42	90
4 d	20,82	90
5 d	18,50	90
6 d	16,45	90
7 d	14,62	114
8 d	12,99	114
1 g	27,76	90
2 g	24,67	90
3 g	21,93	114
4 g	19,49	114
5 g	17,33	114
6 g	15,61	90
7 g	13,88	90
8 g	12,34	90

Tableau 1 écart en cents entre deux tuyaux de la flûte de Pan (FP)

[on passe à la p. 29]

Accord de ces tuyaux avec les Lu

[lü 律]

⁵¹ Wan Yi et Huang Haitao, 1985, p. 49, donnent exactement les mêmes, mais avec pour valeur du pied 1 *chi* = 32 cm. On remarquera que les intervalles ne sont pas également tempérés, mais prennent deux valeurs, 90 cents ou 114 cents.

Amiot 1754

Le 1 ^{er} à gauche	<i>y-tsê</i>	<i>yize</i>	夷則	Sol#
Le 2 ^e	<i>ou-y</i>	<i>wuyi</i>	無射	La#
Le 3 ^e	<i>hoang-tchoung</i>	<i>huangzhong</i>	黃鍾	Do
Le 4 ^e	<i>tay-tsou</i>	<i>taicu</i>	太簇	Ré
Le 5 ^e	<i>kou-si</i>	<i>guxian</i> ⁵²	姑洗	Mi
Le 6 ^e	<i>joui-pin</i>	<i>ruibin</i>	蕤賓	Fa#
Le 7 ^e	<i>y-tsê</i>	<i>yize</i>	夷則	Sol#
Le 8 ^e	<i>ou-y</i>	<i>wuyi</i>	無射	La#
Le 1 ^{er} à droite	<i>nan-lu</i>	<i>nanlü</i>	南呂	La
Le 2 ^e	<i>yng-tchoung</i>	<i>yingzhong</i>	應鐘	Si
Le 3 ^e	<i>ta-lu</i>	<i>dalü</i>	大呂	Do#
Le 4 ^e	<i>kia-tchoung</i>	<i>jiazhong</i>	夾鐘	Ré#
Le 5 ^e	<i>tchoung-lu</i>	<i>zhonglü</i>	仲呂	Fa
Le 6 ^e	<i>lyn-tchoung</i>	<i>linzhong</i>	林鐘	Sol
Le 7 ^e	<i>nan-lu</i>	<i>nanlü</i>	南呂	La
Le 8 ^e	<i>yng-tchoung</i>	<i>yingzhong</i>	應鐘	Si

Explication du Siao ou de la flûte de hoang-tchoung (fig. 48)

La flûte de hoang-tchoung [*huangzhong* 黃鍾, Do] a de longueur [p. 30] totale 1 pied, 7 pouces, 7 lignes + 4/10 de ligne [56,99 cm]. Son diamètre est de 5 lignes + 4/10 + 8/100 [Amiot écrit 80/100] de ligne [1,76 cm].

Depuis le trou A de l'embouchure jusqu'au dernier P qui est en derrière, il y a 1 pied, 5 pouces, 7 lignes + 7/10 de ligne [50,66 cm].

Depuis l'embouchure jusqu'au trou d'en bas qui donne le ton le plus grave H, il y a 1 pied, 4 pouces, 1 ligne + 1/10 + 6/100 de ligne [45,35 cm].

Du 2^e trou d'en bas G jusqu'à l'embouchure A, il y a 1 pied, 2 pouces, 5 lignes + 4/10 + 8/100 de ligne [40,31 cm].

Du 3^e trou d'en bas F jusqu'à l'embouchure A, il y a 1 pied, 1 pouce, 1 ligne + 5/10 + 3/100 de ligne [35,83 cm].

Du 4^e trou E [d'en bas] jusqu'à l'embouchure A, il y a 9 pouces, 9 lignes + 8/10 de ligne [32,06 cm].

Du 5^e trou [d'en bas] D jusqu'à l'embouchure A, il y a 8 pouces, 5 lignes + 1/10 + 9/100 de ligne [27,37 cm].

Du 6^e trou I, qui est en derrière, jusqu'à l'embouchure A, ou mieux jusqu'au bout de l'instrument, il y a 7 pouces, 9 lignes + 9/10 + 8/100 de ligne [25,69 cm].

Explication du Siao ou de la flûte de kou-si [p. 31] (fig. 49)

La flûte de kou-si [*guxian* 姑洗, Mi] a de longueur 1 pied, 7 pouces, 7 lignes + 5/10 de ligne [57,02 cm]. Son diamètre est de 4 lignes + 3/10 + 5/100 de ligne [1,40 cm].

Sa largeur 8 lignes + 4/10 + 2/100 de ligne [2,70 cm].⁵³

Depuis le trou A de l'embouchure jusqu'au dernier d'en bas qui est en derrière, il y a 1 pied, 5 pouces, 8 lignes + 4/10 + 2/100 de ligne [50,89 cm].

⁵² Le deuxième caractère, 洗, se prononce dans ce contexte *xian* plutôt que *xi*.

⁵³ Cette phrase manque, je la restitue d'après *Da Qing huidian tu* liv. 33, f. 3b.

Amiot 1754

Du 1^{er} trou d'en bas à l'embouchure, il y a 1 pied, 4 pouces, 8 lignes + 1/10 de ligne [47,58 cm].⁵⁴

Du second trou d'en bas à l'embouchure, il y a 1 pied, 2 pouces, 5 lignes + 1/10 + 7/100 de ligne [40,21 cm].

Du 3^e trou d'en bas à l'embouchure, il y a 1 pied, 1 pouce, 2 lignes + 4/100 de ligne [35,99 cm].

Du 4^e trou à l'embouchure, il y a 9 pouces, 9 lignes + 5/10 + 9/100 de ligne [31,99 cm].

Du 5^e trou à l'embouchure, il y a 8 pouces, 5 lignes [27,31 cm].

Du 6^e trou qui est en derrière, jusqu'à l'embouchure, il y a 7 pouces + 4/10 de ligne [22,62 cm].

On ne compte les trous que depuis le 1^{er} d'en bas, qui est en devant, celui d'en bas qui est en derrière reste toujours débouché et n'a aucun usage pour la gamme. [p. 32]

Explication du Siao de ta-lu (ou de la flûte de ta-lu) (fig. 50)

La flûte de ta-lu [*dalü* 大呂, Do#] a de longueur

1 pied, 6 pouces, 9 lignes + 6/10 + 9/100 de ligne [54,51 cm]. Son diamètre est de 5 lignes + 2/10 + 4/100 de ligne [1,68 cm].

Depuis l'embouchure jusqu'au trou d'en bas qui est en derrière, il y a 1 pied, 5 pouces, 8/10 + 4/100 de ligne [48,46 cm].

Depuis le 1^{er} trou d'en bas jusqu'à celui de l'embouchure, il y a 1 pied, 3 pouces, 5 lignes + 2/100 de ligne [43,38 cm].

Du 2^e trou à l'embouchure, il y a 1 pied, 2 pouces, + 1/100 de ligne [38,55 cm].

Du 3^e trou à l'embouchure, il y a 9 pouces, 5 lignes + 6/10 + 8/100 de ligne [30,74 cm].

Du 4^e trou à l'embouchure, il y a 9 pouces, 5 lignes + 4/10 + 5/100 de ligne [30,66 cm].

Du 5^e trou à l'embouchure, il y a 8 pouces, 1 ligne + 4/10 + 8/100 de ligne [26,18 cm].

Depuis le 6^e trou qui est en derrière jusqu'à [p. 33] l'embouchure, il y a 6 pouces, 7 lignes + 5/10 + 1/100 de ligne [21,69 cm].

Explication du Siao de tchoung-lu (ou de la flûte de tchoung-lu) (fig. 51)

La flûte de tchoung-lu [*zhonglü* 仲呂, Fa] a de longueur 1 pied, 6 pouces, 9 lignes + 3/10 + 4/100 de ligne [54,40 cm]. Son diamètre est de 4 lignes + 1/10 + 6/100 de ligne [1,34 cm].

Depuis l'embouchure jusqu'au trou d'en bas qui est en derrière, il y a 1 pied, 5 pouces, 1 ligne + 5/10 + 2/100 de ligne [48,68 cm].

Depuis le 1^{er} trou d'en bas jusqu'à l'embouchure, il y a 1 pied, 3 pouces, 4 lignes + 6/10 + 8/100 de ligne [43,27 cm].

Depuis le 2^e trou à l'embouchure, il y a 1 pied, 1 pouce, 9 lignes + 7/10 + 2/100 de ligne [38,46 cm].

Depuis le 3^e trou à l'embouchure, il y a [p. 34] 1 pied, 7 lignes + 1/10 + 6/100 de ligne [34,43 cm].

Depuis le 4^e trou à l'embouchure, il y a 9 pouces, 5 lignes + 2/10 + 5/100 de ligne [30,60 cm].

Depuis le 5^e trou à l'embouchure, il y a 8 pouces, 1 ligne + 2/10 + 9/100 de ligne [26,11 cm].

Depuis le 6^e trou qui est en derrière jusqu'à l'embouchure, il y a 6 pouces, 7 lignes + 3/10 + 4/100 de ligne [21,63 cm].

⁵⁴ Cette phrase manque, je la restitue d'après *Da Qing huidian tu* liv. 33, f. 3b.

Amiot 1754

Explication du Ty, ou de la flûte traversière chinoise.

[di 笛] Voyez ce que j'en ai dit en général sous la Fig. 10 [voir p. 15].

Explication du Ty de kou-si (fig. 52)

Le Ty [di 笛] de kou-si [guxian 姑洗 Mi] depuis le bas (depuis l'extrémité d'en bas) jusqu'à l'embouchure a de longueur 1 pied, 2 pouces, 5 lignes + $1/10 + 7/100$ de ligne [40,21 cm]. Son diamètre est de 4 lignes + $3/10 + 5/100$ de ligne [1,40 cm].⁵⁵

Depuis l'embouchure jusqu'aux 2 trous [p. 35] qui sont en bas sur les côtés D, il y a 9 pouces, 9 lignes + $5/10 + 9/100$ de ligne [31,99 cm]. C'est par ces trous que le vent sort depuis l'embouchure jusqu'au trou d'en bas marqué B, il y a 1 pied, 1 pouce, 5 lignes + $7/10 + 2/100$ de ligne [40,39 cm].

Depuis l'embouchure jusqu'au trou d'en bas marqué C, il y a 1 pied, 1 pouce, 8 lignes + $3/10 + 6/100$ de ligne [38,02 cm].

Depuis l'embouchure jusqu'au trou d'en bas qui donne sur le 1^{er} ton, il y a de longueur 8 pouces, 8 lignes + $5/10 + 2/100$ de ligne [28,44 cm].

Depuis l'embouchure jusqu'au trou qui donne le 2^e ton, il y a 7 pouces, 9 lignes + $2/10 + 1/100$ de ligne [25,45 cm].

Depuis l'embouchure jusqu'au trou qui donne le 3^e ton, il y a 7 pouces, 9 lignes + $4/100$ de ligne [25,39 cm].

Depuis l'embouchure jusqu'au trou qui donne le 4^e ton, il y a 6 pouces, 2 lignes + $5/10 + 8/100$ de ligne [20,10 cm].⁵⁶

Depuis l'embouchure jusqu'au trou qui donne le 5^e ton, il y a 5 pouces, 3 lignes + $4/10 + 2/100$ de ligne [17,16 cm].

Depuis l'embouchure jusqu'au trou qui [p. 36] donne le 6^e ton, il y a 4 pouces, $2/10 + 6/100$ de ligne [12,93 cm].

Les Chinois comptent que le vent nécessaire pour former un ton quelconque ne circule que depuis l'embouchure, jusqu'aux trous qui sont sur les côtés d'en bas.

Explication du Ty de tchoung-lu (fig. 53)

Le Ty [di 笛] de tchoung-lu [zhonglü 仲呂 Fa] depuis l'embouchure le bas jusqu'à l'extrémité d'en bas a de longueur 1 pied, 1 pouce, 9 lignes + $7/10 + 2/100$ de ligne [38,46 cm]. Son diamètre est de 4 lignes + $1/10 + 6/100$ de ligne [1,34 cm].

Depuis l'embouchure jusqu'aux 2 trous qui sont sur les côtés d'en bas par où le vent sort, il y a 9 pouces, 5 lignes + $2/10 + 5/100$ de ligne [30,60 cm].

Depuis l'embouchure jusqu'au trou marqué B, il y a 1 pied, 1 pouce, $6/10 + 8/100$ de ligne [35,56 cm].

Depuis l'embouchure jusqu'au trou marqué [p. 37] C, il y a 1 pied, 3 lignes + $6/10 + 4/100$ de ligne [33,29 cm].

Depuis l'embouchure jusqu'au trou d'en bas qui donne sur le 1^{er} ton, il y a 8 pouces, 4 lignes + $6/10 + 7/100$ de ligne [27,20 cm].

Depuis l'embouchure jusqu'au trou qui donne le 2^e ton, il y a 7 pouces, 5 lignes + $7/10 + 6/100$ de ligne [24,34 cm].

Depuis l'embouchure jusqu'au trou qui donne le 3^e ton, il y a 6 pouces, 7 lignes + $3/10 + 4/100$ de ligne [21,63 cm].

⁵⁵ Lülü zhengyi, Xiabian (vol. 2), f. 32 sq.

⁵⁶ Le Da Qing huidian tu a 5 pouces, 9 lignes + $8/10 + 6/100$ de ligne [19,23 cm]

Amiot 1754

Depuis l'embouchure jusqu'au trou qui donne le 4^e ton, il y a 5 pouces, 5 lignes + 8/10 + 6/100 de ligne [17,95 cm].

Depuis l'embouchure jusqu'au trou qui donne le 5^e ton, il y a 5 pouces, 1 ligne + 9/100 de ligne [16,41 cm].

Depuis l'embouchure jusqu'au trou qui donne le 6^e ton, il y a 4 pouces, 2/10 + 3/10 + 3/100 de ligne [13,60 cm] [il devrait plutôt y avoir 3 pouces, 8 lignes + 5/10 de ligne].

Je n'ai point trouvé que dans la musique des grandes cérémonies ni dans aucune de celles qui se font dans le palais, il y eût de Ty ou de flûte traversière qui donnât le hoang-tchoung [*huangzhong* Do] [p. 38] ou du moins qui fut affûtée au hoang-tchoung. Cet instrument, je veux dire le Ty, n'est peut-être pas assez grave pour le hoang-tchoung.

Explication du Koan

Le Koan [*guan* 管, hautbois à perce cylindrique] en général est une espèce de hautbois fait d'ivoire, de bois d'ébène ou de tout autre corps sonore. Il est joué avec une anche ; on le divise en grand et petit koan.

Explication du grand Koan (fig. 54)

Le grand Koan depuis le bout de l'anche A jusqu'à l'extrémité Y de l'instrument a de longueur 5 pouces, 7 lignes + 6/10 de ligne [18,50 cm]. Son diamètre intérieur est de 2 lignes + 7/10 + 4/100 de ligne [0,88 cm].

Le point de l'anche marqué A est [p. 39] l'endroit où s'arrêtent les lèvres (I).

Depuis l'extrémité A de l'anche jusqu'au trou d'en bas B, il y a 4 pouces, 9 lignes + 9/10 de ligne [16,03 cm].

Depuis l'extrémité A de l'anche jusqu'au trou C, il y a 4 pouces, 4 lignes + 3/10 + 5/100 de ligne [14,25 cm].

Depuis l'extrémité A de l'anche jusqu'au trou D, il y a 3 pouces, 7 lignes + 3/10 + 5/100 de ligne [12,00 cm].

Depuis l'extrémité A de l'anche jusqu'au trou E, il y a 3 pouces, 5 lignes + 2/10 + 9/100 de ligne [11,34 cm].

Depuis l'extrémité A de l'anche jusqu'au trou F, il y a 3 pouces, 1 ligne + 3/10 + 7/100 de ligne [10,08 cm].

Depuis l'extrémité A de l'anche jusqu'au trou G, il y a 2 pouces, 4 lignes + 9/10 + 5/100 de ligne [8,02 cm].

Depuis l'extrémité A de l'anche jusqu'au trou H, il y a 1 pouce, 5 lignes + 6/10 + 8/100 de ligne [5,04 cm].

Depuis l'extrémité A de l'anche jusqu'au trou [p. 40] I qui est en derrière, il y a 1 pouce, 1 ligne + 8/100 de ligne [3,56 cm].

Depuis l'extrémité A de l'anche jusqu'au trou K, il y a 7 lignes + 8/10 + 4/100 de ligne [2,52 cm].

L'anche de cet instrument est faite d'une espèce de jonc ou de roseau fort tendre. Elle est toute d'une pièce.

Explication du petit Koan (fig. 55)

Le petit Koan diffère du grand Koan non seulement par ses dimensions, mais encore par la disposition de ses trous n'en ayant qu'un qui soit en derrière. La longueur de tout l'instrument depuis l'extrémité A de l'anche jusqu'au bas Y est de 5 pouces, 6 lignes + 2/100 de ligne [18,00 cm]. Son diamètre intérieur est de 2 lignes + 1/10 + 7/100 de ligne [0,70 cm].

Amiot 1754

Depuis l'extrémité A de l'anche jusqu'au [p. 41] trou d'en bas B, il y a de longueur 4 pouces, 9 lignes + $7/10 + 8/100$ de ligne [15,99 cm].⁵⁷

Depuis l'extrémité A de l'anche jusqu'au trou C, il y a 4 pouces, 4 lignes + $2/10 + 6/100$ de ligne [14,22 cm].

Depuis l'extrémité A de l'anche jusqu'au trou D, il y a 3 pouces, 7 lignes + $4/10$ de ligne [12,01 cm] [ce qui est plus grand que pour le grand *guan*].

Depuis l'extrémité A de l'anche jusqu'au trou E, il y a 3 pouces, 1 ligne + $2/10 + 8/100$ de ligne [10,05 cm].

Depuis l'extrémité A de l'anche jusqu'au trou F, il y a 2 pouces, 4 lignes + $8/10 + 9/100$ de ligne [8,00 cm] [ce qui correspond au trou G du grand *guan*].

Depuis l'extrémité A de l'anche jusqu'au trou G, il y a 1 pouce, 7 lignes + $6/10$ de ligne [5,65 cm].

Depuis l'extrémité A de l'anche jusqu'au trou H, qui est en derrière, il y a 1 pouce, 2 lignes + $4/10 + 4/100$ de ligne [4,00 cm].

Depuis l'extrémité A de l'anche jusqu'au trou I, il y a 8 lignes + $8/10$ de ligne [2,83 cm]. [p. 42].

Explication du Cheng (fig. 56)

Voyez ce que j'ai dit du Cheng [*sheng* 笙, orgue à bouche] en général sous la figure 9.

Le Cheng a 17 tuyaux qui ont tous un même diamètre intérieur, ils ne diffèrent que par leurs longueurs.⁵⁸

Le 1^{er} tuyau a de longueur 8 pouces, 5 lignes + $5/100$ de ligne [27,32 cm].

Le 2^e tuyau a de longueur 7 pouces, 5 lignes + $5/100$ de ligne [24,11 cm].

Le 3^e tuyau comme le précédent.

Le 4^e ... 6 pouces, 7 lignes + $2/10$ de ligne [21,59 cm].

Le 5^e ... 6 pouces, 0 ligne + $1/10 + 2/100$ de ligne [19,31 cm].

Le 6^e ... 5 pouces, 3 lignes + $4/10 + 4/100$ de ligne [17,17 cm].

Le 7^e ... 4 pouces, 7 lignes + $5/10$ de ligne [15,26 cm].

Le 8^e comme le précédent.

[on reprend ici la p. 23]

Le 9^e tuyau a de longueur 4 pouces 2 lignes + $3/10 + 2/100$ de ligne [13,60 cm].

Le 10^e comme le précédent

Le 11^e tuyau 4 pouces 0 lignes + $1/10 + 6/100$ de ligne [12,90 cm].

Le 12^e tuyau 3 pouces 7 lignes + $8/10 + 8/100$ de ligne [12,17 cm].

Le 13^e tuyau 3 pouces 3 lignes + $6/10$ de ligne [10,79 cm].

Le 14^e tuyau 3 pouces 0 ligne 0 + $6/100$ de ligne [9,66 cm].

Le 15^e tuyau comme le précédent

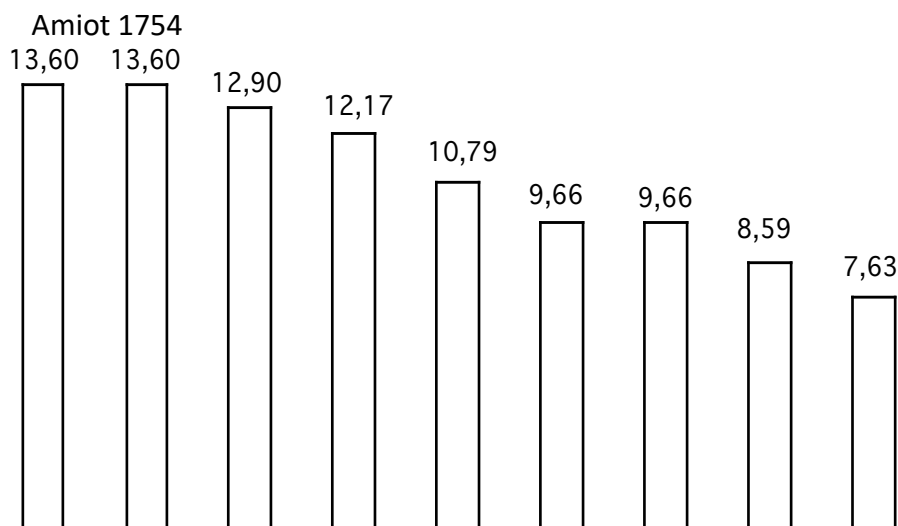
Le 16^e tuyau 2 pouces 6 lignes + $7/10 + 3/100$ de ligne [8,59 cm].

Le 17^e tuyau 2 pouces 3 lignes + $7/10 + 5/100$ de ligne [7,63 cm].

La longueur se prend depuis la languette A de chaque tuyau jusqu'au trou B qui donne le ton. Depuis le 1^{er} tuyau jusqu'au 9^e exclusivement toutes les languettes sont d'une égale longueur mais un peu faibles. Les languettes des autres tuyaux sont plus courtes mais plus fortes.

⁵⁷ Le *Da Qing huidian tu* et le *Lülü zhengyi* ont 4 pouces, 9 lignes + $7/10 + 9/100$ de ligne [16,00 cm]

⁵⁸ Les mesures correspondent à celles de la planche *Lülü zhengyi Xiabian* (vol. 2), entre f. 50 et 51. Le diamètre y est donné : 6 lignes + $5/10$ de ligne [2,09 cm].



Graphique 2 valeur en cm des tuyaux de l'orgue à bouche (FP)

Explication du Tchê

Le Tchê [*chi* 簫, flûte à embouchure latérale] est un instrument à vent fait de bambou, [p. 24], d'ivoire, d'ébène ou de tel autre corps sonore. Il se joue transversalement.

Explication du Tchê de kou-si (fig. 57)

Le Tchê de kou-si [*guxian* 姑洗, Mi] depuis l'embouchure A jusqu'à l'extrémité C de l'instrument a de longueur 9 pouces, 9 lignes + 5/10 + 9/100 de ligne [31,99 cm].⁵⁹

Son diamètre intérieur est de 8 lignes + 7/10 de ligne [2,79 cm].

Depuis l'embouchure A jusqu'aux trous qui sont sur les côtés, B, il y a 8 pouces, 3 lignes + 8/10 + 6/100 de ligne [26,94 cm].

Depuis l'embouchure A jusqu'au trou 1, il y a 7 pouces, 0 ligne + 4/10 de ligne [22,62 cm].

Depuis l'embouchure A jusqu'au trou 2, il y a 5 pouces, 9 lignes + 3/10 de ligne [19,05 cm].

Depuis l'embouchure A jusqu'au trou 3, il y a 4 pouces, 9 lignes + 7/10 + 9/100 de ligne [16 cm].

[p. 25] Depuis l'embouchure A jusqu'au trou 4, il y a 3 pouces, 9 lignes + 6/10 de ligne [12,72 cm].

Depuis l'embouchure A jusqu'au trou 5, il y a 2 pouces, 9 lignes + 6/10 + 5/100 de ligne [9,53 cm].

Depuis l'embouchure A jusqu'au trou 6, qui est derrière, il y a 2 pouces, 4 lignes + 8/10 + 9/100 de ligne [8 cm].

Explication du Tchê de tchoung-lu (fig. 58)

Le Tchê de tchoung-lu [*zhonglü* 仲呂, Fa] depuis l'embouchure A jusqu'à l'extrémité C de l'instrument a de longueur 9 pouces, 5 lignes + 2/10 + 5/100 de ligne [30,60 cm].

Son diamètre intérieur est de 8 lignes + 3/10 + 2/100 de ligne [2,67 cm].

Depuis l'embouchure A jusqu'aux 2 trous qui sont sur les côtés, B, il y a 8 pouces, 0 ligne + 2/10 + 1/100 de ligne [25,77 cm].

Depuis l'embouchure A jusqu'au trou 1, il y [p. 26] a 6 pouces, 7 lignes + 3/10 + 4/100 de ligne [21,63 cm].

⁵⁹ *Lülü zhengyi*, Xiabian (vol. 2), f. 63 sq. *Da Qing huidian tu* liv. 33, f. 7b.

Amiot 1754

Depuis l'embouchure A jusqu'au trou 2, il y a 5 pouces, 6 lignes + $\frac{7}{10}$ + $\frac{2}{100}$ de ligne [18,22 cm].

Depuis l'embouchure A jusqu'au trou 3, il y a 4 pouces, 7 lignes + $\frac{6}{10}$ + $\frac{2}{100}$ de ligne [15,30 cm].

Depuis l'embouchure A jusqu'au trou 4, il y a 3 pouces, 7 lignes + $\frac{8}{10}$ + $\frac{7}{100}$ de ligne [12,17 cm].

Depuis l'embouchure A jusqu'au trou 5, il y a 2 pouces, 8 lignes + $\frac{3}{10}$ + $\frac{6}{100}$ de ligne [9,11 cm].

Depuis l'embouchure A jusqu'au trou 6, qui est en derrière, il y a 2 pouces, 3 lignes + $\frac{8}{10}$ + $\frac{1}{100}$ de ligne [7,65 cm].

Explication du Hiun (fig. 59)

Le Hiun [*xun* 埙, flûte globulaire] est un instrument à vent de la figure d'un triangle sphérique.⁶⁰ La pointe a une ouverture qui sert d'embouchure, la base est plate et unie, il y a pour former les différents [p. 27] tons, 3 trous en devant et 2 en derrière.

Explication du Hiun de hoang-tchoung (fig. 59)

Le Hiun de hoang-tchoung [*huangzhong* 黃鍾, Do] depuis la pointe A où est l'embouchure jusqu'à la base B a de hauteur intérieure 2 pouces, 2 lignes + $\frac{1}{10}$ + $\frac{7}{100}$ de ligne [7,12 cm].

Son plus grand diamètre est de 1 pouce, 7 lignes + $\frac{2}{10}$ + $\frac{2}{100}$ de ligne [5,53 cm].

Le diamètre de la base intérieure, ou du fond de l'instrument, est de 1 pouce, 1 ligne + $\frac{4}{10}$ + $\frac{8}{100}$ de ligne [3,69 cm].

Depuis l'embouchure A jusqu'au trou marqué 1 [devant à droite en bas], il y a 1 pouce, 9 lignes + $\frac{7}{10}$ + $\frac{1}{100}$ de ligne [6,33 cm].

Depuis l'embouchure A jusqu'au trou marqué 2 [devant à gauche en haut], il y a 1 pouce, 7 lignes + $\frac{6}{10}$ + $\frac{4}{100}$ de ligne [5,67 cm].

[p. 28] Depuis l'embouchure A jusqu'au trou marqué 3 [devant à droite en haut], il y a 1 pouce, 5 lignes + $\frac{6}{10}$ + $\frac{8}{100}$ de ligne [5,04 cm].

Depuis l'embouchure A jusqu'au trou marqué 4 [derrière à droite], il y a 1 pouce, 3 lignes + $\frac{2}{10}$ de ligne [4,24 cm].

Depuis l'embouchure A jusqu'au trou marqué 5 [derrière à gauche], il y a 9 lignes + $\frac{8}{10}$ + $\frac{5}{100}$ de ligne [3,16 cm].

Explication du Hiun de ta-lu (fig. 60)

Le Hiun de ta-lu [*dalü* 大呂, Do#] depuis la pointe A où est l'embouchure jusqu'à la base B a de hauteur intérieure 2 pouces, 1 ligne + $\frac{2}{10}$ de ligne [6,81 cm].

Le plus grand diamètre intérieur est de 1 pouce, 9 lignes + $\frac{4}{10}$ + $\frac{7}{100}$ de ligne [6,25 cm].

Le diamètre intérieur de la base est de 1 pouce, 0 ligne + $\frac{9}{10}$ + $\frac{8}{100}$ de ligne [3,53 cm].

Depuis l'embouchure A jusqu'au trou marqué 1, il y a 1 pouce, 8 lignes + $\frac{8}{10}$ + $\frac{5}{100}$ de ligne [6,06 cm].

[on reprend ici la p. 43]

Depuis l'embouchure A jusqu'au trou marqué 2, il y a 1 pouce, 2 lignes + $\frac{8}{10}$ + $\frac{7}{100}$ de ligne [4,13 cm].

Depuis l'embouchure A jusqu'au trou marqué 3, il y a 1 pouce, 4 lignes + $\frac{9}{10}$ + $\frac{9}{100}$ de ligne [4,82 cm].

⁶⁰ L'expression désigne un volume de type tronc-conique à base et sommet circulaires.

Amiot 1754

Depuis l'embouchure A jusqu'au trou marqué 4, et qui est en derrière, il y a 1 pouce, 2 lignes + $6/10 + 3/100$ de ligne [4,06 cm].

Depuis l'embouchure [A] jusqu'au trou qui est en derrière, marqué 5, il y a 9 lignes + $4/10 + 2/100$ de ligne [3,03 cm].

Explication du Kin (fig. 61)

Le Kin [*qin* 琴, cithare] a de longueur 3 pieds, 1 pouce, 3 lignes + $4/10 + 7/100$ de ligne [100,70 cm].⁶¹

Les cordes depuis le chevalet [*Yue shan* 岳山] AB jusqu'au bas Y sont longues de 2 pieds, 9 pouces, 1 ligne + $6/10$ de ligne [93,68 cm].

Depuis le côté AB du chevalet jusqu'au côté CD, il y a 2 pouces, 1 ligne + $8/10 + 7/100$ de ligne [7,03 cm].

[p. 44]

La largeur du front [*jian* 額] de l'instrument comme ils l'appellent (c'est-à-dire depuis A jusqu'à B) est de 5 pouces, 1 ligne + $3/100$ de ligne [16,39 cm].

La largeur de l'instrument d'une épaule [肩] à l'autre comme ils disent (c'est-à-dire depuis E jusqu'à F) est de 5 pouces, 8 lignes + $3/10 + 2/100$ de ligne [18,74 cm].

La largeur des reins [*yao* 腰] (c'est-à-dire du point G au point H) est de 4 pouces, 3 lignes + $7/10 + 4/100$ de ligne [14,05 cm].

Le Kin est monté avec 7 cordes, celle qui donne le ton koung [*gong* 宮 *do*] est composée de 240 fils de soie (chacun de ces fils est composé de 12 brins tels qu'ils sortent du corps de l'animal).

La corde du ton chang [*shang* 商 *ré*] est composée de 206 fils de soie chacun desquels contient 12 brins.

La corde du ton kio [*jue* 角 *mi*] est composée de 172 fils de soie chacun desquels contient 12 brins.

La corde du ton tché [*zhi* 徵 *sol*] est comme celle du chang.

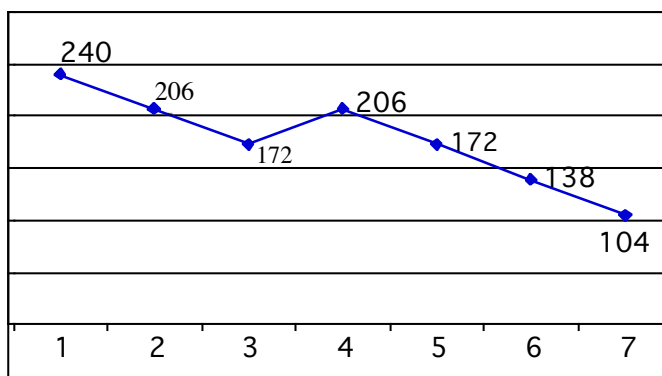
La corde du ton yu [*yu* 羽 *la*] est comme celle du kio.

Celle qui est appelée la corde de ouen-ouang [*Wen wang* 文王 *do*] est composée de 138 fils de soie chacun desquels est de 12 brins.

[p. 45] La corde qu'on appelle corde de ou-ouang [*Wu wang* 武王 *ré*] n'est que de 104 fils composés chacun de 12 brins A.

Le nombre de fils de soie des cordes ne suit pas une progression régulière : on relève en effet successivement

⁶¹ Les mesures correspondent à celles de la planche *Lülü zhengyi* Xiabian (vol. 3), f. 2. Pour une illustration avec les termes chinois traduits, voir Georges Goormaghtigh, *L'Art du qin, deux textes d'esthétique musicale chinoise*, Bruxelles, Institut des hautes études chinoises, 1990, p. 5.



Même si l'esprit systématique des Chinois paraît ici pris en défaut, les valeurs données par Amiot sont exactement celles données dans un ouvrage de référence, le *Yuejing lülü tongjie* (Classique de la musique expliqué) 樂經律呂通解, préface WANG Xuan 汪烜, 1743, rééd. Shanghai, Shanghai yinshuguan, 1936, vol. 2, *juan* 4, p. 211.

Remarque

A Les Chinois ont appelé la chanterelle de leur Kin [*qin*] ou la corde la plus mince, corde de ou-ouang [Wu wang], parce qu'ayant un son plus aigu elle est plus propre à exprimer les sentiments guerriers et les vertus militaires dont ce grand prince était animé et qu'il possédait au suprême degré. Par une raison semblable, ils ont donné à la 2^{de} corde le nom de corde [la fin de la phrase se trouve en bas de la p. 47 et au début de la p. 48] de ouen-ouang [Wen wang], parce qu'elle est plus propre à [p. 48] célébrer les vertus civiles, comme la concorde, l'amour pour ses semblables et par lesquelles ouen-ouang [Wen wang] s'est rendu recommandable.

[suite de la p. 45], dans la longueur du Kin, il y a 13 clous ou marques [*hui* 徽] qui dénotent la division des cordes pour en tirer les différents sons.

Depuis le chevalet jusqu'au 7^e clou, il y a la même longueur que du 7^e clou au bas de l'instrument. C'est la division de la corde en 2 parties égales, et par conséquent le terme de la 1^{ère} octave.

[p. 46] Du chevalet au 4^e clou, il y a un quart de la longueur totale. C'est le terme de la seconde octave. Du 7^e clou au dixième, il y a même longueur que [du] 7^e au 4^e, et du 10^e jusqu'au bout il y a même longueur que du 10^e au 7^e. C'est ainsi que la corde ainsi divisée en 4 parties donne les différentes octaves. Si l'on veut diviser la corde (comme donnant les tons), si l'on veut, dis-je, la diviser en 3 parties, la 1^{ère} est au 5^e clou, la 2^{de} au 9^e, et la 3^e au 12^e [le 2^e et le 12^e clous divisent la corde en 6 parties, non en 3 ; ils donnent donc l'octave de la douzième]. En la divisant en 5 parties on aura pour terme le 3^e clou, le 6^e, le 8^e, le 11^e et les 2 extrémités [ces dernières n'ont rien à faire ici].

Explication du Chê (fig. 62)

Le Chê [se 瑟] a de longueur 6 pieds, 5 pouces, 6 lignes + 1/10 de ligne [210,77 cm]. Les cordes sont longues de 4 pieds, 3 pouces, 7 lignes + 4/100 de ligne [150,04 cm].⁶²

On compte depuis la partie intérieure du chevalet jusqu'en haut qu'ils appellent la poutre [p. 47] transversale de devant jusqu'à la partie intérieure du chevalet d'en bas qu'ils appellent la poutre transversale de derrière.

⁶² Les mesures correspondent à celles de la planche *Lülü zhengyi* Xiabian (vol. 3), f. 24 sq. *Da Qing huidian tu* liv. 32, f. 18b.

Amiot 1754

Depuis le chevalet d'en haut jusqu'au bout du front de l'instrument, il y a 7 pouces, 2 lignes + 9/10 de ligne [23,42 cm]. On compte depuis la partie intérieure du chevalet jusqu'au sommet de devant.

Depuis la partie intérieure du chevalet d'en bas jusqu'au bout de la queue en dedans, il y a 1 pied, 4 pouces, 5 lignes + 8/10 de ligne [46,84 cm].

Les 2 chevalets sont égaux entre eux, leur largeur et leur hauteur sont également de 7 lignes + 2/10 + 9/100 de ligne [2,34 cm]. D'une épaule à l'autre il y a 1 pied, 3 pouces, 8 lignes + 5/10 + 1/100 de ligne [44,50 cm]. La largeur des reins est de 1 pied, 3 pouces, 1 ligne + 2/10 + 2/100 de ligne [42,15 cm]. La largeur de la queue est de 1 pied, 2 pouces, 3 lignes + 9/10 + 3/100 de ligne [39,81 cm].

[suit la fin de la remarque de la p. 45]

[p. 48 suite] Le Chê [se] est monté de 25 cordes de grosseur égale. Elles sont composées chacune de 240 fils de soie, et chacun de ces fils est de 12 brins tels qu'ils sortent du corps de l'animal.

La corde du milieu est jaune. Les 12 cordes qui sont de chaque côté sont rouges. Chaque corde a son chevalet particulier. Les chevalets sont appelés du nom de colonne (*zhu* 柱), ils sont mobiles et on les transpose au ton sur lequel on veut jouer.

Explication des cloches (fig. 63 et 64)

Il y a dans la musique chinoise 16 cloches qui forment un jeu. Leur forme est la même, c'est pourquoi on n'a gravé que celle du hoang-tchoung [*huangzhong* 黃鍾 Do]. Pour ce qui est de l'épaisseur, de la hauteur intérieure et du diamètre, ils sont tels qu'on va le dire.⁶³

[p. 49]

De la cloche qui donne l'octave d'en bas du Lu [*lü* 律] y-tsê [*yize* 夷則 Sol#]

Cette cloche n'est pas 2 fois plus grosse que les autres, mais elle donne le son le plus grave, c'est pourquoi on la place avant celle de hoang-tchoung [*huangzhong*].

La hauteur intérieure est de 7 pouces, 3 lignes + 1/10 + 6/100 + 7/1000 de ligne [23,50 cm].

Le diamètre le plus grand est de 6 pouces, 8 lignes + 8/10 + 0 + 1/1000 de ligne [22,10 cm].

Le diamètre intérieur du sommet et de l'ouverture d'en bas est de 4 pouces, 7 lignes + 7/10 + 3/100 + 1/1000 de ligne [15,33 cm].

La capacité du milieu est de 225 pouces, 16 lignes + 755/10 + 840/100 de ligne [154,11 cm³].

Son épaisseur est de 1 ligne + 3/10 + 3/100 de ligne [0,43 cm].

Son poids est de 179 onces + 7/10 d'une once, ou ce qui revient au même, son poids est de 11 livres (de 16 onces chacune) + 3 onces + 7/10 d'une once [201,38 onces françaises, soit 4,15 kg].⁶⁴

[p. 50]

De la cloche qui donne l'octave d'en bas de nan-lu [*nanlü* 南呂 La]

La hauteur intérieure de cette cloche est de 7 pouces, 3 lignes + 0 + 7/100 + 7/1000 de ligne [23,48 cm].

⁶³ Les mesures des cloches correspondent à celles de la planche *Lülü zhengyi* Xiabian (vol. 2), f. 47a-54b.

⁶⁴ On verra plus loin [p. 107] que l'once chinoise leang [*liang* 兩] fait 9/8 de l'once française. On donnera ici [selon Jean Claude Hocquet, « Métrologie historique », *Encyclopaedia universalis*, Paris, 1990, t. 15, p. 238a] 1 livre = 16 onces = 0,330 kg, soit 1 once = 0,02 kg.

Amiot 1754

Son plus grand diamètre est de 6 pouces, 8 lignes + $\frac{6}{10}$ + $\frac{2}{100}$ + $\frac{1}{1000}$ de ligne [22,04 cm].

Le diamètre intérieur du sommet et de l'ouverture d'en bas est de 4 pouces, 7 lignes + $\frac{5}{10}$ + $\frac{5}{100}$ + $\frac{1}{1000}$ de ligne [15,28 cm].

La capacité du milieu est de 223 pouces, 460 lignes + $\frac{311}{10}$ + $\frac{680}{100}$ de ligne [153,05 cm³].

Son épaisseur est de 1 ligne + $\frac{4}{10}$ + $\frac{2}{100}$ de ligne [0,46 cm].

Son poids est de 192 onces, ou exactement de 12 livres de 16 onces chacune [216,00 onces françaises, soit 4,46 kg].

De la cloche qui donne l'octave d'en bas de ou-y [wuyi 無射 La#]

La hauteur intérieure de cette cloche est de 7 pouces, 3 lignes [p. 51] + 0 + 0 + $\frac{1}{1000}$ de ligne [23,45 cm].

Son plus grand diamètre est de 6 pouces, 8 lignes + $\frac{4}{10}$ + $\frac{6}{100}$ + $\frac{9}{1000}$ de ligne [22,00 cm].

Le diamètre intérieur du sommet et de l'ouverture [d'en bas] est de 4 pouces, 7 lignes + $\frac{3}{10}$ + $\frac{9}{100}$ + $\frac{9}{1000}$ de ligne [15,23 cm].

La capacité du milieu est de 222 pouces, 150 lignes + $\frac{211}{10}$ + $\frac{200}{100}$ de ligne [152,15 cm³].

Son épaisseur est de 1 ligne + $\frac{4}{10}$ + $\frac{9}{100}$ + $\frac{6}{1000}$ de ligne [0,48 cm].

Son poids est de 202 onces + $\frac{2}{10}$ d'une once, ou de 12 livres 10 onces + $\frac{2}{10}$ d'une once [227,48 onces françaises, soit 4,69 kg].

De la cloche qui donne l'octave d'en bas de yng-tchoung [yingzhong 應鐘 Si]

Sa hauteur intérieure est de 7 pouces, 2 lignes + $\frac{9}{10}$ + $\frac{2}{100}$ + $\frac{1}{1000}$ de ligne [23,43 cm].

Son plus grand diamètre est de 6 pouces, 8 lignes + $\frac{3}{10}$ + $\frac{2}{1000}$ de ligne [21,94 cm].

[p. 52] Le diamètre intérieur du sommet et de l'ouverture d'en bas est de 4 pouces, 7 lignes + $\frac{2}{10}$ + $\frac{3}{100}$ + $\frac{9}{1000}$ de ligne [15,18 cm].

La capacité du milieu est de 220 pouces, 770 lignes + $\frac{23}{10}$ + $\frac{40}{100}$ de ligne [151,20 cm³].

Son épaisseur est de 1 ligne + $\frac{5}{10}$ + $\frac{7}{100}$ + $\frac{6}{1000}$ de ligne [0,51 cm].

Sa pesanteur est de 213 onces, ou de 13 livres 5 onces [239,63 onces françaises, soit 4,94 kg].

De la cloche qui donne l'octave d'en bas de hoang-tchoung [huangzhong 黃鍾 Do]

Sa hauteur intérieure est de 7 pouces, 2 lignes + $\frac{9}{10}$ de ligne [23,42 cm].

Son plus grand diamètre est de 6 pouces, 8 lignes + $\frac{2}{10}$ + $\frac{6}{100}$ + $\frac{6}{1000}$ de ligne [21,93 cm].

Le diamètre du sommet et de l'ouverture d'en bas est de 4 pouces, 7 lignes + $\frac{1}{10}$ + $\frac{9}{100}$ + $\frac{6}{1000}$ de ligne [15,16 cm] (il s'agit du diamètre intérieur).

[p. 53] La capacité du milieu est de 220 pouces, 399 lignes + $\frac{211}{10}$ + $\frac{520}{100}$ de ligne [150,95 cm³].

Son épaisseur est de 1 ligne + $\frac{5}{10}$ + $\frac{9}{100}$ + $\frac{6}{1000}$ de ligne [0,51 cm].

Son poids est de 216 onces, ou de 13 livres 8 onces [243,00 onces françaises, soit 5,01 kg].

De la cloche de ta-lu [dalü 大呂 Do#]

Sa hauteur intérieure est de 7 pouces, 2 lignes + $\frac{8}{10}$ + $\frac{1}{100}$ + $\frac{4}{1000}$ de ligne [23,39 cm].

Son plus grand diamètre est de 6 pouces, 8 lignes + 0 + $\frac{9}{100}$ + $\frac{5}{1000}$ de ligne [21,88 cm].

Amiot 1754

Le diamètre intérieur du sommet et de l'ouverture d'en bas est de 4 pouces, 7 lignes + 0 + 2/100 + 5/1000 de ligne [15,11 cm].

La capacité du milieu est de 218 pouces, 925 lignes + 348/10 + 480/100 de ligne [149,94 cm³].

Son épaisseur est de 1 ligne + 4/10 + 8/100 + 3/1000 de ligne [0,48 cm].

[p. 54] Son poids est de 227 onces + 5/10 d'une once, ou de 14 livres 3 onces + 5/10 d'une once [255,94 onces françaises, soit 5,28 kg].

De la cloche de tay-tsou [taicu 太簇 Ré]

Sa hauteur intérieure est de 7 pouces, 2 lignes + 7/10 + 2/100 + 4/1000 de ligne [23,36 cm].

Son plus grand diamètre est de 6 pouces, 7 lignes + 9/10 + 1/100 + 4/1000 de ligne [21,82 cm].

Le diamètre intérieur du sommet et de l'ouverture d'en bas est de 4 pouces, 6 lignes + 8/10 + 4/100 + 4/1000 de ligne [15,05 cm].

La capacité du milieu est de 217 pouces, 372 lignes + 636/10 + 800/100 de ligne [148,88 cm³].

Son épaisseur est de 1 ligne + 7/10 + 7/100 + 3/1000 de ligne [0,57 cm].

Son poids est de 239 onces + 7/10 d'une once, ou de 14 livres 15 onces + 7/10 d'une once [269,66 onces françaises, soit 5,56 kg].

[p. 55]

De la cloche de kia-tchoung [jiazhong 夾鐘 Ré#]

Sa hauteur intérieure est de 7 pouces, 2 lignes + 6/10 + 0 + 4/1000 de ligne [23,32 cm].

Son plus grand diamètre est de 6 pouces, 7 lignes + 6/10 + 7/100 + 4/1000 de ligne [21,74 cm].

Le diamètre intérieur du sommet et de l'ouverture d'en bas est de 4 pouces, 6 lignes + 6/10 + 0 + 4/1000 de ligne [14,97 cm].

La capacité du milieu est de 215 pouces, 297 lignes + 377/10 + 920/100 de ligne [147,46 cm³].

Son épaisseur est de 1 ligne + 8/10 + 9/100 + 3/1000 de ligne [0,61 cm].

Son poids est de 256 onces ou de 16 livres [288,00 onces françaises, soit 5,94 kg].

De la cloche de kou-si [guxian 姑洗 Mi]

Sa hauteur intérieure est de 7 pouces, 2 lignes + 5/10 + 0 + 2/1000 de ligne [23,29 cm].

[p. 56] Son plus grand diamètre est de 6 pouces, 7 lignes + 4/10 + 7/100 + 1/1000 de ligne [21,68 cm].

Le diamètre intérieur du sommet et de l'ouverture d'en bas est de 4 pouces, 6 lignes + 4/10 + 0 + 1/1000 de ligne [14,91 cm].

La capacité du milieu est de 213 pouces, 550 lignes + 577/10 + 280/100 de ligne [146,26 cm³].

Son épaisseur est de 1 ligne + 9/10 + 9/100 + 5/1000 de ligne [0,64 cm].

Son poids est de 269 onces + 6/10 ou de 16 livres 13 onces + 6/10 d'une once [303,30 onces françaises, soit 6,26 kg].

De la cloche de tchoung-lu [zhonglü 仲呂 Fa]

Sa hauteur intérieure est de 7 pouces, 2 lignes + 3/10 + 6/100 + 7/1000 de ligne [23,25 cm].

Son plus grand diamètre est de 6 pouces, 7 lignes + 2/10 de ligne [21,59 cm].

Le diamètre intérieur du sommet et de [p. 57] l'ouverture d'en bas est de 4 pouces, 6 lignes + 1/10 + 3/100 de ligne [14,82 cm].

Amiot 1754

La capacité du milieu est de 211 pouces, 219 lignes + $911/10$ + $40/100$ de ligne [144,67 cm³].

Son épaisseur est de 2 lignes + $1/10$ + $3/100$ de ligne [0,68 cm].

Son poids est de 288 onces ou de 18 livres [324,00 onces françaises, soit 6,68 kg].

De la cloche de joui-pin [ruibin 蕤賓 Fa#]

Sa hauteur intérieure est de 7 pouces, 2 lignes + $2/10$ + $5/100$ + $3/1000$ de ligne [23,21 cm].

Son plus grand diamètre est de 6 pouces, 3 lignes + $9/10$ + $7/100$ + $2/1000$ de ligne [21,51 cm].

Le diamètre intérieur du sommet et de l'ouverture d'en bas est de 4 pouces, 5 lignes + $9/10$ + 0 + $2/1000$ de ligne [14,75 cm].

La capacité du milieu est de 209 pouces, 250 lignes + $760/10$ + $320/100$ de ligne [143,32 cm³].

[p. 58] Son épaisseur est de 2 lignes + $2/10$ + $4/100$ + $4/1000$ de ligne [0,72 cm].

Son poids est de 303 [écrit par erreur 203] onces + $4/10$ ou de 18 livres 15 onces + $4/10$ [341,33 onces françaises, soit 7,04 kg].

De la cloche de lyn-tchoung [linzhong 林鐘 Sol]

Sa hauteur intérieure est de 7 pouces, 2 lignes + $1/10$ + $6/100$ + $5/1000$ de ligne [23,21 cm].

Son plus grand diamètre est de 6 pouces, 6 lignes + $7/10$ + $9/100$ + $6/1000$ de ligne [21,46 cm].

Le diamètre intérieur du sommet et de l'ouverture d'en bas est de 4 pouces, 5 lignes + $7/10$ + $2/100$ + $6/1000$ de ligne [14,69 cm].

La capacité du milieu est de 207 pouces, 729 lignes + $208/10$ + $880/100$ de ligne [142,27 cm³].

Son épaisseur est de 2 lignes + $3/10$ + $3/100$ + $2/1000$ de ligne [0,75 cm].

[p. 59] Son poids est de 315 onces + $3/10$ ou de 19 livres 11 onces + $3/10$ [354,71 onces françaises, soit 7,32 kg].

De la cloche de y-tsê [yize 夷則 Sol#]

La hauteur intérieure est de 7 pouces, 2 lignes + $1/10$ + $3/100$ + $3/1000$ de ligne [23,17 cm].

Son plus grand diamètre est de 6 pouces, 6 lignes + $7/10$ + $3/100$ + $2/1000$ de ligne [21,44 cm].

Le diamètre intérieur du sommet et de l'ouverture d'en bas est de 4 pouces, 5 lignes + $6/10$ + $6/100$ + $2/1000$ de ligne [14,67 cm].

La capacité du milieu est de 207 pouces, 180 lignes + $478/10$ + $80/100$ de ligne [141,90 cm³].

Son épaisseur est de 2 lignes + $3/10$ + $6/100$ + $4/1000$ de ligne [0,76 cm].

Son poids est de 319 onces + $6/10$ d'une once, ou de 19 livres 15 onces + $6/10$ d'une once [359,55 onces françaises, soit 7,42 kg].

[p. 60]

De la cloche de nan-lu [nanlü 南呂 La]

La hauteur intérieure est de 7 pouces, 1 ligne + $9/10$ + $7/100$ + $2/1000$ de ligne [23,12 cm].

Son plus grand diamètre est de 6 pouces, 6 lignes + $4/10$ + $1/100$ + $1/1000$ de ligne [21,33 cm].

Le diamètre intérieur du sommet et de l'ouverture d'en bas est de 4 pouces, 5 lignes + $3/10$ + $4/100$ + $1/1000$ de ligne [14,57 cm].

Amiot 1754

La capacité du milieu est de 204 pouces, 413 lignes + $466/10$ + $240/100$ de ligne [140,00 cm³].

Son épaisseur est de 2 lignes + $5/10$ + $2/100$ + $5/1000$ de ligne [0,81 cm].

Son poids est de 341 onces + $5/10$ d'une once, ou de 21 5 onces + $3/10$ [384,19 onces françaises, soit 7,92 kg].

De la cloche de ou-y [wuyi 無射 La#]

La hauteur intérieure est de 7 pouces, 1 ligne [p. 61] + $8/10$ + $3/100$ + $7/1000$ de ligne [23,08 cm].

Son plus grand diamètre est de 6 pouces, 6 lignes + $1/10$ + $4/100$ + $1/1000$ de ligne [21,25 cm].

Le diamètre intérieur du sommet et de l'ouverture d'en bas est de 4 pouces, 5 lignes + 0 + $7/100$ + $1/1000$ de ligne [14,48 cm].

La capacité du milieu est de 202 pouces, 804 lignes + $398/10$ + $720/100$ de ligne [138,90 cm³].

Son épaisseur est de 2 lignes + $6/10$ + $6/100$ de ligne [0,85 cm].

Son poids est de 359 onces + $5/10$ d'une once, ou de 22 livres, 7 onces + $5/10$ [404,44 onces françaises, soit 8,34 kg].

De la cloche de yng-tchoung [yingzhong 應鐘 Si]

La hauteur intérieure est de 7 pouces, 1 ligne + $6/10$ + $5/100$ + $7/1000$ de ligne [23,02 cm].

Son plus grand diamètre est de 6 pouces, 5 lignes + $7/10$ + $8/100$ de ligne [21,13 cm].

Le diamètre intérieur du sommet et de l'ouverture [p. 62] d'en bas est de 4 pouces, 4 lignes + $7/10$ + $1/100$ de ligne [14,36 cm].

La capacité du milieu est de 198 pouces, 971 lignes + $510/10$ + $400/100$ de ligne [136,27 cm³].

Son épaisseur est de 2 lignes + $8/10$ + $4/100$ de ligne [0,91 cm].

Son poids est de 384 onces, ou de 24 livres [432,00 onces françaises, soit 8,91 kg].

Y compris les 4 cloches qui donnent l'octave d'en bas de y-tsê [yize 夷則 Sol#], nan-lu [nanlü 南呂 La], ou-y [wuyi 無射 La#] et yng-tchoung [yingzhong 應鐘 Si] il y a en tout 16 cloches qui sont rangées de suite, comme on peut voir dans les fig. 5 & 28.

Explication de la surface extérieure de la cloche de hoang-tchoung [huangzhong 黃鍾 Do] (fig. 63)

La hauteur est de 7 pouces, 2 lignes + $9/10$ + $7/100$ + $2/1000$ de ligne [23,44 cm].

Son plus grand diamètre est de 6 pouces, 8 lignes + $2/10$ + $6/100$ + $6/1000$ de ligne [21,93 cm].

[p. 63] Le diamètre du sommet et de l'extrémité est de 4 pouces, 7 lignes + $1/10$ + $9/100$ + $6/1000$ de ligne [15,16 cm] &tc.

Amiot déclare donner ici les dimensions extérieures, alors que p. 52 il donnait celles intérieures de la même cloche. Or les dimensions qu'il donne sont identiques pour les diamètres.

Amiot 1754

52	hauteur	0,729
62	hauteur	0,72972
52	plus grand diamètre	0,68266
62	plus grand diamètre	0,68266
52	diamètre du sommet et de l'extrémité	0,47196
62	diamètre du sommet et de l'extrémité	0,47196

Explication des King (fig. 65)

Les 16 King [*qing* 磬, phonolithes] rangés de suite ont tous une même forme extérieure, mais leurs dimensions ne sont pas les mêmes, et c'est de la différence qu'il s'y trouve que résultent les tons graves et aigus.⁶⁵

Le côté AB par où il est attaché a de longueur 7 pouces, 2 lignes + 9/10 de ligne [23,42 cm].

Le côté BC a 5 pouces, 4 lignes + 6/10 + 7/100 + 4/1000 de ligne [17,56 cm].

Le côté AD, qui est celui sur lequel on frappe, est long de 1 pied, 9 lignes + 3/10 + 5/100 de ligne [35,13 cm].

Le côté DE est de 3 pouces, 6 lignes + 4/10 + 5/100 de ligne [11,71 cm].

On détermine son épaisseur par le ton qu'on [p. 64] veut qu'il donne, comme on le verra par ce qu'on va dire des King [*qing*] de chaque Lu [*lü* 律].

Du King [*qing*] qui donne l'octave d'en bas du Lu [*lü* 律] y-tsê [*yize* 夷則 Sol#]

Son épaisseur est de 6 lignes + 0 + 6/100 + 8/1000 de ligne [1,95 cm].

Du King [*qing*] qui donne l'octave d'en bas du Lu [*lü* 律] nan-lu [*nanlü* 南呂 La]

Son épaisseur est de 6 lignes + 4/10 + 8/100 de ligne [2,08 cm].

Du King [*qing*] qui donne l'octave d'en bas du Lu [*lü* 律] ou-y [*wuyi* 無射 La#]

Son épaisseur est de 6 lignes + 8/10 + 2/100 + 6/1000 de ligne [2,19 cm].

Du King [*qing*] qui donne l'octave d'en bas du Lu [*lü* 律] yng-tchoung [*yingzhong* 應鐘 Si]

Son épaisseur est de 7 lignes + 1/10 + 9/100 + 1/1000 de ligne [2,31 cm].

[p. 65]

Du King [*qing*] de hoang-tchoung [*huangzhong* 黃鍾 Do]

Son épaisseur est de 7 lignes + 2/10 + 9/100 de ligne [2,34 cm].

Du King [*qing*] de ta-lu [*dalü* 大呂 Do#]

Son épaisseur est de 7 lignes + 6/10 + 7/100 de ligne [2,47 cm].

Du King [*qing*] de tay-tsou [*taicu* 太簇 Ré]

Son épaisseur est de 8 lignes + 9/100 de ligne [2,60 cm].⁶⁶

Du King [*qing*] de kia-tchoung [*jiazhong* 夾鐘 Ré#]

Son épaisseur est de 8 lignes + 6/10 + 4/100 de ligne [2,78 cm].

[p. 66]

⁶⁵ Les mesures des phonolithes correspondent à celles de la planche *Lülü zhengyi* Xiabian (vol. 2), f. 55b sq.

⁶⁶ Amiot indique par erreur « 9/10 » pour 9/100 de ligne. Voir *Lülü zhengyi*, Xiabian (vol. 2), f. 55.

Amiot 1754

Du King [qing] de kou-si [guxian 姑洗 Mi]

Son épaisseur est de 9 lignes + $\frac{1}{10}$ + 0 + $\frac{2}{1000}$ de ligne [2,92 cm].

Du King [qing] de tchoung-lu [zhonglü 仲呂 Fa]

Son épaisseur est de 9 lignes + $\frac{7}{10}$ + $\frac{2}{100}$ de ligne [3,12 cm].

Du King [qing] de joui-pin [ruibin 蕤賓 Fa#]

Son épaisseur est de 10 lignes + $\frac{2}{10}$ + $\frac{4}{100}$ de ligne [3,29 cm].

Du King [qing] de lyn-tchoung [linzhong 林鐘 Sol]

Son épaisseur est de 10 lignes + $\frac{6}{10}$ + $\frac{4}{100}$ de ligne [3,42 cm].

[p. 67]

Du King [qing] de y-tsê [yize 夷則 Sol#]

Son épaisseur est de 10 lignes + $\frac{7}{10}$ + $\frac{8}{100}$ + $\frac{7}{1000}$ de ligne [3,47 cm].

Du King [qing] de nan-lu [nanlü 南呂 La]

Son épaisseur est de 11 lignes + $\frac{5}{10}$ + $\frac{2}{100}$ de ligne [3,70 cm].

Du King [qing] de ou-y [wuyi 無射 La#]

Son épaisseur est de 12 lignes + $\frac{1}{10}$ + $\frac{3}{100}$ + $\frac{6}{1000}$ de ligne [3,90 cm].

Du King [qing] de yng-tchoung [yingzhong 應鐘 Si]

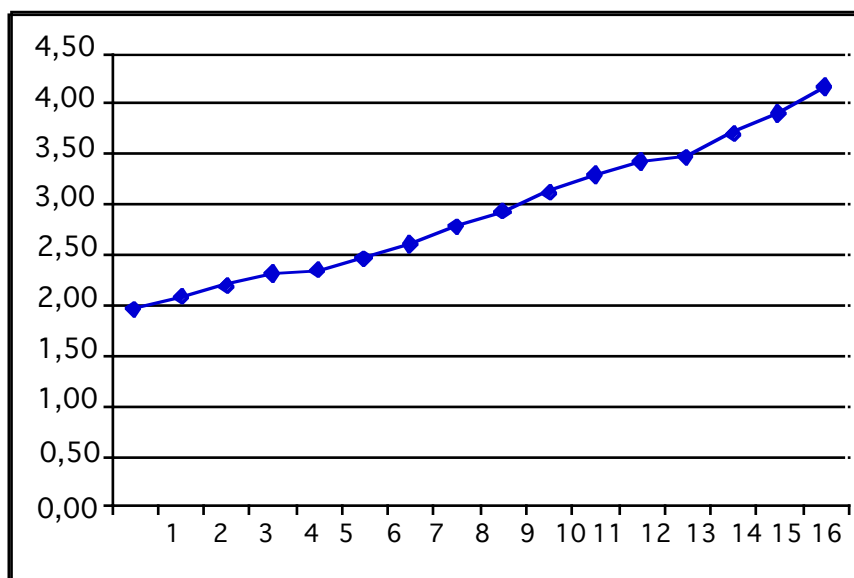
Son épaisseur est de 12 lignes + $\frac{9}{10}$ + $\frac{6}{100}$ de ligne [4,16 cm].

[p. 68] Je n'ai pas marqué les autres dimensions des King, parce qu'elles sont les mêmes dans tous.

Ce tableau comporte plusieurs erreurs ou incohérences, que l'on peut rectifier ainsi :

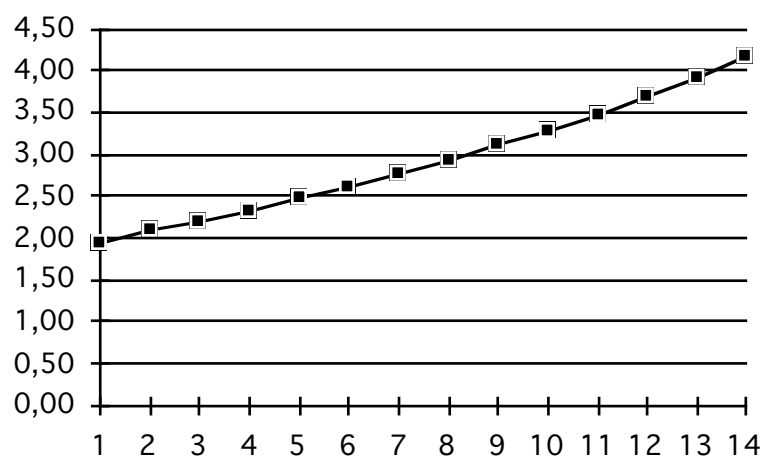
L'épaisseur du *qing* de *taicu* est de 8 lignes + $\frac{9}{100}$ de ligne et non 8 lignes + $\frac{9}{10}$ de ligne.

L'épaisseur du *qing* de *dalü* est de 7 lignes + $\frac{6}{10}$ + $\frac{7}{100}$ + $\frac{9}{100}$ de ligne et non 7 lignes + $\frac{6}{10}$ + $\frac{7}{100}$ de ligne.



On obtient une progression régulière en omettant deux *qing*, celui de *huangzhong* (Do) et celui de *linzhong* (Sol). On a alors une stricte alternance d'intervalles de 90 cents et de 114 cents.

Tout se passe comme si de *yingzhong* on avait voulu créer *huangzhong* avec un écart de 90 cents et *dalü* avec un écart de 114 cents par rapport à *yingzhong* et non par rapport à *huangzhong*. De même pour *linzhong* et *yize*.



Du Fou (ou Po-fou)

Le fou [coussin de cuir rempli de son] qu'on appelle autrement Po-fou [*bofu* 搏拊] est long de 1 pied, 4 pouces, 5 lignes + 8/10 de ligne [46,84 cm]. Son diamètre est de 7 pouces, 2 lignes + 9/10 de ligne [23,42 cm].⁶⁷ Voyez les fig. 4 et 31. Il en est parlé page 6 [en fait p. 11 et p. 20].⁶⁸

Du Tchou

[*zhu* 祝, caisse de bois frappée] Il est large par le haut et étroit par le bas. Il est de figure quadrilatère, chacun des côtés du haut a 2 pieds, 1 pouce, 8 lignes + 7/10 de ligne [70,26 cm]. Chacun des côtés d'en bas a 1 pied, 6 pouces, 9 lignes + 4/10 [4/100??] de ligne [54,42 cm].⁶⁹ Voyez fig. 3 et 32. Il en est parlé pages 5 et 9 [en fait p. 10 et p. 20]. [p. 69]

Du Ou

[*yu* 敔, râcle] Cet instrument a la figure d'un tigre. Il a sur le dos 27 chevilles ou dents de métal. On prend un bambou long de 2 pieds, 4 pouces [77,10 cm], on le partage en 12 branches, et c'est avec ce bambou divisé qu'on passe sur ces chevilles de cuivre qu'on tire le son de cet instrument.⁷⁰

Le total de l'instrument a de longueur 2 pieds, 1 pouce, 8 lignes + 7/10 de ligne [70,26 cm] [soit la même que pour le *zhu*].

La longueur de l'épine du dos, ou du lieu qu'occupent les chevilles, est de 7 pouces, 2 lignes + 9/10 de ligne [23,42 cm]. Voyez les fig. 15 et 33.⁷¹

Liste des Mandarins qui président à la musique.

Ici commence la traduction du chapitre sur le *jiaofang si* 教坊司

⁶⁷ *Da Qing huidian tu* liv. 33, f. 16b, ajoute : le grand diamètre est de 9 pouces, 7 lignes + 2/10 de ligne [31,23cm].

⁶⁸ Pour les trois derniers instruments, voir *Lülü zhengyi*, Xiabian (vol. 2), f. 33 sq. *Da Qing huidian tu* liv. 33, f. 16b.

⁶⁹ *Da Qing huidian tu* liv. 33, f. 16b, ajoute : la profondeur est de 1 pied, 4 pouces, 5 lignes + 8/10 de ligne [46,84 cm].

⁷⁰ *Da Qing huidian tu* liv. 33, f. 16b, ajoute : la tête est haute de 9 pouces, 4 lignes + 7/10 + 7/100 de ligne [30,44 cm], la queue haute de 8 pouces, 1 ligne [26,02 cm], la largeur est de 6 pouces, 4 lignes + 8/10 de ligne [20,82 cm].

⁷¹ Ici s'achèvent les emprunts au *Lülü zhengyi*.

Amiot 1754

Da Qing huidian 大清會典 (Statuts des Qing), Kangxi 29 / 1690, *juan 71 Libu* 禮部 (Bureau des rites), « Jiaofang si cheng ying » 教坊司承應 f. 12 à 46 *Zhonghe yueqi* 中和樂器 (Instruments de la musique Zhonghe)

À la tête de tous est un mandarin du titre de foung-Loan [*fengluan* 奉鑾]⁷², à sa gauche est un mandarin [p. 69] du titre de chao-Koan [*shaoguan* 韶官] lequel n'a inspection que sur la musique. Celui qui est à droite du foung-Loan [*fengluan*] est mandarin du titre de ou-Koan [*wuguan* 舞官]⁷³ et n'a inspection que sur les danses. Après ceux-ci viennent deux mandarins du titre de See-yo [*siyue* 司樂] et quinze autres d'un rang et d'un titre inférieur. Il y a de plus vingt personnes du titre de pay-Tchang [*paichang* 俳長]⁷⁴ qui n'ont d'autre emploi que celui d'aider les mandarins dont il est parlé plus haut à l'exception de celui qui a le titre de ou-Koan [*wuguan* 舞官] lequel à sous lui dix-sept personnes du titre de chê-Tchang [*sechang* 色長] (c'est-à-dire qui est à la tête des couleurs) apparemment pour faire mettre aux danseurs les habits suivant les couleurs qui conviennent, il y a outre cela quatre-vingt dix huit personnes tant chanteurs que symphonistes. Tous ceux dont je viens de parler font leurs exercices dans le lieu du palais appelé Kiao-fang-see [*jiaofang si* 教坊司]. Ils doivent être instruits de toutes les circonstances où il doit y avoir musique, comme lorsqu'il vient [p. 71] [des] ambassadeurs des pays étrangers et qu'ils ont audience publique, lorsqu'on leur donne le repas de cérémonie, lorsqu'ils offrent leurs présents et dans les sacrifices de tous genres &tc.

De la musique appelée Tchoung-ho-chao-yo (c'est-à-dire musique qui inspire la véritable concorde.)

[*Zhonghe shaoyue* 中和韶樂]⁷⁵ Du côté de l'Est sont deux mandarins de musique, un chanteur et quatorze symphonistes ou joueurs d'instruments.

Les instruments sont le hoei [*hui* 麾] ou étendard, 1 [caisse] Tchou [*zhu* 祝], 1 [tambour] ying-Kou [*yinggu* 應鼓], 16 cloches de métal [*zhong* 鐘], 2 [cithares] Kin [*qin* 琴], 1 [cithare] chê [*se* 瑟], 2 [orgues à bouche] cheng [*sheng* 笙], 1 [flûte] Siao [*xiao* 簫], 1 [flûte] Ty, [*di* 笛] 1 [flûte] Hiun [*xun* 埙], 1 [flûte] Tche [*chi* 簾], 1 [flûte] pay-Siao [*paixiao* 排簫] et un [tambour] po-fou [*bofu* 搏拊].

Du côté de l'Ouest sont deux mandarins de musique, un chanteur [*gegong* 歌工] et quatorze joueurs d'instruments [*yuegong* 樂工].

[p. 72] Les instruments sont le 16 King [*qing* 磬] de pierre précieuse ou d'agate, qu'on appelle communément yu-King [*yuqing* 玉磬], 1 [cithare] chê [*se* 瑟], 2 [orgues à bouche] cheng [*sheng* 笙], 1 [flûte] Siao [*xiao* 簫], 1 [flûte] Ty [*di* 笛], 1 [flûte] Hiun [*xun* 埙], 1 [flûte] Tche [*chi* 簾], 1 [flûte] pay-Siao [*paixiao* 排簫], un [tambour] po-fou [*bofu* 搏拊] et un [racle] ou [*yu* 敔].

Autrefois tous les musiciens que nous venons de nommer étaient dans le Tay-ho-Tien [*Taihe dian* 太和殿] ou dans la salle du trône même où ils faisaient leur musique,

⁷² Directeur du bureau de la musique à l'office des rites.

⁷³ Titre non répertorié, le *Da Qing huidian* écrit : *shao, wu er yuan* 韶舞二員 (les deux fonctionnaires *shao* et *wu*)

⁷⁴ Membres du Jiaofang si, chargés de veiller à ce que les musiciens soient en rangs pendant que les 17 *sechang* vérifient leur tenue.

⁷⁵ *Da Qing huidian*, 1690, *juan 71*, f. 13a. 《国朝宫史》· 36 卷· 清乾隆七年 (1742 年)

Amiot 1754

aujourd'hui c'est dans le Tan-pi-chang [*Danbi shang* 丹陛上] c'est-à-dire dans une espèce de galerie couverte ou de vestibule attenant au Tay-ho-Tien [*Taihe dian* 太和殿].

De la grande musique du Tan-pi-chang (ou du Vestibule.)

[*Danbi shang* 丹陛上]⁷⁶ A l'Est sont trois mandarins du titre d'introducteurs (Lyng-yo-Koan) [*lingyueguan* 領樂官], à l'Ouest sont aussi trois mandarins du même titre ; il y a outre cela quatre mandarins du titre de pay-Tchang [*paichang* 俳長], deux de chaque côté, lesquels tiennent en main une espèce de tablette [p. 73] appelée Kan [*gan* 杆]. L'office de ces quatre mandarins est d'assigner aux musiciens les airs qu'ils doivent jouer ou chanter. Il y a pour cette musique deux chanteurs et vingt huit symphonistes⁷⁷.

Les instruments sont deux gros tambours (Ta-Kou) [*dagu* 大鼓], deux [métallophones] Fang-hiang [*fangxiang* 方響], quatre [orgues à bouche] Cheng [*sheng* 笙], quatre [hautbois] koan [*guan* 管], quatre [flûtes] Ty, [*di* 笛], deux [carillons de gongs] Yun-lo [*yunluo* 雲鑼], un [claquette] Pai-pan [*paiban* 拍板], un [tambour en tonneau] Tchang-Kou [*changgu* 杖鼓].

Au commencement et à la fin de chaque année, l'empereur tient son lit de justice, on fait alors la musique Tchoung-ho-chao-yo [*Zhonghe shaoyue* 中和韶樂] et on chante le cantique yuen-ping [*Yuanping* 元平 La paix originelle], comme qui dirait concorde. Les Regulos, les grands et les mandarins des différents ordres viennent se prosterner devant l'empereur assis sur son trône. On joue alors la grande musique sur le vestibule, et on chante le cantique King-ping [*Qingping* 慶平 Accueillir la paix] (respect tranquille). La cérémonie finie, [p. 74] on joue encore la grande musique Tchoung-ho-chao-yo [*Zhonghe shaoyue* 中和韶樂] et on chante le cantique ho-ping [*Heping* 和平 La paix harmonieuse] (union tranquille).

Le jour qu'on lit en présence de l'empereur l'éloge qu'on a composé en son honneur on joue la musique Tao-yng-yo [*Daoying yue* 導迎樂 musique d'accueil], c'est-à-dire musique excitatrice, il y a pour cette cérémonie deux mandarins du titre de Lyng-yo-Koan [*lingyueguan* 領樂官], et douze musiciens^A.

Lorsque l'empereur offre dans une espèce de petit temple, ou petite salle, appelée Tang-Tsee [*tangzi* 堂子],⁷⁸ on joue une partie de la musique Tao-yng-Ta-yo [*Daoying dayue* 導迎大樂 Grande musique d'accueil]. Il y a pour cette cérémonie six mandarins du titre de Lyng-yo-Koan [*lingyueguan*], un mandarin du titre de pay-Tchang [*paichang* 俳長] et vingt quatre musiciens, on chante le cantique yeou-ping-tche-tchang [*Youping zhi zhang* 祐平之章 Strophes pour exciter la paix]. On joue la même musique lorsqu'après la cérémonie l'empereur se retire dans l'appartement appelé Tchoung-ou [*zhongwu* 中午] pour y prendre son repas⁷⁹.

[p. 75]

⁷⁶ *Da Qing huidian*, 1690, *juan* 71, f. 13b.

⁷⁷ *Da Qing huidian* 1690 écrit deux mandarins, un chanteur et quatorze instrumentistes.

^A Les Chinois inventeurs de cette cérémonie n'ont pas tant en envie de louer fadement leur souverain que de l'exciter à mériter par ses vertus les éloges qu'on lui donne, on lui dit ce qu'il devrait être plutôt que ce qu'il est, on lui remet devant les yeux les exemples d'Yao-Chun-Yu [Yao 堯, Shun 舜, Yi 禹], et autres grands empereurs pour l'exciter à les imiter. [Note d'Amiot, en haut de la p. 75]

⁷⁸ Autel du culte mandchou, situé au sud-est de la cité Interdite à Pékin.

⁷⁹ *Zhongwu* désigne le milieu de la journée, et c'est plutôt le repas que l'appartement qui est qualifié ainsi.

Amiot 1754

Lorsque l'empereur se rend à la salle du trône on joue la musique Tchoung-ho-chao-yo [*Zhonghe shaoyue* 中和韶樂] et l'on chante le cantique Yuen-ping-tche-tchang [*Yuanping zhi zhang* 元平之章 Strophes de la paix originelle].⁸⁰

Lorsqu'on lui fait l'offrande des 1^{ers} fruits, on joue sur le vestibule la grande musique et on chante le cantique hi-té-koung-ming [*Xide gongming* 喜得功名 Gloire à celui qui mérite le bonheur].⁸¹ Lorsqu'on lui offre du vin, on joue la grande musique et on chante le tchao-Tien-Tsee [*Chaotianzi* 朝天子 Le Fils du ciel].⁸² [p. 76] Lorsqu'on lui présente les mets on joue la musique Tchoung-he-Tsing-yo [*Zhonghe qingyue* 中和清樂] et on chante le Kin-Tien-hy-Tchoung-Tchoung [*Jindian xi zhongzhong* 金殿喜重重 Plusieurs étages de bonheur à l'autel d'argent].⁸³

Lorsque les Regulos grands et mandarins de différents ordres vont remercier Sa Majesté des bienfaits qu'ils ont reçus, on joue la grande musique et on chante le cantique King-ping-Tché-Tchang [*Qingping zhi zhang* 慶平之章 Strophes pour accueillir la paix].⁸⁴

Lorsqu'après avoir fini les affaires, l'empereur retourne à son appartement on joue la musique Ta-Tchoung-ho-chao-yo [*Da Zhonghe shaoyue* 大中和韶樂] et on chante le cantique ho-ping-tche-tchang [*Heping zhi zhang* 和平之章 Strophes de la paix harmonieuse].⁸⁵

La même musique se fait encore chaque année le jour de la naissance de l'empereur, 1° lorsqu'il se rend à la salle du trône, 2° lorsque les Regulos, les grands et les mandarins des différents ordres font leurs prosternations, 3° lorsqu'on fait la lecture de l'Eloge de sa Majesté, 4° lorsque l'empereur retourne à son appartement, 5° lorsqu'après son repas il envoie des mets de sa table au Regulos &tc.

[p. 77] Pour les solstices il y a cérémonies et grande musique. L'empereur offre sur l'autel rond. Il y a douze mandarins du titre de Lyng-yo-Koan [*lingyueguan* 領樂官], un mandarin du titre de pay-Tchang [*paichang* 俳長], quatre chanteurs et cinquante deux symphonistes. On joue la musique Yeou-ping-tche-tchang [*Youping zhi zhang* 祐平之章 Strophes pour exciter la paix].

Le second jour du grand sacrifice, lorsque les Regulos, les grands et les mandarins des différents ordres félicitent l'empereur, font leurs prosternations et lisent son éloge, il y a également grande musique. Lorsqu'après la cérémonie l'empereur retourne à son appartement, lorsqu'il prend son repas et qu'il envoie des mets de sa table aux Regulos &tc., on fait aussi la grande musique.

Le 15 de la 1^{ère} lune, l'empereur se rend à la salle du trône, il y a cérémonie et musique.

Les mêmes cérémonies et la même musique se font également toutes les fois que l'empereur siège sur son trône.

[p. 78] Lorsque l'empereur fait les cérémonies dans la Salle des Ancêtres, c'est-à-dire le 1^{er} jour de la 1^{ère} lune, le 1^{er} de la 4^e, le 1^{er} de la 7^e et le 1^{er} de la 10^e, on joue une partie de la grande musique.

⁸⁰ WAN Yi, HUANG Haitao, 1985, p. 42, partition p. 61.

⁸¹ WAN Yi, HUANG Haitao, 1985, p. 43.

⁸² WAN Yi, HUANG Haitao, 1985, p. 43, partition p. 142.

⁸³ WAN Yi, HUANG Haitao, 1985, p. 43.

⁸⁴ WAN Yi, HUANG Haitao, 1985, partition p. 62.

⁸⁵ WAN Yi, HUANG Haitao, 1985, partition p. 61.

Amiot 1754

Lorsqu'il offre aux Esprits de la terre et aux esprits qui président aux grains, on joue une partie de la grande musique.

Lorsqu'il offre avant la moisson aux Esprits qui président aux grains, lorsqu'il offre au soleil, à la lune, aux étoiles, aux anciens Laboureurs, lorsqu'il va rendre hommage aux anciens empereurs dans le lieu où l'on conserve leurs tablettes et à Confucius dans le lieu destiné pour cela, on joue deux parties de la grande musique.

Il y a grande musique à la cérémonie du labourage de la terre⁸⁶, laquelle se fait de la manière suivante :

Dans le champ destiné uniquement pour cet usage qui est environné des Mares [*fangze tan* 方澤壇] on dresse deux tentes, une du côté de l'Est et l'autre du côté de l'Ouest.

[p. 79] Il y a quatre mandarins du titre de *Lyng-yo-Koan* [*lingyueguan* 領樂官]. Les mandarins introduisent quatre vieillards choisis parmi les laboureurs, et les présentent à l'empereur. Il y a de plus quatorze personnes dont l'office est de lire l'éloge, et le détail des avantages de l'agriculture. il y a encore six personnes qui sont chargées de battre sur le tambour, sur le *lo* [*luo* 鑼, gong] et de se servir du *pan* [*ban* 板, claquette]. (Le *lo* est un bassin de cuivre, le *pan* est composé de deux planchettes qu'on frappe l'une contre l'autre).

En dehors des tentes il y a des bêches, des pioches, des râteaux, des faucilles et des charrues. Il y a aussi un habit rustique contre la pluie, et un habit rustique contre le froid.

Vingt musiciens n'ont d'autre office dans cette occasion que celui de tenir en main [quelque] instrument du labourage. Cinquante autres des musiciens gardent les étendards des cinq couleurs.

L'empereur prend une bêche, donne un coup [p. 80] ou deux, il se met ensuite derrière la charrue et fait un sillon ou deux, les quatre vieillards laboureurs l'accompagnent. Après que Sa Majesté a donné l'exemple, les Regulos et les grands des neuf ordres labourent à leur tour, et l'empereur est attentif à regarder leur travail. Tout étant fini, Sa Majesté monte en chaise pour se rendre à son appartement. C'est alors que commence la grande musique. Il y a quatre mandarins du titre de *Lyng-yo-Koan* [*lingyueguan* 領樂官] et vingt musiciens qui accompagnent l'empereur jusqu'à la porte appelée *Tchai-koung-men* [*chaigong men* 齋宮門]⁸⁷ comme qui dirait porte du jeûne, parce que c'est là le lieu où l'empereur garde les trois jours de jeûne avant les sacrifices des solstices. La musique cesse alors. Elle recommence après que Sa Majesté est arrivée près d'un grand autel qu'il y a dans l'intérieur de ce palais. Les musiciens sont placés au côté gauche [p. 81] de l'autel. Ils sont différents des premiers, mais en même nombre. La musique cesse dès que l'empereur se retire pour se rendre à la salle du trône.

Lorsque le gouverneur des neuf portes introduit les mandarins qui ont rapport au peuple, lorsqu'il introduit les quatre vieillards qui viennent rendre hommage à Sa Majesté, lorsque les Regulos, grands et mandarins des différents ordres félicitent l'empereur de l'heureux succès de son labourage, on fait la grande musique sur le perron de la salle du trône. Il y a pour cela quatre mandarins du titre de *Lyng-yo-Koan* et vingt musiciens. La musique cesse en même temps que la cérémonie finit.

⁸⁶ Voir aussi François PICARD, « De l'écoute à l'audition. L'art comme effet de l'entendement. L'art du chant de labour. De la Chine vue de France à la France vue de Chine », OPCI, *Le chant de plein air des laboureurs. Dariolage, briolage... Recherches sur une tradition au Pays de la Châtaigneraie*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 259-279.

⁸⁷ Voir Chen Menglei 陳夢雷, dir., *Qinding Gujin tushu jicheng, Jingji huibian, Yuelü dian, juan 35* <https://zh.wikisource.org/zh-hant/欽定古今圖書集成/經濟彙編/樂律典/第035卷>

Amiot 1754

Pendant que l'empereur se retire, la musique commence et dure jusqu'à ce qu'il soit arrivé à la porte intérieure de son appartement. Elle [p. 82] recommence de nouveau pour ne finir que lorsque l'empereur a envoyé des mets de sa table aux Regulos et autres qui ont été de la cérémonie.

Voilà exactement ce qui s'observe dans la cérémonie du labourage de la terre. L'empereur Yong-tcheng [Yongzheng 雍正 1723-1736] y a ajouté bien d'autres choses qui ne sont point détaillées dans le livre que j'ai sous les yeux et dont pour cette raison je ne dis rien ici.

Il y a des musiciens particuliers pour toutes les cérémonies qui se font chez l'impératrice mère et chez l'impératrice femme.

Le 1^{er} empereur de cette dynastie [Shunzhi 順治 1644-1662] détermina d'abord que la grande musique se ferait chez les impératrices. On détermina que quatre femmes épouses des mandarins du titre de Lyng-yo-Koan [*lingyueguan* 領樂官] tiendraient la place de leurs maris. Il y avait vingt quatre musiciens qui [p. 83] étaient sous la direction des maîtres de la cloche et du tambour par lesquels elles étaient conduites jusqu'à la porte intérieure du palais où elles devaient faire de la musique. Huit ans après on cassa les musiciennes et on leur substitua des eunuques au nombre de quarante huit.

Ces eunuques furent cassés à leur tour, et on leur substitua le même nombre de femmes après vingt ans ; mais enfin soixante ans après, il fut établi qu'on ferait la grande musique chez les impératrices et qu'elle ne serait exécutée que par des eunuques, le même usage s'observe encore aujourd'hui.

Lorsque l'empereur envoie ses ordres quelque part, et que celui qui porte respectueusement la boîte dans laquelle l'écrit est refermé est arrivé en dehors de la porte ou-tchao-me [*wuchao men* 午朝門]⁸⁸, on fait la musique.

On fait aussi la musique lorsqu'on [p. 84] offre à l'empereur un livre nouvellement imprimé (cela s'entend des livres faits par autorité publique). Le 1^{er} mandarin de la musique envoie des musiciens dans l'endroit du palais appelé Tche-koan-tsien [*zhiguan qian* 至館前]. Dès que celui qui porte le livre est à portée d'être vu, on commence la musique, elle continue jusqu'à ce qu'on soit arrivé à la porte de la bibliothèque, là on remet le livre entre les mains des mandarins qui viennent le chercher pour le présenter à l'empereur, et la musique cesse. Il y a également musique lorsque les docteurs tant d'armes que de lettres s'assemblent pour les examens.

Lorsque le chef des descendants de Confucius et le général des Bonzes appelés ho-chang [*heshang* 和尚] viennent à la cour il y a cérémonie et musique.

Lorsqu'on fait quelque nouveau bâtiment, il y a musique 1° lorsqu'on ouvre le terrain [p. 85] après l'avoir marqué dans les endroits où on veut jeter le fondement. 2° lorsqu'on met la 1^{ère} pierre, 3° lorsqu'on élève la 1^{ère} colonne, 4° lorsqu'on place la 1^{ère} poutre ou la poutre principale, 5° lorsqu'on pose la 1^{ère} porte, 6° lorsqu'on met l'avant-toit, 7° lorsqu'on met les inscriptions, 8° lorsque le bâtiment achevé on remercie les Esprits, et en particulier l'Esprit de la terre. Il y a pour chacune de ces cérémonies 10 musiciens.

On fait aussi la musique, une ou deux fois chaque année, devant les 4 principales portes, apparemment en l'honneur des Esprits qui y président. Cette cérémonie fut établie la première année de chouen-tché [Shunzhi 順治 1644-1662] 1^{er} empereur de la dynastie

⁸⁸ On trouve plus souvent la forme *Wumen* 午門.

Amiot 1754

régnante ; il y a pour cela 2 mandarins du titre de Lyng-yo-Koan [*lingyueguan* 領樂官], et 12 musiciens.

En général lorsque l'empereur monte [p. 86] en Chaise pour visiter les différents endroits de ses jardins ou de son vaste palais, il est suivi de 18 eunuques musiciens pour employer en cas qu'il s'arrête devant quelque miao [*miao* 廟] pour y faire la cérémonie du battement de tête (Ko-kou [*koutou* 叩頭]).

La 10^e année de chouen-tché [Shunzhi 順治 1653] il fut déterminé que les musiciens auraient des habillements particuliers.

La 12^e année du même règne [1655] on détermina des coiffures et des habillements particuliers pour 48 femmes qui devaient être employées dans la musique, aujourd'hui il n'y a plus que des eunuques, comme on l'a dit plus haut, qui entrent dans la musique du palais.

De la musique appelée du Tan-pi-chang (ou du Vestibule)

Ce chapitre provient pour l'essentiel d'un autre passage. Mais il semble qu'Amiot, ou sa source, ait complété les instruments requis pour chaque lieu ou occasion par leurs mesures, qui le plus souvent figurent ailleurs.

[*Danbi shang* 丹陛上] Cette musique se fait sur le vestibule [p. 87] du Tay-ho-Tien [*Taihe dian* 太和殿] & dans toutes les cérémonies qui s'y font par l'empereur et dont on a parlé plus haut.⁸⁹ Les instruments qu'on y emploie sont :

1° une paire de hi-tchou [*xizhu* 戲竹 « bambous d'opéra »]. Le hi-tchou est un bambou coupé en plusieurs branches, il est verni en rouge, le milieu est rond et d'une seule pièce, il est long de 6 pieds, 6 pouces [212,03 cm]. Au bas il y a un anneau de cuivre doré. au haut il y a une façon de courge fait de bois et garni d'or qui est longue de 8 pouces [25,70 cm]. Les branches du bambou sont au nombre de 100, elles ont chacune 3 pieds 5 pouces [112,44 cm] de longueur. Il y a sur ces hi-tchou des cordons de soie de différentes couleurs. Ils tiennent lieu d'étendards.

2° 2 siao [*xiao* 簫] dont la longueur est de 1 pied 9 pouces [61,04 cm]. Le siao est percé à 6 trous dont 5 en devant et 1 en derrière, ces instruments [p. 88] sont ornés avec des cordons et des agrafes de différentes couleurs. Les dimensions du siao furent déterminés la 57^e année de Kangxi [1718] de la manière suivante⁹⁰ :

Longueur du siao de hoang-tchoung [*huangzhong* 黃鍾, Do] : 1 pied, 7 pouces, 7 lignes + 4/10 + 4/100 de ligne [57,00 cm]. Son diamètre : 5 lignes + 4/10 + 8/100 de ligne [1,76 cm].

Longueur du siao de kou-si [*guxian* 姑洗, Mi] : 1 pied, 7 pouces, 7 lignes + 5/10 de ligne [57,02 cm]. Son diamètre : 4 lignes + 3/10 + 5/100 de ligne [1,40 cm].

Longueur du siao de ta-lu [*dalü* 大呂, Do#] : 1 pied, 6 pouces, 9 lignes + 6/10 + 9/100 de ligne [54,51 cm]. Son diamètre : 5 lignes + 2/10 + 4/100 de ligne [1,68 cm].

Longueur du siao de tchoung-lu [*zhonglü* 仲呂, Fa] : 1 pied, 6 pouces, 9 lignes + 3/10 + 4/100 de ligne [54,40 cm]. Son diamètre : 4 lignes + 1/10 + 6/100 de ligne [1,34 cm].

Le siao de kou-si répond aux yang-lu [*yanglü* 陽律, tuyaux impairs] et celui de tchoung-lu répond aux yin-lu [*yinlü* 陰呂, tuyaux pairs].

3° 2 cheng [*sheng* 笙] [les autres écrits chinois en dénombrent plutôt 4]. Le bas en est fait en forme de [p. 89] courge et est de couleur noire, au haut sont les tuyaux au nombre de

⁸⁹ Wan Yi, Huang Haitao, 1985, p. 18.

⁹⁰ Les mesures sont celles données plus haut [p. 30-31].

Amiot 1754

17. Au milieu est un cercle de cuivre qui les embrasse tous, et d'où pendent des agrafes de soie de différentes couleurs.

4° 4 Ty [*di* 笛] ou flûtes traversières faites de bambou avec des ligaments de cordelettes de soie crue de distance en distance. De ces Ty pendent des agrafes de soie de différentes couleurs. Leur longueur totale est de 1 pied 7 pouces [54,61 cm]. C'est encore la 57^e année de Kangxi [1718] que leurs dimensions furent déterminées de la manière qui suit :

Longueur du Ty de kou-si [*guxian* 姑洗, Mi] : 1 pied, 2 pouces, 5 lignes + 4/10 + 7/100 de ligne [40,31 cm]. Son diamètre : 4 lignes + 3/10 + 5/100 de ligne [1,40 cm].⁹¹

Longueur du Ty de tchoung-lu [*zhonglü* 仲呂, Fa] : 1 pied, 1 pouce, 9 lignes + 7/10 + 2/100 de ligne [38,46 cm]. Son diamètre [p. 90] : 4 lignes + 1/10 + 6/100 de ligne. [1,34 cm, soit le même diamètre que le *xiao* 簫 correspondant].⁹²

5° 4 Koan [*guan* 管] faits de bois d'ébène de 6 pouces 8 lignes [21,85 cm], percés de 9 trous dont 7 en devant et 2 en derrière. Les 2 extrémités de l'instrument sont garnies d'ivoire, il se joue par le moyen d'une anche faite de roseau d'eau, ou d'une espèce de jonc.

Sa longueur depuis le bout d'en bas de l'anche jusqu'à l'extrémité de l'instrument fut déterminée par Kangxi ou sous Kangxi, de 5 pouces 7 lignes + 6/10 de ligne [18,50 cm] et son diamètre de 2 lignes + 2 lignes [sic] + 7/10 + 4 /100 de ligne [0,88 cm].⁹³

6° 2 Fang-hiang [*fangxiang* 方響]. Chaque Fang-hiang est composé de 16 pièces de cuivre de figure carrée ou carré long. (il y en a qui sont) la longueur de chacune de ces pièces est de 6 pouces 9 lignes [22,17 cm]. La largeur du haut est de 1 pouce 8 lignes [5,78 cm], et celle du bas de 1 pouce 9 lignes [6,10 cm]. Elles diffèrent entre elles par leur épaisseur. Chacune des [p. 91] pièces qui composent le Fang-hiang a sa cloche et son yin-King [*yingqing* 應磬, phonolithe] correspondant. Elles s'accordent avec les 4 yang-lu [*yanglü* 陽律, tuyaux impairs] et les 4 yin-lu [*yinlü* 陰呂, tuyaux pairs] moyens⁹⁴. La machine à laquelle sont suspendues toutes les pièces est faite de bois verni en rouge. Elle [est] haute de 5 pieds [160,63 cm] et large de 2 pieds 2 pouces [70,68 cm].

Sur le haut sont des fleurs et autres ouvrages en sculpture. Sur chacun des côtés est la tête d'un dragon et au milieu une façon de pierre précieuse jetant des éclats de lumière. Il y a de plus 4 broches d'acier enveloppées de soie jaune et 2 marteaux de cuivre également enveloppés de soie jaune excepté vers le bout du battant. De chacun des côtés pendent des agrafes de soie de différentes couleurs.

7° 2 Yun-lo [*yunluo* 雲鑼]. La machine qui renferme le Yun-lo, ou les petits bassins de cuivre [p. 92] est haute de 2 pieds [64,25 cm], et large de 1 pied 5 pouces [48,19 cm]. Au dessus sont 2 têtes de dragon et [de] chacun des côtés pendent des agrafes de soie de différentes couleurs.

8° 1 Tchang-Kou [*changgu* 杖鼓]. Il est haut de 2 pieds [64,25 cm], le milieu de la caisse est fort mince, les 2 faces sont de peau tannée (ou de parchemin), elles ont 6 pouces [19,28 cm] de diamètre. Toute la caisse est peinte en jaune sur lequel il y a des dragons, des nuages &tc de différentes couleurs. Vers la partie supérieure sont deux anneaux de fer et 2 crochets de

⁹¹ Les mesures sont celles données plus haut [p. 15].

⁹² Les mesures sont celles données plus haut [p. 36].

⁹³ Les mesures sont celles données plus haut [p. 38].

⁹⁴ Le texte chinois dit : *ying liulü liulü siqingsheng* 應六律六呂四清聲 « fait sonner les six tons impairs, les six tons pairs et les quatre tons aigus supplémentaires », ce qui fait bien seize notes. [https://zh.m.wikisource.org/zh-hans/Page:Gujiin_Tushu_Jicheng_Volume_733_\(1700-1725\).divu/118](https://zh.m.wikisource.org/zh-hans/Page:Gujiin_Tushu_Jicheng_Volume_733_(1700-1725).divu/118)

Amiot 1754

cuivre. Tout autour sont des cordons de soie jaune. L'espèce d'étui ou de fourreau qui l'enveloppe est fait de soie de 2 couleurs, c'est-à-dire le haut de soie rouge et le bas de soie de couleur vert de mer. Il y a des nuages et des dragons en broderie d'or.

9° 1 Pan [*ban* 板] fait de bois de poirier. Le Pan [p. 93] est composé de 6 planchettes de la longueur de 1 pied, 1 pouce, 5 lignes [36,94 cm], larges de 2 pouces, 2 lignes [7,07 cm] vers la partie supérieure, et 2 pouces 5 lignes [8,03 cm] vers la partie inférieure. Leur épaisseur est de 4 lignes [1,29 cm]. Il y a un trou à chacune avec des yeux de couleur verte, et des agrafes de soie jaune. Quand on veut jouer de cet instrument, on agite les planchettes en les faisant frapper l'une contre l'autre.

10° 2 gros tambours [Ta-Kou *dagu* 大鼓] hauts de 3 pieds 5 pouces [112,44 cm]. Le diamètre de chacune des faces est de 3 pieds 7 pouces [118,86 cm]. La figure de tout l'instrument est celle d'un sphéroïde aplati vers les pôles qui sont les 2 faces de peau tannée. Dans le corps de l'instrument il y a des pièces de cuivre. La caisse est toute garnie de clous de cuivre jaune et le fond est peint en rouge. Il y a aussi des nuages et des dragons de différentes couleurs.

[p. 94] Les machines dans lesquelles sont placés les tambours sont hautes chacune de 6 pieds [192,75 cm], larges [de] 5 pieds 5 pouces [176,69 cm], peintes en rouge avec différents ornements comme sur l'extérieur du tambour. Sur chacune des colonnes il y a un lion en sculpture. L'étui ou le fourreau du tambour est de soie de 2 couleurs, c'est-à-dire le haut de soie rouge et le bas de soie verte. Il y a des nuages et des dragons en broderie d'or.

La baguette dont on se sert pour battre sur ces tambours est vernie en rouge.

De la musique dite Tchoung-ho (ou amie de la concorde)

[*Zhonghe yue* 中和樂] À la tête de tous ces instruments est un hoei [*hui* 麾] ou étendard, dont le bâton verni en rouge est long de 11 pieds [353,38 cm]. Au dessus, [p. 95] ou sur le bout d'en haut est le col d'une oie d'une espèce particulière [*e* 鵝], fait de fer, et doré. Au bout de ce col est une tête de dragon également de fer doré tenant à sa gueule un anneau de cuivre d'où pend l'étendard. Cet étendard est long de 9 pieds [289,13 cm] et large d'un pied [32,13 cm]. Ses 2 faces sont peintes avec des nuages et des dragons. À la partie d'en haut il y a la moitié d'un nuage. Viennent ensuite les dragons qui occupent le milieu, et l'autre moitié de nuage est en bas. Tout cela est peint sur de la soie jaune et ne manque pas de mystère. Le pied dans lequel on met le bâton du hoei [*hui* 麾] est parsemé de clous dorés, il est de bois, mais pour le rendre plus pesant on y coule de l'étain. Il est verni en rouge avec des ornements de fer doré.

Les instruments de musique sont 1° [p. 96] un Tchou [*zhu* 祝]. Il est fait de bois et a 4 côtés hauts de 2 pieds 5 pouces [80,31 cm]. Le tout est verni en rouge avec des peintures qui représentent des bois et des montagnes et autres choses semblables. Les nuages et les dragons qui sont de fer doré sont placés au dessus. Le battant ou la masse est de bois enveloppé de soie excepté à l'endroit qui doit frapper. La 57^e année de Kangxi [1718] il fut déterminé que la partie supérieure de chacun des côtés du Tchou [*zhu* 祝] aurait en largeur 2 pieds, 1 pouce, 8 lignes + 7/10 de ligne [70,26 cm], et que la partie inférieure des mêmes côtés serait large de 1 pied, 6 pouces, 9 lignes + 0 + 4/100 de ligne [54,30 cm]. La profondeur est de 1 pied, 4 pouces, 5 lignes + 4/10 de ligne [46,71 cm].

2° Un Ou [*yu* 敔] fait de bois représentant un tigre accroupi de la longueur de 2 pieds [p. 97] 6 pouces [83,53 cm] sur le dos duquel sont 27 chevilles de fer doré. Le piédestal est aussi de bois. Le tout est haut de 2 pieds, 1 pouce [67,46 cm] et verni en rouge. La 57^e année de

Amiot 1754

Kangxi [1718] il fut déterminé que l'espace qu'occupent les chevilles serait de 1 pied 1 pouce 8 lignes + 7/10 de ligne [38,13 cm] et que les chevilles seraient longues de 7 pouces, 2 lignes + 9/10 de ligne [23,42 cm].⁹⁵

3° 2 po-fou [*bofu* 搏拊] longs chacun de 1 pied 5 pouces [48,19 cm], ayant 3 pieds [96,38 cm] de circonférence. La caisse est en bois doré. Les deux faces sont de peau tannée. Sur le corps de l'instrument sont peints des nuages et des dragons de différentes couleurs. Autour de la circonférence de chaque face il y a des clous de cuivre doré. Il est attaché avec des cordons de soie jaune.

4° 4 Kin [*qin* 琴] vernis en noir montés chacun avec 7 cordes ayant de longueur 3 pieds [p. 98] 6 pouces 6 lignes⁹⁶ [117,58 cm] et de largeur 6 pouces [19,28 cm] vers le haut et 4 pouces [12,85 cm] seulement vers le bas. Au dessus de convexité de l'instrument sont 12 [sic pour 13] clous ou touches pour marquer les tons. En derrière il y a 2 grosses chevilles, une de chaque côté pour retenir les cordes. L'établis [sic pour Les tables] sur lesquelles on place le kin sont toutes dorées. La 57^e année de Kangxi [1718] il fut déterminé que la longueur du kin, sans y comprendre la tête, serait de 3 pieds 1 pouce 3 lignes + 4/10 + 7/100 de ligne [100,70 cm], que depuis l'extrémité il y aurait 2 pouces, 1 ligne + 8/10 + 7/100 de ligne [7,03 cm], que l'épaisseur du chevalet serait de 2 lignes + 4/10 + 3/100 de ligne [0,78 cm], que la grandeur du front serait de 5 pouces, 1 ligne + 0 + 3/100 de ligne [16,39 cm], que la largeur des épaules serait de 5 pouces, 8 lignes + 3/10 + 2/100 de ligne [18,74 cm], que celle des reins serait de 4 pouces, 3 lignes [p. 99] + 7/10 + 4/100 de ligne [14,05 cm], et que celle de la queue serait comme celle des reins.⁹⁷

5° 2 Chê [*se* 瑟] longs chacun de 7 pieds, 6 pouces [244,15 cm], larges de 1 pied, 7 pouces [54,61 cm], vernis en rouge, parsemés de taches jaunes avec des nuages et des dragons peints de différentes couleurs. Ils sont montés avec 25 cordes parmi lesquelles il y en a une jaune, toutes les autres sont rouges. Les tables sur lesquelles ils sont placés sont toutes dorées comme celle des kin. La 57^e année de Kangxi [1718] on détermina les dimensions du chê de la manière suivante :

La longueur de 6 pieds, 5 pouces, 6 lignes + 1/10 de ligne [210,77 cm], Depuis le sommet de la tête jusqu'au chevalet 7 pouces, 2 lignes + 9/10 de ligne [23,42 cm]. Depuis le 2^e chevalet jusqu'à l'extrémité de l'instrument 1 pied, 4 pouces, 5 lignes + 8/10 de ligne [46,84 cm]. Les 2 chevalets sont semblables [p. 100] ils ont en hauteur et en épaisseur [7 lignes +] 2/10 + 9/100 de ligne [2,34 cm]⁹⁸. Largeur de la tête 1 pied, 3 pouces, 8 lignes + 5/10 + 1/100 de ligne [44,50 cm], largeur des reins 1 pied, 3 pouces, 1 ligne + 2/10 + 2/100 de ligne [42,15 cm], largeur de la queue ou de l'extrémité 1 pied, 2 pouces, 3 lignes + 9/10 + 3/100 de ligne [39,81 cm].⁹⁹

6° 2 Siao [*xiao* 簫].

7° 4 Cheng [*sheng* 笙].

8° 2 Ty [*di* 笛] ou flûtes traversières. Tous ces instruments avec les mêmes dimensions que ceux qu'on emploie dans le Tan-pi-chang [*Danbi shang* 丹陛上] ou le Vestibule.

⁹⁵ Cette dernière mesure est celle donnée plus haut [p. 69].

⁹⁶ Cette longueur, 366 lignes, utilise le nombre symbolique de jours dans l'année.

⁹⁷ Les mesures sont celles données plus haut [p. 43].

⁹⁸ J'ai rectifié la mesure selon celles données plus haut [p. 43].

⁹⁹ Les mesures sont celles données plus haut [p. 46].

Amiot 1754

9° 2 Hiun [xun 埴] faits de terre de la figure d'un contrepoids de balance, dont le fond est uni, le milieu vide, le haut terminé en pointe, percé de 8 trous dont le 1^{er} qui est à l'extrémité supérieure sert d'embouchure, les trois qui sont devant et les 2 qui sont derrière servent pour les tons, les autres sont uniquement pour laisser sortir [p. 101] et pour modifier le souffle. La 57^e année de Kangxi [1718] on détermina que le Hiun de hoang-tchoung [*huangzhong* 黃鍾, Do] aurait de hauteur intérieure 2 pouces, 2 lignes + 1/10 + 7/100 de ligne [7,12 cm], que son plus grand diamètre serait de 1 pouce, 7 lignes + 2/10 + 2/100 de ligne [5,53 cm], et le diamètre intérieur de la base ou du fond de 1 pouce, 1 ligne + 4/10 + 8/100 de ligne [3,69 cm] ; que le Hiun de ta-lu [dalü 大呂, Do#] : aurait de hauteur intérieure 2 pouces, 1 ligne + 2/10 de ligne [6,81 cm], que son plus grand diamètre serait de 1 pouce, 6 lignes + 4/10 + 7/100 de ligne [5,29 cm], et le diamètre intérieur de la base de 1 pouce, + 0 + 9/10 + 8/100 de ligne [3,53 cm].¹⁰⁰

10° 2 Tché [chi 簾] faits de bambou longs de 1 pied, 5 pouces [48,19 cm], vernis en rouge et ornés de philogrammes de cuivre, ils ont sept trous dont le 1^{er} sert d'embouchure. L'année 57 de Kangxi [1718], il fut déterminé que le tché de kou-si [*guxian* 姑洗, Mi] aurait de longueur 9 pouces, 9 lignes + 5/10 + 2/100 de ligne [31,99 cm], [p. 102] en prenant depuis le trou de l'embouchure jusqu'à l'extrémité de l'instrument et que son diamètre serait de 8 lignes + 7/10 de ligne [2,79 cm], que le tché de tchoung-lu [*zhonglü* 仲呂, Fa] depuis l'embouchure jusqu'à l'extrémité de l'instrument aurait de longueur 9 pouces, 5 lignes + 2/10 + 5/100 de ligne [30,60 cm] et de diamètre intérieur 8 lignes + 3/10 + 2/100 de ligne [2,67 cm].¹⁰¹

11° 2 jeux de pay-siao [*paixiao* 排簫] longs de 2 pieds, 5 pouces [80,31 cm], larges de 1 pied, 1 pouce, 5 lignes [36,94 cm].

Chaque jeu est composé de 16 tuyaux de bambou qui diffèrent entre eux en longueur et diamètre. La machine sur laquelle ils sont placés est vernie en rouge. Sur les deux faces il y a des nuages et des dragons peints.

12° 1 jeu de pien-tchoung [*bianzhong* 編鐘] composé de 16 cloches dorées qui s'accordent avec les tons moyens des 6 yang-lu [*yanglü* 陽律, tuyaux impairs] et des 6 yin-lu [*yinlü* 陰呂, tuyaux pairs].¹⁰² La machine où sont ces cloches est de [p. 103] bois sculpté haute de 9 pieds 5 pouces [305,19 cm] et large de 9 pieds [289,13 cm]. Il y a des phénix, ou comme ils disent des foung-hoang [*fenghuang* 鳳凰] du bec desquels pendent des agrafes. La 57^e année de Kangxi [1718] l'empereur changea les tons moyens et les rendit plus graves d'une octave entière. La cloche de hoang-tchoung [*huangzhong* 黃鍾] a de hauteur intérieure 7 pouces, 2 lignes + 9/10 de ligne [23,42 cm]. Son plus grand diamètre est de 6 pouces, 8 lignes + 2/10 + 6/100 + 6/1000 de ligne [21,93 cm]. Le diamètre du haut est égal au diamètre du bas. Ils sont l'un et l'autre de 4 pouces, 7 lignes + 1/10 + 9/100 + 6/1000 de ligne [15,16 cm]. Son épaisseur est de 1 ligne + 5/10 + 9/100 + 8/1000 de ligne [0,51 cm]. Son poids est de 216 onces [243 onces françaises, soit 5,01 kg] &tc.¹⁰³

13° 1 jeu de king [*qing* 磬] [*bianqing* 編磬] fait de pierre d'agate ou d'une autre espèce de pierre appelée lyng pi-che [*lingbishì* 靈璧石]. Il y a 16 king. Ils s'accordent avec les

¹⁰⁰ Les mesures sont celles données plus haut [p. 27].

¹⁰¹ Les mesures sont celles données plus haut [p. 26].

¹⁰² Comme pour le *fangxiang*, *supra*, le texte chinois dit : *ying liulü liulü siqingsheng* 應六律六呂四清聲 « fait sonner les six tons impairs, les six tons pairs et les quatre tons aigus supplémentaires », ce qui fait bien seize notes.

¹⁰³ Les mesures sont celles données plus haut [p. 52-53].

Amiot 1754

cloches, et les machines sur lesquelles [p. 104] ils sont tout comme celles des cloches. La 57^e année de Kangxi [1718], il fut déterminé que les caisses (comme ils disent) seraient de 7 pouces, 2 lignes + 9/10 de ligne [23,42 cm], et la pierre correspondante de 1 pied, 9 lignes + 3/10 + 5/100 de ligne [35,13 cm], que la largeur de la caisse serait de 9 pouces, 4 lignes + 6/10 + 7/100 + 5/1000 de ligne [30,41 cm], et celle de l'autre côté de 3 pouces, 6 lignes + 4/10 + 5/100 de ligne [11,71 cm]. Ces 16 king ont une même forme, ils diffèrent par le plus ou moins d'épaisseur.¹⁰⁴

14° 1 tambour [*yinggu* 應鼓] dont la caisse est de bois doré, les faces de peau tannée, haut de 3 pieds, 8 pouces [122,08], ayant sa plus grande circonférence de 9 pieds [289,13 cm]. Il y a des nuages et des dragons peints. La machine dans laquelle il est placé est haute de 10 pieds [321,25 cm], son couronnement est haut de 4 pieds [128,5 cm] ; au-dessus de chacune des 4 colonnes [p. 105] sont des nuages et des dragons en sculpture, au pied sont 4 lions étendus. Chacune des pièces transversales des 4 côtés est peinte avec des nuages et des dragons. Il y a entre cela des agrafes de soie de différentes couleurs. L'étui du tambour est de soie jaune sur laquelle il y a des nuages et des dragons en broderie d'or. La baguette est enveloppée de soie rouge, excepté l'endroit qui sert de battant.

Ici se termine la traduction du *Da Qing huidian*, *juan* 135 *Gongbu* 工部 [ministère des travaux publics], *Yizhang* 儀仗 (pièces d'apparat), « *Danbi yue* » 丹陛樂 [musique du vestibule], f. 6-9.

Il serait presque inutile d'avoir donné les dimensions des instruments de musique si on ne faisait connaître aussi quelle est la commune mesure qu'on a employée ; pour qu'on sache précisément à quoi s'en tenir, j'ai fait copier [illustration en fin de volume] le pied chinois tant ancien que moderne sur l'étalon du koung-pou [*gongbu* 工部 ministère des travaux publics] qui est la mesure authentique [p. 106] et celle qui doit servir de règle à tous les autres.¹⁰⁵

Le pied chinois n'a pas toujours été le même. Anciennement il était court, aujourd'hui peu s'en faut qu'il ne soit de la longueur de notre pied de roi, mais dans tous les temps il a été divisé en 10 pouces, et chaque pouce en 10 lignes.

La 5^e année de chun-tché [chouen-tché Shunzhi 順治 1649], on fit des règlements pour les balances et les mesures. Ces mêmes règlements furent adoptés la 18^e année de Kangxi [1679] et insérés dans le livre des grands usages de l'empire, comme on le voit dans le livre intitulé Tay-Tsing-hoei-tien [*Da Qing huidian* 大清會典 (Statuts des Qing)] article 23 du hou-pou [*houbu* 後部 (partie postérieure)] article 1^{er}.

Le poids et la balance, dit l'article dont je parle, ont servi de règle pour déterminer le pied et le pouce. On prit : [p. 107]

De l'or rouge qu'ils appellent tche-kin [*zijin* 紫金], c'est-à-dire de l'or pour 16 onces + 8/10 d'once [18,90 onces françaises, soit 0,39 kg].

De l'argent fin.....9 onces [10,13 onces françaises, soit 0,21 kg]

Du cuivre rouge.....7 onces + 5/10 d'once [8,44 onces françaises, soit 0,17 kg]

Du he-kien [*heiqian* 黑鉛] ou du plomb noir.....9 onces + 9/10 + 3/100 d'once [11,17 onces françaises, soit 0,23 kg].

On fondit tous ces métaux l'un après l'autre, on en fit un cube de chacun, et chaque face du cube avait un pouce [3,21 cm]. C'est de ces pouces que le pied est composé.

¹⁰⁴ Les mesures sont celles données plus haut [p. 63], sauf celle de la largeur qui remplace le côté BC.

¹⁰⁵ Voir *Da Qing huidian* tu liv. 40, f. 1b : *gongbu rongzao chi* 工部榮造尺 (pied établi par le ministère des travaux publics).

Amiot 1754

Du reste après avoir comparé l'once chinoise avec l'once qui contient chez nous 8 gros, il se trouve que notre once est plus petite que l'once chinoise de 1/9 car 9 gros font exactement l'équilibre avec ce qu'ils appellent un leang [*liang* 兩],¹⁰⁶ il ne me reste plus qu'à dire 2 mots sur la méthode qu'observent les Chinois dans la composition et l'exécution de leur musique. Dans ce point comme [p. 108] dans bien d'autres ils semblent avoir pris le contre-pied de ce qui se pratique en Europe. Chez nous par exemple un compositeur s'attache d'abord à la basse fondamentale, et c'est de cette basse fondamentale qu'il tire tous les accords qui doivent lui servir pour remplir les autres parties. Ici, il n'y a ni basse, ni taille, ni dessus. Tout est à l'unisson, mais cet unisson est varié suivant la nature et la portée de chaque instrument et c'est dans cette variation que consiste l'habileté du compositeur, la beauté d'une pièce et tout l'art musical.

Il serait inutile de vouloir combattre là-dessus le préjugé national.¹⁰⁷ En vain s'efforceraient-on de vouloir prouver aux Chinois qu'ils doivent trouver du plaisir dans une chose où ils n'en [Arnaud rectifie le « trouvent » manquant] [p. 109] réellement point. Disciples de la belle nature (à ce qu'ils prétendent) ils croiraient s'écarter des règles qu'elle prescrit, si pour chatouiller agréablement l'oreille ils lui faisaient entendre une multiplicité de sons qui la fatiguent. « Pourquoi, disent-ils, jouer en même temps plusieurs choses différentes ? pourquoi les jouer si rapidement ? est-ce pour montrer la légèreté de votre Esprit et l'agilité de vos doigts, ou est-ce simplement pour vous récréer, et pour plaire en même temps à ceux qui vous écoutent ? Si c'est la 1^{ère} de ces vues qui vous anime, vous avez atteint le but, et nous avouons volontiers que vous nous surpassez. Mais si c'est pour vous récréer et pour nous plaire, nous ne voyons pas que vous en preniez le chemin. Vos concerts, surtout s'ils sont un peu longs, sont des [p. 110] exercices violents pour ceux qui en sont les exécuteurs, et de petits supplices pour ceux qui les écoutent. Il se faut après tout que les oreilles Européennes soient construites différemment des nôtres. Vous aimez les choses compliquées, nous nous plaisons dans celles qui sont simples. Dans vos musiques vous courez souvent à perte d'haleine, dans les nôtres nous marchons toujours d'un pas grave, et mesuré. Rien ne fait mieux connaître quel est le génie d'une nation que la musique qu'elle goûte. D'un esprit vain, futile et léger il ne peut sortir que des productions qui lui ressemblent, et ces sortes de productions ne plaisent guère qu'à ceux qui sont marqués au coin de l'inconstance et de la légèreté. Nos anciens ne s'y méprenaient guère, habiles dans la connaissance du cœur humain, ils étaient [p. 111] persuadés que rien ne le décelait mieux que le goût qu'il faisait paraître pour tel ou tel autre genre de musique. Nous ne les valons pas à beaucoup près, mais héritiers de leurs écrits, de leurs préceptes et de leurs méthodes, nous croirons toujours quoiqu'on nous dise nous écarter des lois de la nature et des bonnes mœurs quand nous adopterons une musique compliquée, confuse, sautillante, et dont les mouvements trop variés ne font que remuer un peu de sang sans pénétrer jusqu'à l'âme ; en cela comme dans bien d'autres choses, les êtres qui nous sont inférieurs doivent nous servir de modèles. Examinons-les de près et voyons quelles sont les règles qu'ils observent. A-t-on jamais vu, par exemple, des oiseaux de la même espèce faire entre eux des concerts dans lesquels l'un chante la tierce, [p. 112] la quarte ou la quinte de ce que l'autre entonne ? non sans doute ; mais lorsque l'un d'eux entonne son ramage naturel, l'autre écoute ou chante à

¹⁰⁶ Ici commence la citation par l'abbé François Arnaud, *Journal étranger*, juillet 1761, repris dans, *Variétés Littéraires*, Paris, Lacombe, 1768, t. II, p. 335.

¹⁰⁷ Ici commence la citation par Tchen Ysia, *La musique chinoise en France au XVIII^e siècle*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1974, p. 71.

Amiot 1754

l'unisson. Cependant nous nous plaisons à les entendre, nous les admirons, nous en sommes enchantés. D'où vient cela ? C'est que notre oreille n'aime pas la confusion, elle aime à distinguer ce qu'elle entend, à le goûter à loisir ; elle veut pouvoir porter jusqu'à l'âme la sensation dont elle est affectée, la porter sans travail et lui en rendre pour ainsi dire raison.

« Il en sera ainsi de nos oreilles à peu près comme de nos yeux. Ceux-ci veulent se reposer doucement sur les objets pour pouvoir reconnaître les beautés qu'ils renferment, les admirer et en être émus ; celles-là quoiqu'un peu plus promptes à la vérité veulent néanmoins être entraînées comme malgré elles et sans [p. 113] aucun travail de leur part par les charmes d'une bonne mélodie. Que diriez-vous de nous si pour nous donner le plaisir de voir en peinture tous ce que les 22 dynasties qui ont successivement gouverné notre empire ont fait de grand et de remarquable, nous vous montrions dans un seul tableau cet amas confus d'actions de tous les genres ? Pourriez-vous bien les distinguer ? Ne vous diriez-vous pas que vous voyez à la vérité des couleurs, et des couleurs bien nuancées, des figures, et des figures bien exprimées, mais tout cela si confusément, et d'une manière si compliqué qu'il n'exprime aucune espèce distincte dans votre cerveau ? ou bien encore que penseriez-vous d'une personne qui ayant toute l'histoire de notre empire en plusieurs centaines de tableaux ferait passer rapidement sous vos yeux chacun de ces tableaux l'un [p. 114] après l'autre et vous demanderait ensuite froidement si vous n'avez pas reconnu avec plaisir la vérité de ce qu'ils représentent, et si vous n'avez pas admiré toutes les beautés. La réponse que vous lui feriez est précisément la même que vous nous demandez. Si nous ne trouvons pas votre musique belle, nous n'avons entendu, vous dirions nous alors, qu'un mélange confus de sons hauts et bas sans avoir pu distinguer en aucune façon ce qu'ils voulaient exprimer. »

Cela sont les raisonnements des Chinois modernes ; raisonnement pitoyable, si l'on veut, mais dont il n'est pas aisé de leur faire sentir le faux. Laissons-les donc dans leur ignorance, puisqu'il n'est pas possible de les en tirer. Victimes des préjugés d'une éducation qui leur enseigne que tout ce qui est bon se trouve chez eux, que la musique inventée [p. 115] par leurs Anciens est ce qu'il y a de plus parfait au monde, et ne reconnaissant d'ailleurs pour juges de leurs sensations que des organes stupides ou émoussés, ils se moqueront toujours de nous, quand nous voudrions leur persuader que leur musique pour être bonne devrait être composée suivant les règles que nous observons en Europe pour composer celle qui nous charme.

Je viens de le dire, et j'en suis convaincu : ¹⁰⁸leurs organes auditifs sont stupides ou émoussés. J'en juge par le peu d'impression que font sur eux nos plus beaux airs de musique, nos airs les plus tendres mêmes et les plus pathétiques, comme certains Adagio et quelques airs de mouvement des meilleurs auteurs tant italiens que français joués par d'habiles maîtres tels que sont quelques Jésuites allemands qui sont dans cette cour, [p. 116] dont l'un en particulier joue du violon et l'autre touche du clavecin avec toute la précision, la légèreté, l'agrément, la délicatesse et la propreté qu'on peut désirer.

Je n'ai point fait l'anatomie des oreilles chinoises ; mais à juger par l'extérieur, elles ressemblent fort peu aux nôtres. Elles sont dans presque tous les Chinois que j'ai vus longues, larges, pendantes, épaisses, ouvertes, molles, c'est-à-dire d'une substance qui tient beaucoup plus de la chair que du cartilage, peu ou presque point brodées ; tout cela joint au climat qu'ils habitent, et au peu de précautions qu'ils prennent pour se garantir de l'impression de l'air, ne contribuerait-il pas à cette insensibilité qu'ils témoignent et qu'ils ont

¹⁰⁸ Ici commence la citation par Arnaud, *Journal étranger*, juillet 1761, repris dans *Variétés Littéraires*, Paris, Lacombe, 1768, t. II, p. 341.

Amiot 1754

en effet pour cette touchante mélodie, pour ces brillants accords qui flattent si délicatement une oreille européenne ?

[p. 117] Les changements qui arrivent ici dans la température de l'air sont extrêmes, je parle de Pékin et des environs qui sont de toute la Chine les seuls lieux que je connaisse par moi-même. On y passe d'un très-grand froid à une chaleur excessive, d'une sécheresse à une humidité qu'aucune autre ne saurait égaler. Cet hiver le thermomètre de M^r de Réaumur¹⁰⁹ descend pour l'ordinaire depuis le 8^e jusqu'au 12^e degré au-dessous de la congélation et il monte en été depuis le 20^e jusqu'au 32^e degré au-dessus du terme de la glace. Il y a des années où le froid et le chaud passent les 2 termes que je viens d'assigner d'après plusieurs années d'observations journalières faites sur un bon thermomètre placé en plein air contre un mur dont l'aspect regarde directement le nord ; mais cela arrive qu'il ne mérite pas d'être mis [p. 118] en ligne de compte pour les conséquences que j'en veux tirer. Ainsi en prenant une moyenne proportionnelle tant pour le froid que pour le chaud, nous aurons, pour le froid ordinaire de l'hiver de Pékin 10 degrés au-dessous, et pour le chaud de l'été 26 degrés au-dessus du terme de la congélation ; ce qui fait 36 degrés de différence dont la moitié 18 peut être prise pour la température des 2 autres saisons, ce qui s'accorde en effet avec les observations faites dans les jours tempérés et sereins.

Ce que je viens de dire ne suffirait pas néanmoins pour donner l'idée d'une extrémité entre le froid et le chaud telle que je l'ai assignée d'abord, s'il n'y avait point d'autres causes qui concourussent pour le même effet, mais il y en a de plus d'une forte. La 1^{ère} c'est l'humidité, mais une humidité si [p. 119] grande que tous les êtres sensibles et insensibles, en un mot que toute la nature paraît s'en ressentir. Les hommes et les animaux sont alors faibles, abattus et respirent à peine. Leurs fibres sont toutes relâchées, une sueur abondante et continuelle les rend incapables de tout exercice un peu fort et les épuise presque entièrement. La terre semble dans ce temps-là redoubler de fécondité, elle produit comme d'elle-même, tout croit, tout pousse à vue d'œil. Le bois, quelque vieux et de quelque espèce qu'il soit, travaille, se renfle, se courbe, et prend une forme toute différente de celle qu'il avait. Les pierres mêmes et les métaux souffrent aussi leurs changements. C'est sur la fin de l'été que tout cela arrive ; mais dès qu'un soir le vent de Nord commence à souffler, cette grande humidité s'évanouit, la terre [p. 120] devient aride, tout se dessèche, tout fend ; des tourbillons de vent enlèvent la poussière dans l'air et l'obscurcissent ; les fibres qui étaient toutes relâchées, se tendent précipitamment et avec effort ; les portes qui étaient tout ouvert se resserrent tout d'un coup et les sueurs interceptées occasionnent quantité de maladies dont il n'est pas aisé de se préserver. Le vent qui vient de cette partie du monde qui est entre le nord et l'ouest est ici si aigu qu'il pénètre jusqu'à la moelle des os au travers d'une double et triple fourrure quoique le thermomètre ne marque quelquefois que le 4^e 5^e ou 6^e degré au-dessous du terme de la congélation.

La 2^e cause est la nature même de l'air, ou pour m'exprimer plus exactement, la nature de l'atmosphère dans laquelle on respire ici. Cette atmosphère est sujette [p. 121] à des vicissitudes journalières et presque momentanées comme je m'en suis convaincu par des expériences réitérées du baromètre, du thermomètre et de l'hygromètre. Elle est si fort chargée de parties vitreuses que dans certains temps de l'année le vitre [sic] tombe en assez grande quantité pour en couvrir la surface de la terre. J'en ai vu et ramassé moi-même dans les campagnes voisines de Pékin.

¹⁰⁹ René-Antoine Ferchault de Réaumur (1683-1757). En 1725, il fait paraître son *Explication des principes établis par M. de Réaumur pour la construction des thermomètres dont les degrés soient comparables*. En 1730 construit le premier thermomètre à alcool.

C'est à ces parties vitreuses qui sont dans l'air que j'attribue quantité de phénomènes que nous voyons tous les jours, et qu'on n'expliquerait pas aisément si on voulait avoir recours à d'autres causes. Par exemple, dès qu'une fois l'eau des ruisseaux ou des rivières a été congelée, ce qui arrive par un froid médiocre tel que celui qui est marqué sur le thermomètre par 5 degrés au-dessous de zéro, dès qu'une fois, dis-je, [p. 122] cette eau est prise, elle ne dégèle plus de tout l'hiver, quelque temps qu'il fasse, et de quelque partie du monde que le vent souffle. En été même on conserve la glace une espace de temps assez considérable, sans user pour autant d'aucune précaution pour la transporter d'un lieu à un autre, on en attache les gros carriers avec des cordes, et on les porte par les rues, comme on porterait une pièce de bois. Ceux qui la distribuent en détail ne la renferment pas dans des lieux particuliers, comme on fait chez nous, ils n'ont même pas de boutique ; mais dans un coin de rue ils l'exposent aux yeux du public, et aux ardeurs du soleil, comme ils feraient toute autre marchandise. Ce qui est fondu ou évaporé au bout de la journée est si peu de chose qu'ils le comptent pour rien. Quelque chose de plus encore, on fait ici, par curiosité des lanternes ou des [p. 123] fanaux de glace, dont on peut se servir plusieurs jours comme d'une lanterne ou d'un fanal ordinaire.

On dit qu'à Madrid, on ne sent aucune mauvaise odeur dans les rues, quoiqu'on y jette perpétuellement tous les immondices et toutes les saletés des maisons, il en est de même ici ? Le nez seul ne saurait vous indiquer ces sortes de lieux qui sont faits pour recevoir les excréments humains, parce qu'ils n'exhalent point ces corpuscules puants qui pour l'ordinaire en font ailleurs si fort redouter le voisinage, ou plutôt parce que ces corpuscules sont à peine émanés qu'ils sont absorbés ou purifiés par cette quantité de corps vitreux ou salins qui nagent ici dans le fluide des airs.

Qu'on me pardonne cette digression qui n'est que trop longue et dont une partie tout [p. 124] au moins est peut-être étrangère ou inutile à mon sujet. Je n'ai pas voulu revenir à 2 fois pour donner une idée juste de la température et de la qualité d'un climat qui influe nécessairement sur les passions et les goûts de ceux qui l'habitent. Le moral et le physique se touchent de bien près, la chaîne qui les lie l'un à l'autre est si forte qu'il n'y a guère que des agents surnaturels qui la puissent rompre.

Je conclus de tout ce que j'ai dit que les nerfs auditifs et les autres parties qui servent à recevoir et à transmettre les sons doivent être dans ceux qui sont nés et élevés dans cette extrémité de l'orient dans un tout autre état qu'ils ne sont dans ceux qui naissent et qui reçoivent leur éducation dans notre occident. On le conclura de même avec moi, surtout si aux raisons que j'ai [p. 125] déjà apportées on ajoute le peu de précautions qu'apportent les Chinois dans leur manière de vivre ; car à les prendre de leur naissance jusqu'à l'âge le plus avancé on trouvera qu'il font précisément tout ce qu'il faut pour vicier leurs organes, je parle de leurs organes auditifs.

Ici dès qu'un enfant est né, on ne s'avise pas de lui couvrir la tête avec plusieurs sortes de bonnets, comme on le pratique chez nous ; mais on la lui laisse telle qu'elle est sortie du ventre de la mère et lorsque la nature travaille elle-même à la garantir des impressions de l'air, en faisant croître les cheveux qui doivent la couvrir, les parents se hâtent de faire raser cette tête encore tendre, pour l'accoutumer, disent-ils, à une opération à laquelle elle sera sujette le reste de ses jours. [p. 126] S'ils n'ont que ce but, ils ne réussissent que trop à y parvenir ; car les Chinois ne sont pas moins amateurs aujourd'hui d'une tête rasée qu'ils l'étaient autrefois d'une tête ornée de tous ses cheveux et comme autrefois, je veux dire dans les commencements de cette dynastie, il s'en est trouvé parmi eux qui ont mieux aimé perdre la vie que leurs cheveux, il s'en trouve de même aujourd'hui

Amiot 1754

qui ne craignent pas de s'exposer aux derniers supplices en transgressant les lois qui défendent de se raser dans certaines circonstances.

S'ils usaient au moins de quelques précautions, comme de porter certaines coiffures, de couvrir leur tête pendant la nuit, et de telle autre semblable, il n'y aurait pas grand inconvénient à ce qu'ils fussent tondu ; mais quelque grand [p. 127] froid qu'il fasse, leurs oreilles sont toujours à découvert. Les bonnets dont ils se servent ne leur couvrent jamais que le dessus de la tête, et un tant soit peu de la partie supérieure du front, jamais ils ne dorment que tête nue. Leurs appartements sont humides de leur nature, puisqu'ils sont tous au rez-de-chaussée, et pour la plupart entre cour et jardin. Si l'on excepte les princes et quelques grands seigneurs qui ont des lits faits de bois, presque tous les autres en ont qui sont faits de briques sur lesquelles ils étendent 1 ou 2 matelas, mais si minces qu'on ne conçoit point comment des gens si mous peuvent s'en accommoder. Or des têtes ainsi rasées, si peu soignées et exposées sans cesse aux vicissitudes et aux intempéries d'un air tel que celui que [p. 128] j'ai tâché de faire connaître, à combien d'accidents fâcheux ne doivent-elles pas être sujettes ? Celui de tous qui a le plus de rapport au sujet dont il s'agit ici est une espèce de surdité ou de dureté d'oreille, dont il est rare qu'un Chinois soit exempt, quand une fois il a atteint la 40^e ou la 50^e année de son âge.¹¹⁰ Je ne suis pas surpris après cela que leur musique leur plaise beaucoup plus que la nôtre, qu'ils aiment mieux entendre le bruit du tambour et le son des cloches ou des bassins de cuivre que les accords harmonieux et touchants de nos instruments d'Europe.

Comme leur goût pour la musique est tout différent du nôtre, leur manière de l'enseigner et de l'apprendre ne l'est pas moins. Un maître commence à la vérité comme chez nous, à faire connaître à ses [p. 129] écoliers les caractères et les différents signes qu'on emploie dans l'art qu'il professe ; mais il ne s'amuse pas à leur faire entonner de suite ou par degrés conjoints une enfilade de notes qui ont un ton déterminé, il s'en repose sur leur intelligence et sur la longueur du temps.

Les caractères musicaux des Chinois ne diffèrent pas de leur écriture. Les voici: tche [*che*] 尺 chang [*shang*] 上 yi [*yi*] 乙 see [*si*] 四 ho [*he*] 合* qu'ils entonnent en descendant. Ils reprennent ensuite au che 尺 et entonnent en montant tche [*che*] 尺 koung [*gong*] 工 fan [*fan*] 凡 lieou [*liu*] 六 *. Il faut remarquer que le see [*si*] 四 est le même que le ou [*wu*] 五 et le ho [*he*] 合 le même que le lieou [*liu*] 六. Leurs notes n'ont proprement aucun ton déterminé ; [p. 130] car le même ton joué par un instrument par exemple aura un tout autre nom joué par un autre instrument, ce qui revient à peu près à notre transposition. Cependant la méthode la plus généralement choisie pour l'intonation de la gamme, parmi ceux qui veulent se perfectionner dans la musique, est celle-ci : chang [*shang*] 上 yi [*yi*] 乙 ou [*wu*] 五 lieou [*liu*] 六 fan [*fan*] 凡 koung [*gong*] 工 tche [*che*] 尺 ^(a) ou mieux^(b) : chang [*shang*] 上 yi [*yi*] 乙 see [*si*] 四 ; ou bien ou [*wu*] 五 lieou [*liu*] 六 ou bien ho [*he*] 合 fan [*fan*] 凡 koung [*gong*] 工 tche [*che*] 尺.

¹¹⁰ Arnaud, *Journal étranger*, juillet 1761, repris dans *Variétés Littéraires*, Paris, Lacombe, 1768, t. II, p. 351.

* selon nos notes : la, sol, fa, mi, re.

* la, si, ut, re.

(a) sol, fa, mi, re, ut, si, la; les quatre sons sol, fa, mi, re étant supposés à l'aigu.

(b) sol, fa, mi au grave, et mi, re, ut, si, la à l'aigu; ou bien: sol, fa, mi, re, grave et re, ut, si, la à l'aigu.

La manière de noter est conforme à la manière d'écrire, c'est-à-dire que leurs notes vont de suite de haut en bas et de droite à gauche, lorsqu'il y a plusieurs lignes. J'en donnerai bientôt des exemples, en transcrivant quelques uns de leurs airs. Les caractères chang [shang], y [yi], ou [wu], lieou [liu], fan [fan], [p. 131] koung [gong] et tche [che] forment entre eux la première octave ou l'octave d'en bas. Les notes qui désignent les tons de la seconde octave sont les mêmes à l'exception qu'à côté des dites notes on met le caractère *ren*, par exemple ces 2 caractères 工 et 𠄎 se lisent également koung [gong] et ces 2 caractères 上 et 𠄎上 se lisent également chang [shang] ; mais le 1^{er} désigne le ton de la 1^{ère} octave, et le second celui de la 2^e octave.

Les musiciens chinois ne font usage que de la mesure à 4 temps¹¹¹, et encore la battent-ils d'une manière tout à fait singulière. Chaque temps a un nom qui le désigne, et c'est par la prononciation de ce nom qu'on mesure la durée du temps auquel il est affecté¹¹². Par exemple le 1^{er} temps se bat de la main droite sur le côté gauche en disant Tang-go [dang gou], on ramène ensuite la main droite sur l'estomac en disant Toung [dong], et c'est le second temps, ainsi le 1^{er} temps de cette mesure [p. 132] est double du second ; de l'estomac on revient frapper sur le même côté gauche et l'on dit Tang [dang] ; on laisse la main en prononçant y [yi] qui est une espèce de repos et la mesure du 3^e temps ; du côté gauche on ramène de nouveau la main vers l'estomac en prononçant koung [gong], après quoi on fait usage de la main gauche de la même manière que si ayant entre les doigts 2 planchettes on voulait les heurter l'une contre l'autre, en disant tcha [cha], et c'est le 4^e temps et la fin de la mesure. Cependant cette mesure n'est guère que pour ceux qui apprennent à frapper sur le tambour de quelque espèce qu'il soit. Au temps appelé Tang-go [dang gou] on doit frapper sur le bord du tambour, au temps Toung [dong] on doit frapper sur le milieu, au temps Tang [dang] on frappe encore sur le bord, au temps tcha [cha] on frappe sur le milieu et le joueur de castagnettes donne le signal que la mesure est finie. D'un coup d'œil on va voir leur manière [p. 133] de noter dont je donnerai ensuite l'explication en détail.

La valeur des notes se connaît pour l'ordinaire par l'espace qu'elles occupent grand ou petit. Le compositeur, un compas à la main ou simplement à vue d'œil détermine d'abord tout l'espace que doit occuper une mesure entière, il assigne ensuite à chaque note la partie de cet espace qui lui convient suivant qu'il veut qu'on le tienne ou qu'on la passe rapidement.¹¹³

Toutes leurs pièces notées à leur manière sont également parties et partitions ; car à la réserve du tambour, des castagnettes et des autres instruments semblables tous les instruments chinois jouent à l'unisson. Outre les notes il y a encore les signes suivants :

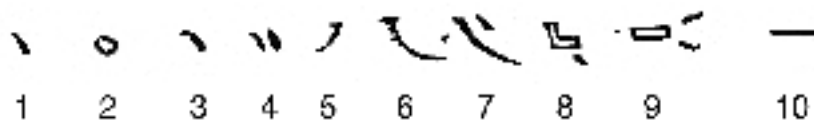


Illustration 1 signes pour le tambour (p. 133)

¹¹¹ On distingue plutôt les mesures à 1, 2, 4 ou 8 temps. L'air Tao Tchun lai [Dao chun lai] 到春來 « L'arrivée du printemps » donné par Amiot est écrit à 2 temps.

¹¹² Ici Amiot ne se réfère pas à un écrit impérial, mais à la pratique du système *guguan* 鼓關 : les indications écrites telles qu'une apostrophe ou un point noir ou un rond ne correspondent pas à des prononciations normalisées ni même à des frappes normalisées. On ne peut donc restituer les caractères chinois se prononçant *dang gou, dong, tang, yi, gong, cha*, même si on peut être certain que s'ils étaient écrits ils le seraient avec des caractères formés de peu de traits chacun, comme 當狗冬堂一工叉.

¹¹³ Ici se termine « Ancienne musique chinoise », *Variétés littéraires*, 1768, t. II, p. 353.

Amiot 1754

Toutes les fois qu'à côté d'une note il y a le [p. 134] signe 1 [、 *touban* 頭板] celui qui est chargé de battre sur le tambour frappe sur un des côtés de son instrument. Quand il y a le signe 2 [○ *yan* 眼 ou *yaoban* 腰板] il frappe sur le milieu et au signe 3 il frappe sur l'autre côté du tambour. Quand à côté de quelque note il y a le double signe 4 le joueur de castagnette et le tambour frappent un coup, pour signal de la fin de la mesure, le plus souvent.

Le signe 5 sous une note augmente sa valeur du double. Le signe 7 marque qu'il faut répéter la note. Le signe 6 est une espèce de tremblé et marque qu'il faut tenir la note.

Le signe 8 marque qu'il faut jouer 3 fois la même note, et le signe 9 qu'il faut la jouer 4 fois. La marque 10 [*diban* 底板] est le repos ou la fin d'un air

Appliquons maintenant les notes chinoises et leurs figures à nos notes et à nos signes européens.

[p. 135]

(a)

Le re et le mi ont 2 noms chacun, pour marquer qu'on peut prendre indifféremment l'un ou l'autre re ou mi des 2 octaves, ils notent ainsi en particulier pour les flûtes auxquelles ces 2 tons manquent pour l'octave d'en bas ou pour la première octave.



Illustration 2 ornements (p. 135)

Les notes et les autres signes que les Chinois emploient dans leur musique étant une fois connus et comparés à nos notes et à nos signes musicaux, il n'est plus difficile de noter leurs airs à notre manière. Je vais en donner un exemple, et je choisis [p. 136] pour cela un de leurs plus beaux airs appelé Lieou-ye-King [*Liuye jing* 柳葉清 ou *Liuye jin* 柳葉錦].¹¹⁴ Je vais noter la partition. Qu'on se souvienne de ce que j'ai dit pour les endroits où le tambour doit frapper. Pour les endroits où le tambour doit frapper, je marquerai un T, si c'est au milieu qu'il doit frapper. S'il doit frapper seulement sur le côté, je marquerai un T et un d. Pour les endroits des castagnettes, je mettrai un C.

(a) Il paraît pour la traduction de l'air de la page 67 et celle qu'on peut faire de l'air de la page 68 et des suivantes que le signe 六 est pour exprimer le re en haut, et le signe 合 le re en bas. Il en est de même pour le mi, exprimé par 五 lorsqu'il est en haut et par 四 lorsqu'il est en bas, sans que cela soit indifférent, comme le vol du P. Amiot semble le faire croire.

¹¹⁴ Voir plus bas p. 139. Comme on est en ton de *sol la si ré mi*, j'ai indiqué un dièse à la clef. Voir Amiot 1779 *Divertissements chinois* 3e cahier 9. « Pièce de soie à l'imitation de la feuille de saule », ou plus simplement pièce de soie à feuille de saule.

Amiot 1754

Illustration 3 exemple musical *Le Satin à feuilles de saule* (p. 136)

(a) (b) [p. 137] (c) (d) (e)

[la p. 138 manque]

[p. 139] *Liuye jin* 柳葉錦 Comme qui dirait: le satin à feuilles de saule.¹¹⁵

Air chinois transcrit sur portée avec en parallèle les caractères *gongche* 工尺
(voir annexe)

[p. 140] À cet air [que] j'ai noté des 2 façons européenne et chinoise je vais en ajouter quelques autres purement à la chinoise pour exercer ceux qui voudront bien s'en donner la peine. On ne doit pas oublier que les Chinois lisent de haut en bas en commençant à droite. Nom de l'air: *Yen Kouo Cheng* [*Yan guo sheng*] 雁過聲 Comme qui dirait: Le chant des oies dans leur passage.¹¹⁶

Air chinois en caractères *gongche*

[p. 141] Nom de l'air: *Yng Pin Ko* [*Ying bin ke*] 迎賓客 Comme qui dirait: La réception des étrangers.¹¹⁷

Air chinois en caractères *gongche*

[p. 143] Nom de l'air: *Tao Tchun lai* [*Dao chun lai*] 到春來 L'arrivée du printemps.¹¹⁸

Air chinois en caractères *gongche*

[p. 144] Nom de l'air: *Yen Eul lo* [*Yan'er luo*] 雁兒落 L'oie qui s'abane^{119, 120}

(a) Cette traduction n'est point exacte. Il n'y a point de sol dans le texte à la quatrième mesure, ni rien qui indique de pointer le la à la cinquième mesure, pour faire le sol croche. Voyez le texte page suivante, auquel on a ajouté nos notes, première colonne A, mesures 4 et 5.
(b) Le texte porte ici un re, et non un mi. Voyez la seconde colonne, B.
(c) Il n'y a point ce chant dans le texte. Voyez la 3^e colonne.
(d) Ici la même faute qu'à b ; voyez la 4^e colonne, conforme à cet égard à la seconde mesure 12.
(e) S'il n'y a point faute dans le texte, cette note doit être doublée, selon ce que dit l'auteur, page 55 [p. 135], à l'égard du signe [signe 5]. Voyez ce signe à la finale de la dernière colonne, au dessous du caractère qui répond à sol, 上.

¹¹⁵ Voir AMIOT 1779 *Divertissements chinois* 3^e cahier 9. Voir DU HALDE, tome II, p. 328, air 1. Cité par Pierre-Louis GINGUENE, *Chinois (musique des)*, dans Nicolas Etienne FRAMERY et GINGUENE, dir., « Musique », *Encyclopédie méthodique*, Paris, Panckoucke, 1791, rééd. New York, Da Capo Press, 1971, 2 vol., t. I, p. 255-267. Planche de musique, fig. 48.

¹¹⁶ Voir Amiot 1779 *Divertissements chinois* 2^e cahier 1. « Chant de l'hirondelle dans son passage ». [Le son de l'oie qui passe].

¹¹⁷ Voir Amiot 1779 *Divertissements chinois* 3^e cahier 4. « Aller au devant des étrangers » ; mesure 5, le même air dans le *Divertissement chinois* 3, pièce 4, indique 六凡工 (*sol fa mi*) et non 凡六工 (*fa sol mi*).

¹¹⁸ Voir Amiot 1779 *Divertissements chinois* 3^e cahier 7. « L'arrivée du printemps ».

¹¹⁹ Mot inconnu ; l'oie cacarde, cagnarde, criaille, siffle...

¹²⁰ Voir Amiot 1779 *Divertissements chinois* 1^{er} cahier e « La descente de l'hirondelle ». [L'oie se pose]. On note une légère variante mes. 14, 3^e temps. Amiot 1779 *Divertissements chinois* 2^e cahier 8 est différent, bien que portant le même titre.

Amiot 1754

Air chinois en caractères *gongche*

[p. 145] Nom de l'air: Te cheung ling [*Desheng ling*] 得勝令 La Victoire.¹²¹

Air chinois en caractères *gongche*

[p. 146] Tous les airs qu'on vient de voir sont ici fort estimés. On jugera s'ils en valent la peine. Pour moi qui les ai ouïs plus d'une fois, je puis dire qu'ils m'ont fort ennuyé... De tout ce que j'ai dit jusqu'ici je conclus et on le conclura sans doute avec moi, que les Chinois sont encore bien peu avancés dans un art qui de nos jours a été porté à son plus haut point de perfection dans notre France en particulier.

Fin

[p. 147] Airs chinois

sur papier bistre au lieu du bleu du reste. En notation sur portée, à 4/4, en clé de Sol deuxième ligne, à lire en clé d'Ut deuxième.

Dix airs

Air 1 = Du Halde 2

Air 2 =

Air 3 =

Air 4 =

Air 5 =

Air 6 =

Air 7 =

Air 8 =

Air 9 = Du Halde 3

Air 10 = *Dao chun lai* 到春來 L'arrivée du printemps

[p. 150] Gamme chinoise appliquée à nos sons¹²² &tc.

Gamme chinoise appliquée à nos sons

ho see y chang tche koug fan liou ou
he si yi shang che gong fan liu wu
合 四 乙 上 尺 工 凡 六 五

Méthode d'entonner chez les Chinois

chang y see ho liou fan koug tche
shang yi si he liu fan gong che
上 乙 四 合 六 凡 工 尺

Méthode d'entonner chez les Chinois &tc.

Signes qui sont en usage dans la musique chinoise

illustration 3 de la page 150

variante de l'illustration de la page 135

¹²¹ Voir Amiot 1779 *Divertissements chinois* 1^{er} cahier f. 2^e cahier 9 « Publication de la victoire ». [Ordonnance pour marquer la victoire].

¹²² Amiot emploie plutôt le mot « tons » que « sons », mais la graphie manuscrite indique bien « sons ».

Amiot 1754

les trente pages supplémentaires sont des planches des instruments de la musique Zhonghe (Tchoung ho yo ki tou / Zhonghe yueqi tu 中和樂器圖)

Dernière page¹²³

Pied chinois ancien [*hengshu du* règle à partir de grains de millet verticaux] 橫黍度

illustration 1 de la dernière page

1 pied = 25,5 cm

Pied chinois moderne [*zongshu du* règle à partir de grains de millet horizontaux] 縱黍度

illustration 2 de la dernière page

1 pied = 31,625 cm

Pied chinois ancien [*gu chi*] 古尺

illustration 3 de la dernière page

1 pied = 25,7 cm

Pied chinois moderne [*jīn chi*] 今尺

illustration 4 de la dernière page

1 pied = 32,125 cm

soit 4 pieds modernes = 5 pieds anciens

Esthétique : le point de vue d'Amiot

Amiot conclut son manuscrit de 1754 en affirmant

[p. 146] « Tous les airs qu'on vient de voir sont ici fort estimés. On jugera s'ils en valent la peine. Pour moi qui les ai ouïs plus d'une fois, je puis dire qu'ils m'ont fort ennuyé... De tout ce que j'ai dit jusqu'ici je conclus et on le conclura sans doute avec moi, que les Chinois sont encore bien peu avancés dans un art qui de nos jours a été porté à son plus haut point de perfection dans notre France en particulier. »

Ce passage, celui de la p. 106 sq. et bien d'autres émanant d'Amiot ou d'autres missionnaires ont été complaisamment cités afin de marquer la surdité des premiers observateurs européens. Je crois pouvoir affirmer que cela permet surtout à bon compte aux modernes de se montrer tellement supérieurs, tellement ouverts, tellement intelligents. Je voudrais donc marquer l'évolution absolument remarquable, et pourtant restée inaperçue, d'Amiot lui-même, telle qu'elle apparaît dans une lettre du 15 novembre 1784 à Bertin. A ce moment, Amiot est le dernier jésuite de la mission de Pékin, son ordre a été dissous, et il vient de perdre Jacob Yang, qui était « depuis plus de trente ans [...] le compagnon fidèle de tous [ses] travaux littéraires ».

« Il faudrait qu'on imposât à ceux qui veulent juger les nations l'obligation stricte que Pythagore imposait à ses disciples avant que de leur permettre de parler. Pour se mettre en état de connaître un peuple, et de l'apprécier au juste, ce n'est pas trop que sept années de fréquentation, d'observations et d'étude, mais c'est beaucoup trop pour la présomption de la plupart de nos voyageurs modernes. »

Dans une lettre du 1^{er} octobre 1786 accompagnant l'envoi d'un carillon de gongs, il commentait :

« Vous trouverez dans la même caisse le yun-lo [*yunluo* 雲鑼] qui manquait à votre cabinet chinois pour compléter le nombre des instruments de musique dont on fait usage ici. On ne tire le son du yun-lo qu'au moyen d'un seul marteau et ce marteau ne doit pas excéder la grosseur de celui qui est dans le tiroir qu'on a ménagé dans le pied de l'instrument. Je crois que vos musiciens se seront pas

¹²³ Tiré de *Lülü zhengyi*, Shangbian (vol. 1), encarté entre f. 11 et 12.

Amiot 1754

tentés d'exécuter leurs sonates ou leurs ariettes sur le yun-lo des Chinois. Chaque peuple a son goût et sa manière chez vous tout se fait avec vivacité et comme en sautillant, il vous faut du mouvement en tout ; le repos vous [...] je ne désespère pas de lire bientôt dans quelqu'un de vos journaux qu'il est assommant de voir quelqu'un aller d'un lieu à un autre en marchant d'un pas égal, comme il était de mode chez nos barbares aïeux, et qu'on ne saurait plaire aujourd'hui qu'en s'écartant de cet usage maussade. Il faut voler, danser et courir si l'on veut être du bel air. Il n'en est pas ainsi dans ces climats chinois. Nous faisons tout posément et avec attrempance. Si nous chantons c'est pour être entendus sans effort ni contention de la part de ceux qui nous écoutent ; si nous jouons d'un instrument, c'est afin que chaque son que nous en tirons puisse pénétrer jusqu'au fond de l'âme pour y produire ce que nous avons en vue. Ainsi les sons que nous tirons du yun-lo ne sont pas liés les uns aux autres ; ils servent pour lier entre eux tous les sons des autres instruments. »

Annexes

Bibliographie

Sources chinoises

Zhu Zaiyu 朱裁培, *Lingxing xiaowu pu* 靈星小舞譜, 1606.

Li Guangdi 李光地 (1642-1718), *Guyue jingchuan* 古樂經傳 (Commentaire de l'ancien Classique de la musique), ms. 1708, éd. 1727.

Lülü zhengyi (律呂正義 Rituel orthodoxe des règles de la musique), compilé sous l'ordre de l'empereur Kangxi, préface 1713, inclus dans *Lülü yuanyuan* 律律呂淵源, 1723, avec un supplément *xubian* 續編, publié en 1723, de Thomas Pereira (1645-1708) et Theodorico Pedrini (1670-1745).

Qinding Da Qing huidian 欽定大清會典 (Statuts des Qing, édités sur ordre de l'empereur), éditions Kangxi, Yi Sang'a 伊桑阿, dir., 1690 ; 1715.

Da Qing huidian 大清會典 (Statuts des Qing), édition Yongzheng 雍正朝, Pékin, Neifu, 1732 ; édition Jiaqing, 1818.

Qinding Da Qing huidian tu 欽定大清會典圖 (Illustrations aux Statuts des Qing), Kun Gang 崑岡, dir., 1811, rééd. Taibei, Shangwu yishuguan, 1899.

Qing shi. Yue zhi 清史樂志 (Histoire des Qing, chronique de la musique).

Yuejing lülü tongjie (Classique de la musique expliqué) 樂經律呂通解, préface WANG Xuan 汪烜, 1743, rééd. Shanghai, Shanghye yinshuguan, 1936, 3 vol.

Sources françaises

Le manuscrit de 1754

1754 AMIOT, Joseph Marie, « Traduction manuscrite d'un livre sur l'ancienne Musique Chinoise, composé par *Ly-koang-ty*, Docteur & Membre du premier Tribunal des Lettrés de l'Empire, Ministre, &c. », Pékin, ms. ; emprunté par Pierre-Joseph Roussier en 1770.

Perdu

Amiot 1754

Le manuscrit Rés. Vmb. ms. 14

1754 (s. d.) AMIOT, Joseph Marie, *De la Musique moderne des Chinois*. s.l. [Pékin], ms. ; Paris, Bibliothèque nationale de France (Département musique, Rés. Vmb. ms. 14), 150 + 30 p.

Disparu, puis acheté par la Bibliothèque nationale à la Librairie F. de Nobele le 25 septembre 1964.

Emprunts aux deux manuscrits précédents

1760 RAMEAU, Jean-Philippe, *Code de musique pratique*, Paris, Imprimerie royale, 1760.

1761a ARNAUD, abbé François, « Traduction manuscrite d'un livre sur l'ancienne Musique Chinoise, composé par *Ly-koang-ty*, Docteur & Membre du premier Tribunal des Lettrés de l'Empire, Ministre, &c », *Journal étranger*, juillet 1761, p. 5-49.

Ecrit non signé par Arnaud d'après Amiot, non cité. Il s'agit non pas d'extraits de la traduction du *Guyue Jingchuan*, mais du manuscrit Rés. Vmb. ms. 14 *De la Musique moderne des Chinois* et surtout d'un commentaire libre avec force comparaisons Grèce-Chine.

repris An. « Traduction manuscrite d'un livre sur l'ancienne Musique Chinoise, composé par *Ly-koang-ty*, Docteur & Membre du premier Tribunal des Lettrés de l'Empire, Ministre, &c », dans abbé François ARNAUD, Jean Baptiste Antoine SUARD, (ed.), *Variétés Littéraires*, Paris, Lacombe, 1768, t. II, p. 309-353.

1761b An. [François ARNAUD] « Des Danses chinoises. Tiré d'une traduction manuscrite des ouvrages de *Confucius* », *Journal étranger*, octobre 1761, p. 5-36

repris An. « Mémoire sur les Danses chinoises, d'après une traduction manuscrite de quelques ouvrages de *Confucius*. », dans abbé François ARNAUD, Jean Baptiste Antoine SUARD, (ed.), *Variétés Littéraires*, Paris, Lacombe, 1768, t. I, p. 472-502.

édité par Michel BRIX, « Article du *Journal étranger* », dans Yves LENOIR & Nicolas STANDAERT, (dir.), *Les Danses rituelles chinoises d'après Joseph-Marie Amiot*, Namur / Bruxelles, Presses Universitaires de Namur / Éditions Lessius, 2005, p. 293-320.

1761c An. [François ARNAUD] « Des anciennes danses chinoises. Extrait de la traduction du Livre de *Ly-koang-ty* », *Journal étranger*, octobre 1761, p. 37-54.

repris « Des danses chinoises » dans Jean-Baptiste Grosier, *De la Chine ou description générale de cet empire, rédigé d'après les mémoires de la mission de Pé-kin*, 3^e édition, tome VII, 1820, p. 378-408. Voir Tchen, op. cit., p. 53.

1761b & 1761c édités par Michel BRIX, « Article du *Journal étranger* », dans Yves LENOIR & Nicolas STANDAERT (dir.), *Les Danses rituelles chinoises d'après Joseph-Marie Amiot*, Namur / Bruxelles, Presses Universitaires de Namur / Éditions Lessius, 2005, p. 293-320. Voir Nicolas STANDAERT, « Article du *Journal étranger* (octobre 1761) », *ibid.*, p. 287-292.

1770 ROUSSIER, abbé Pierre-Joseph, *Mémoire sur la musique des Anciens, où l'on expose le Principe des Proportions authentiques, dites de Pythagore, et de divers Systèmes de Musique chez les Grecs, les Chinois et les Egyptiens*, Paris, Lacombe, 1770.

1770 ROUSSIER, abbé Pierre-Joseph, « Lettre touchant la division du zodiaque et l'institution de la semaine planétaire, relative à une progression géométrique d'où dépendent les proportions musicales », *Journal des Beaux-Arts et des Sciences*, novembre-décembre 1770.

Amiot 1754

- 1770 DIDEROT Denis (commentateur), « Mémoire sur le fondement des systèmes de musique des anciens peuples grecs, chinois et égyptiens, par M. l'abbé Roussier », *Œuvres de Denis Diderot, publiées, sur les manuscrits de l'auteur, par Jacques-André Naigeon*, Paris, 1798. *Œuvres complètes*. Rééd. Paris, Le Club français du livre, 1971, t. VIII, p. 665-673.
- 1780 LA BORDE Benjamin-Marie de, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Ph.-D. Pierres, avec Approbation [du 22 octobre 1778], & Privilège du Roi [du 16 décembre 1778]. 4 tomes dont
Tome I, Livre premier, chapitre XVII. *De la Musique des Chinois*, p. 125-148.
Tome I, Livre II, « Des Instruments », chapitre XVII. *Instruments Modernes Chinois*, p. 360-379. Planches signées L. Bouillaire ?? 1779 p. 364, 365, 366.1, 366.2, signée Miris del., Chenu Sculp. 366.3 « Instruments chinois dont nous ignorons les noms¹²⁴. On peut les voir dans le Cabinet de M. le duc de Chaulnes ». Tome I, Livre II, « Des Instruments », chapitre XXIII. *Sur les Pierres sonores de la Chine*, p. 432-435.
Tome II, Livre IV, « Des Chansons », chapitre XII. *Chansons... de la Chine*, p. 174 et 176-177.

Autres écrits d'Amiot concernant la musique

- 1754-1763 AMIOT, Joseph Marie, *Correspondance* avec M. de Bougainville, secrétaire de l'Académie des Inscriptions.
- 1766-1790 AMIOT, Joseph Marie, *Correspondance* avec M. Bertin, Ministre, secrétaire d'Etat sous Louis XV, trois tomes, Bibliothèque de l'Institut de France, Mss. 1515, 1516, 1517.
- 1776 AMIOT, Joseph Marie, *Mémoire de la Musique des Chinois tant anciens que modernes*, Pékin, ms., 1776 ; Paris, Bibliothèque nationale de France (Collection Bréquigny 13), Catalogue Bréquigny¹²⁵ : « Mélanges sur la Chine et les Chinois. Mémoire du P. Amiot sur la musique des Chinois tant anciens que modernes. Cf. *Mémoires des missionnaires*, t. VI. 402 feuillets ; papier de Chine. Les feuillets 92 à 349 sont la copie d'un ms. chinois. ». <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9060852f.r=Amiot%20M%C3%A9moires%20musique?rk=21459;2>
- Ce manuscrit sera très rapidement édité comme suit :
- 1779 AMIOT, Joseph Marie, *Mémoire sur la Musique des Chinois tant anciens que modernes*. Avec des notes, des observations & une table des matières, par M. l'Abbé Roussier, chanoine d'Ecouis, correspondant de l'Académie Royale des Inscriptions & Belles-Lettres; faisant partie du Tome sixième des *Mémoires concernant la Chine et les Chinois*, [Batteux et Bréquigny, ed.], Paris, Nyon l'Ainé, 1779, rééd. fac simile Genève, Minkoff, 1973, 254 p.
- Amiot annonce plusieurs fois dans ses lettres (15 septembre 1778, 2 février 1784, janvier 1787, 1^{er} juin 1789) l'envoi d'un essai sur les danses. On trouve ainsi un article d'Amiot "sur les petites danses" des anciens Chinois, envoyé de Pékin en 1783 dans Compan, *Dictionnaire de danse*. Paris, 1787, in-12, art. CHINOISES (danses).

¹²⁴ Instrumentistes avec *pipa*, *huqin*, *sanxian* et genre de luth à long manche.

¹²⁵ « Bréquigny, Louis-Georges-Oudart Fedrix de, 1714-1795. Académie des Inscriptions (1759), Académie française (1772). En 1781 chargé de surveiller l'impression des *Mémoires relatifs à la Chine*, que, sous l'inspiration de Bertin, publiaient les missionnaires de Pékin. » René Poupardin, *Catalogue des manuscrits des collections Duchesne et Bréquigny*, Paris, Ernest Leroux, 1905 (XXVI + 339 p.), p. XXIII-XXIV.

Amiot 1754

1779 AMIOT, Joseph Marie, *Supplément au Mémoire sur la Musique des Chinois, pour Monsieur Bignon, Bibliothécaire du Roi*. Beijing, ms. ; Paris, Bibliothèque nationale de France (Ysia Tchen, p. 178-179 : « relié avec les trois autres cahiers qui contiennent le manuscrit du *Mémoire sur la Musique des Chinois*. Bréquigny 13 »)

Michel BRIX, et Yves LENOIR, « Le "Supplément au Mémoire sur la musique des Chinois" du Père Amiot. Édition commentée », dans *Revue des archéologues et historiens de l'art de Louvain*, 30, 1997, p. 79-111.

1779 AMIOT, Joseph Marie, *Divertissements chinois ou Concerts de musique chinoise*. Pékin, ms. ; Paris, Bibliothèque nationale de France, Collection Bréquigny 14 « Manuscrits du P. Amiot X Musique des Chinois I » ; *Catalogue Bréquigny* : « Mélanges sur la Chine et les Chinois. Recueil de morceaux de musique chinois, par le P. Amiot. 105 feuillets ; papier de Chine. » Enregistrement du concert de l'ensemble XVIII-21 direction Jean-Christophe Frisch, du 14 avril 2015, Bibliothèque nationale de France <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb44489791m>

I « Divertissements chinois. ou Concerts de Musique chinoise. Les notes chinoises mises sur des lignes, à notre manière. trois cahiers. Pour Monsieur Bignon Bibliothécaire du Roi &c. &c. 1779 » signé en dernière page à Peking 1770 [??] Amiot M. A.

II « Divertissements chinois. ou Concerts de Musique chinoise. Les notes purement à la chinoise. trois cahiers. Pour Monsieur Bignon Bibliothécaire du Roi &c. &c. 1779 » foliotage à la chinoise (feuillelet plié, de la dernière à la première)

III « Musique sacrée. Recueil des principales prières mises en musique chinoise. Les notes chinoises mises sur des lignes à notre manière. Pour Monsieur Bignon Bibliothécaire du Roi &c. &c. 1779 » 13 morceaux

IV « Musique sacrée. Recueil des principales prières mises en musique chinoise. Les notes purement à la chinoise. Pour Monsieur Bignon Bibliothécaire du Roi &c. &c. 1779 » foliotage à la chinoise (feuillelet plié, de la dernière à la première) 13 morceaux

François PICARD, en collaboration avec Pierre MARSONE, « Le cahier de *Musique sacrée* du père Amiot, un recueil de prières chantées en chinois du XVIIIe siècle », *Sanjiao wenxian Matériaux pour l'étude de la religion chinoise*, 3, EPHE/CNWS, Paris-Leiden, 1999, p. 13-72.

1788 AMIOT, Joseph Marie, *Mémoire sur les Danses religieuses des anciens Chinois*, ms., « à Péking, le 12^{bre} 1788, Amiot M. A. », Madrid, Real Biblioteca, palacio Real, II/2010, 16 feuillets pages de 1 à 32, 416 planches.

édité par Brigitte VAN WYMEERSCH, dans Yves LENOIR & Nicolas STANDAERT, (dir.), *Les Danses rituelles chinoises d'après Joseph-Marie Amiot*, Namur / Bruxelles, Presses Universitaires de Namur / Éditions Lessius, 2005, p. 181-242.

1789a AMIOT, Joseph Marie, *Suite du mémoire sur les Danses Religieuses, Politiques et civiles des anciens Chinois*, ms., Paris, Bibliothèque nationale de France, Collection Bréquigny 121 « Manuscrits concernant la Chine I ». *Catalogue Bréquigny* : « Mélanges sur la Chine et les Chinois. Copie d'un livre chinois : 281 planches, avec légendes, concernant des danses. 293 feuillets ; papier de Chine. ». Non signé, ni daté. 291 planches numérotées 1A et 1B à 291, soit 297 feuillets, soit 297 feuillets, numérotés en chiffres arabes de 1 à 297 et en chinois

Amiot 1754

de 203 (planche 2^{de}) à 482. Planches de danses (les mêmes que Bréquigny 122) avec légendes en chinois avec transcription manuscrite.

Planches extraites de Zhu Zaiyu, *Lingxing xiaowu*.

1789b AMIOT, Joseph Marie, Collection Bréquigny 122 « Manuscrits concernant la Chine. 2 ». *Catalogue Bréquigny* : « Mélanges sur la Chine et les Chinois. Même ouvrage [que 121], mais avec les légendes des planches en français. - En tête trois lettres du chevalier de Bellerive au marquis de Casteller, ambassadeur d'Espagne en France, sans date. 297 feuillets ; papier de Chine. ». Non signé, ni daté. 291 planches numérotées 1A et 1B à 291, soit 297 feuillets, numérotés en chiffres arabes de 1 à 297 et en chinois de 203 (planche 2^{de}) à 482. Planches de danses avec légendes en français. Ecriture en tout point identique à celle de Bréquigny 14. Collées entre pl. 1A et pl. 1B, trois lettres ms. du chevalier de Bellevive ancien capitaine de dragon, deux à monsieur le Marquis de Castelan Ministre d'Etat de la guerre à l'hôtel de Treville, faubourg St Germain à Paris, et une à l'Excellentissime Marquis de Grimaldo.

cf. « article d'Amiot "sur les petites danses" des anciens chinois, envoyé de Pékin en 1783. Inséré (du moins en partie) dans COMPAN, *Dictionnaire de danse*. Paris, 1787, in-12, art. CHINOISES (danses). »

cf. LA FAGE, J. Adrien (dir.), *Histoire générale de la musique et de la danse* tome premier Antiquité 1, Paris: Au comptoir des imprimeurs unis, 1844, p. 1-400. Livre I "Musique des chinois".

Considérés comme perdus au XIX^e siècle, ces mémoires sur les grandes et petites danses ont été retrouvés par Paul Pelliot¹²⁶ puis Ysia Tchen édité par Michel BRIX, dans Yves LENOIR & Nicolas STANDAERT, (dir.), *Les Danses rituelles chinoises d'après Joseph-Marie Amiot*, Namur / Bruxelles, Presses Universitaires de Namur / Éditions Lessius, 2005, p. 243-286.

Autres sources

BACKER, Augustin de, avec Alois de BACKER, *Bibliothèque des écrivains de la compagnie de Jésus, ou Notices bibliographiques...* 3^e série Liège, L. Grandmont-Donders, 1856 ; nouvelle édition, avec Charles SOMMERVOGEL, Liège – Paris, 1869.

D'ELIA, Pasquale, *Fonti Ricciane, Storia dell'introduzione del Cristianesimo in Cina*, Roma, Libreria dello Stato, 1942-1949.

TACCHI VENTURI, Pietro (ed.), *Opere Storiche del P. Matteo Ricci*, Macerata, Filippo Giorgetti, 1911-1913.

TRIGAULT, Nicolas, *De Christiana Expeditione Apud Sinica*, Auciore, 1615. Version française Matthieu RICCI, Nicolas TRIGAULT, *Histoire de l'expédition chrétienne au royaume de la Chine 1582-1610*, texte établi par Georges BESSIÈRE, Paris, Desclée de Brouwer / Bellarmin, 1978.

DU HALDE, Jean-Baptiste s.j., *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, Paris, P.G. Le Mercier, 1735.

Lettres édifiantes et curieuses, écrites des missions étrangères, par quelques Missionnaires de la Compagnie de Jésus. 32 Recueils (par le P. Maréchal), Paris, 1717-1774.

¹²⁶ Paul PELLIOT, « Notes sur quelques livres ou documents conservés en Espagne », *T'oung Pao*, 1929, p. 46-47. Cité par Yves LENOIR, *op. cit.*, p. 175, n. 28.

Amiot 1754

GINGUENE, Pierre-Louis, *Chinois (musique des)*, in Nicolas Etienne FRAMERY et GINGUENE, dir., « Musique », *Encyclopédie méthodique*, Paris, Panckoucke, 1791, rééd. New York, Da Capo Press, 1971, 2 vol., t. I, p. 255-267.

Etudes

BEGUIN, Gilles (dir.), *La Cité interdite. Vie publique et privée des empereurs de Chine 1644-1911*, musée du Petit Palais, Paris, Paris musées, AFAA, 1996.

CHEN Wannai 陳萬鬻, *Qing shi. Yue zhi zhi yanjiu 清史樂志之研究* (Recherches sur les chapitres sur la musique de l'Histoire des Qing), Taibei, Guoli gugong bowuyuan, 1978.

COURANT, Maurice, « Essai historique sur la musique classique des Chinois », 1912, dans Albert LAVIGNAC, dir., *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, t. I, vol. 1, Paris, Delagrave, 1924, p. 77-241.

FRISCH, Jean-Christophe, François PICARD, *Joseph-Marie Amiot (1718-1793), Messe des jésuites de Pékin*, ensemble XVIII-21, Musique des Lumières, direction Jean-Christophe Frisch, ensemble Meihua Fleur de prunus, chœur du Centre Catholique Chinois de Paris, direction François Picard, Astrée Auvidis E 8642, 1998.

FRISCH, Jean-Christophe, François PICARD, *Teodorico Pedrini. Concert baroque à la Cité interdite*, ensemble XVIII-21, Musique des Lumières, direction Jean-Christophe Frisch, Astrée Auvidis E 8609, 1996.

GERNET, Jacques, *Chine et christianisme, la première confrontation*, Paris, Gallimard, 1991.

HOCQUET, Jean Claude, « Métrologie historique », *Encyclopaedia universalis*, Paris, 1990, t. 15, p. 238a.

LENOIR, Yves & Nicolas STANDAERT, *Les Danses rituelles chinoises d'après Joseph-Marie Amiot*, Namur / Bruxelles, Presses Universitaires de Namur / Éditions Lessius, 2005.

LO Kii-Ming, « New Documents on the Encounter between European and Chinese Music », dans *Revista de Musicología*, t. 16, 1993-9-1994, p. 1902-1904.

PICARD, François, « La connaissance et l'étude de la musique chinoise, une histoire brève », *Revue Bibliographique de Sinologie*, 1996, p. 265-272.

PICARD, François, « Musik der Jesuiten im Peking der 17. und 18. Jahrhunderten », dans Hinrich BERGMEIER (dir.), *Der Fremde Klang, Tradition und Avantgarde in Musik Ostasiens*, Hannover, Biennale Neue Musik, 1999.

PICARD, François, « Music (17th and 18th centuries) », in Nicolas STANDAERT (dir.), *The Handbook of Oriental Studies, Christianity in China (vol. 1)*, Leiden, E.J. Brill, 2001. Trad. chin. JIA Shubing 賈抒冰 «Ming Qing shiqi Zhong Xi yinyue wenhua jiaoliu gaikuang» 明清时期中西音乐文化交流概况, *Journal of the Central Conservatory of Music 中央音乐学院学报* 2007/2, p. 125-130.

PICARD, François, « Oralité et notations, de Chine en Europe », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 12, 2000, p. 35-53.

PICARD, François, Fañch THORAVAL, « Musica mecanica, practica & speculativa : de Pereira à Pedrini, la musique européenne à la cour de Kangxi », Luciane BEDUSCHI, Anne-Emmanuelle CEULEMANS, Alice TACAILLE (dir.), *La Musica, sive liber amicorum Nicolas Meeùs, Mélanges offerts au professeur Nicolas Meeùs*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2014, p. 453-492.

PICARD, François, « De l'écoute à l'audition. L'art comme effet de l'entendement. L'art du chant de labour. De la Chine vue de France à la France vue de Chine », OPCI, *Le*

Amiot 1754

chant de plein air des laboureurs. Dariolage, briolage... Recherches sur une tradition au Pays de la Châtaigneraie, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 259-279.

TAO Yabing 陶亞兵, *Zhong Xi yinyue jiaoliu shi gao* 中西音樂交流史稿. *The History of Musical Exchange between China and Western World*, Pékin, Zhongguo Dabaikeshu 中國大百科全書出版社 1994.

TCHEN Ysia [CHEN Yanxia 陳燕俠], *La musique chinoise en France au XVIII^e siècle*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1974.

WAN Yi 萬依, HUANG Haitao 黃海濤, *Qingdai gongting yinyue* 清代宮廷音樂 (Musique de la cour des Qing), Hong Kong, Zhonghua shuju, Pékin, Zijincheng, 1985.

Table des illustrations

Figures

Instruments pour la musique qui inspire la véritable concorde *Zhonghe yueqi tu* 中和樂器圖.¹²⁷

	Amiot	<i>huidian</i> 1690	<i>huidian</i> <i>tu</i>
banderole <i>hui</i> 麾	1	23a	32.1a
tambour <i>gu</i> 鼓	2	23b	33.14a
caisse de bois <i>zhu</i> 祝	3	24a	33.17a
tambour <i>bofu</i> 搏拊	4	24b	33.16
jeu de cloches <i>zhong</i> 鐘	5	25a	32.8a
jeu de pierres <i>qing</i> 磬	6	25b	33.14a
cithare <i>se</i> 瑟	7	26a	32.18a
cithare <i>qin</i> 琴	8	26b	32.16a
orgue à bouche <i>sheng</i> 笙	9	27a	33.9a
flûte traversière <i>di</i> 笛	10	27b	33.5a
flûte de Pan <i>paixiao</i> 排簫	11	28a	33.1a
flûte gobulaire <i>xun</i> 埙	12	28b	33.12a
flûte verticale <i>xiao</i> 簫	13	29a	33.3a
flûte transversale <i>chi</i> 箎	14	29b	33.7a
racle <i>yu</i> 敔	15	30a	33.18a

Instruments pour la comédie. *Danbi yueqi [tu]* 丹陛樂器圖

bambou de théâtre <i>xizhu</i> 戲竹	16	31a	34.1a
escabeau du tambour <i>gudao</i> 鼓踏	17	31b	39.1b
tambour <i>gu</i> 鼓	18	32a	39.1a
habillement du tambour <i>gu yi</i> 鼓衣	19	32b	
jeu de lames <i>fangxiang</i> 方響	20	33a	34.2a
jeu de gongs <i>yunluo</i> 雲鑼	21	33b	34.3a
hautbois <i>guan</i> 管	22	34a	38.1a
claquette <i>ban</i> 板	23	34b	39.18a
orgue à bouche <i>sheng</i> 笙		35a	
flûte traversière <i>di</i> 笛		35b	
tambour en sablier <i>zhanggu</i> 杖鼓		36a	
habillement du tambour en sablier <i>zhanggu yi</i> 杖鼓衣		36b	

¹²⁷ Les planches sont tirées du *Da Qing huidian*. Nous donnons dans la colonne centrale la référence au *Da Qing huidian* de 1690, *juan* 71 et dans la colonne de droite la référence au *Da Qing huidian tu* liv. 33, 33, 38 et 39 *juan*, puis folio.

Amiot 1754

[Instruments pour le Tai-Tchang-see¹²⁸ Taichang si yueqi tu 太常司樂器圖]

banderole <i>hui</i> 麾	37a
cloche de métal <i>jinzhong</i> 金鐘	37b
phonolithe <i>yuqing</i> 玉磬	38a
tambour <i>gu</i> 鼓	38b
tambour <i>bofu</i> 搏拊	39a
caisse de bois <i>zhu</i> 祝	39b
racle <i>yu</i> 敔	40a
cithare <i>qin</i> 琴	40b
cithare <i>se</i> 瑟	41a
flûte de Pan <i>paixiao</i> 排簫	41b
orgue à bouche <i>sheng</i> 笙	42a
flûte verticale <i>xiao</i> 簫	42b
flûte traversière <i>di</i> 笛	43a
flûte gobulaire <i>xun</i> 埙	43b
flûte transversale <i>chi</i> 箎	44a

Les fig. 24 à 41 manquent.

Instruments qui servent pour les danses. wuqi tu 舞器圖

banderole <i>jie</i> 節	42	44a	33.19a
plume <i>yu</i> 羽	43	45a	33.21a
fifre <i>yue</i> 籥	44	45b	33.21b
bouclier <i>gan</i> 干	45	46a	33.20a
hache <i>qi</i> 戚	46	46b	33.20b

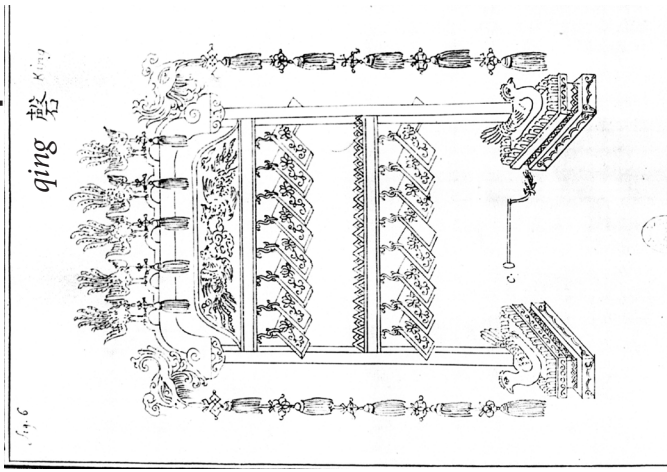
Les fig. 47 à 65 manquent.

Airs

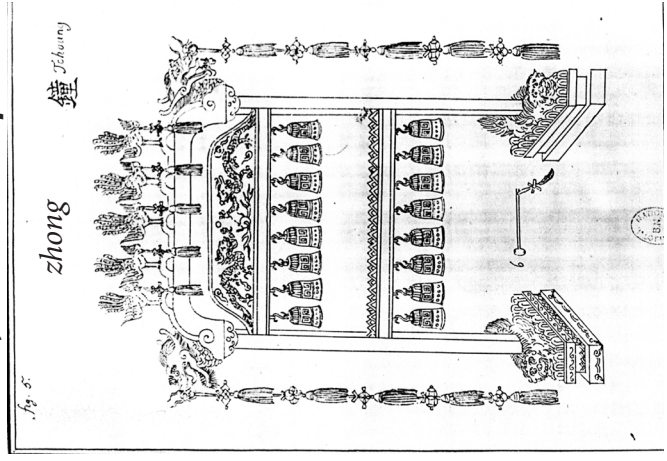
<i>Liuye jin</i> 柳葉錦 Le satin à feuilles de saule.	139
<i>Yan guo sheng</i> 雁過聲 Le chant des oies dans leur passage.	140
<i>Ying bin ke</i> 迎賓客 La réception des étrangers.	141
<i>Dao chun lai</i> 到春來 L'arrivée du printemps.	143
<i>Yan'er luo</i> 雁兒落 L'oie qui s'abane.	144
<i>Desheng ling</i> 得勝令 La Victoire.	145
Airs chinois (dix airs sur portée)	147-149

¹²⁸ Ces planches, largement redondantes, ne figurent pas dans Amiot.

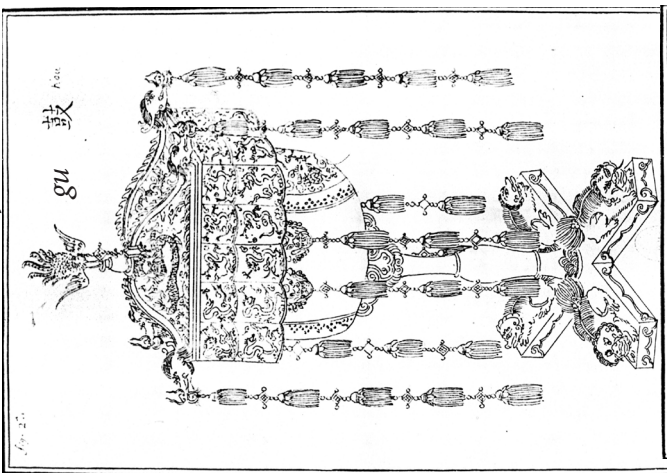
Zhonghe yueqi tu 中和樂器圖
 Joseph-Marie Amiot, De la Musique moderne des Chinois, BnF Rés. Vmb. ms. 14



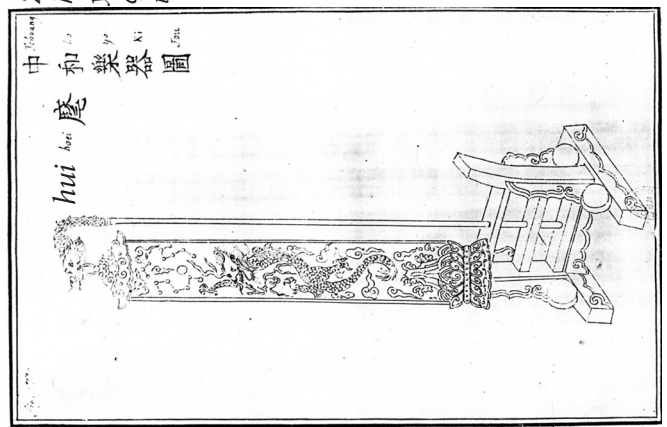
qing 磬



zhong 鐘

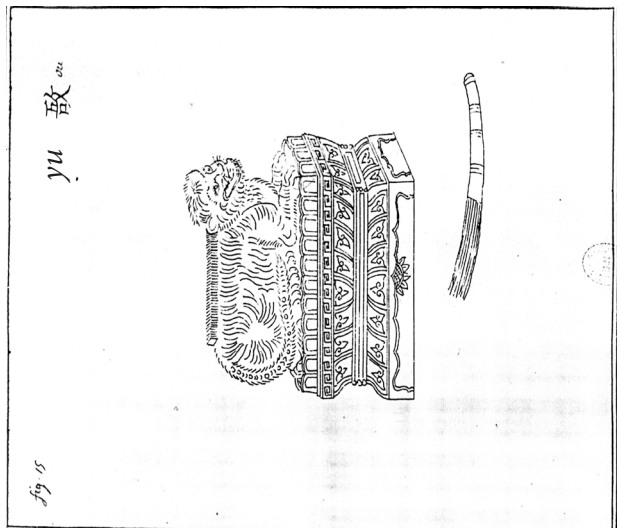


gu 鼓

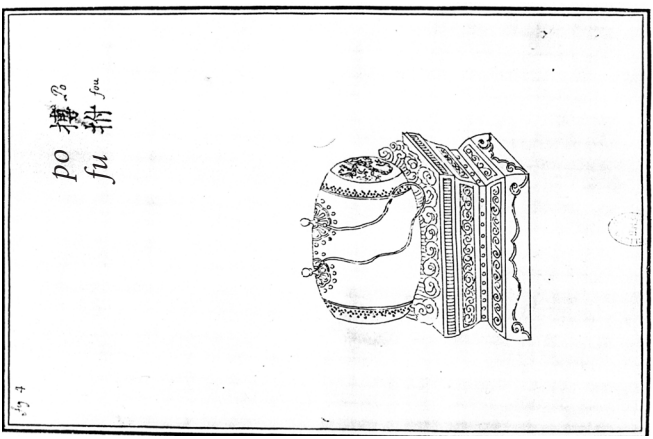


hui 麾

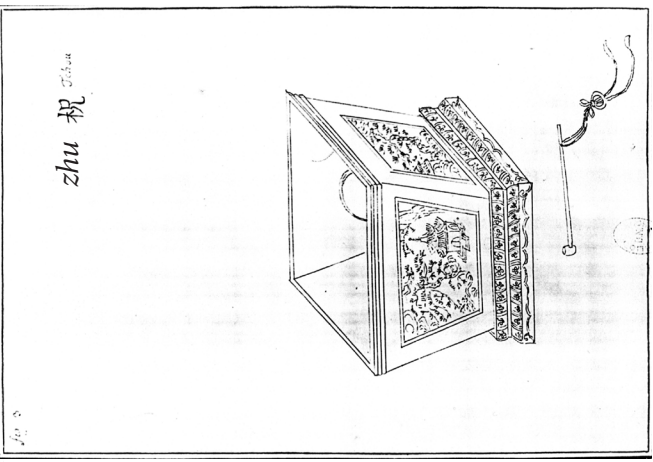
Zhong
 he
 yue
 qi
 tu
 中 和 樂 器 圖



yu 竽

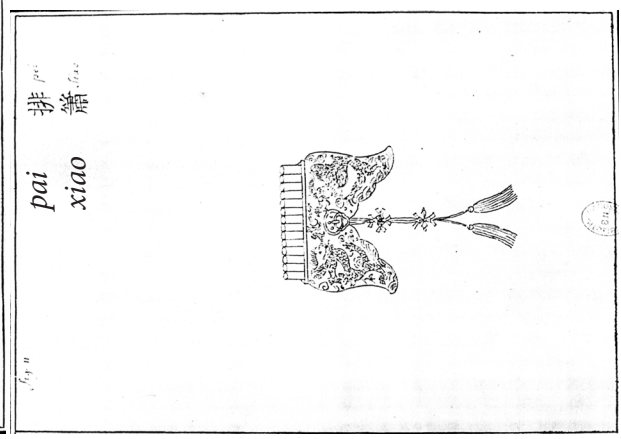
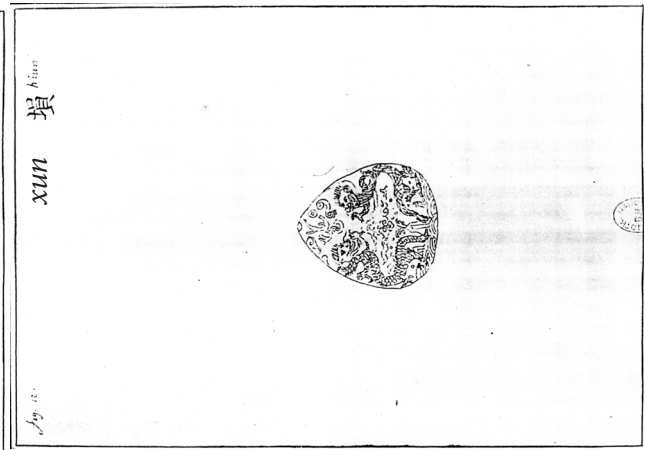
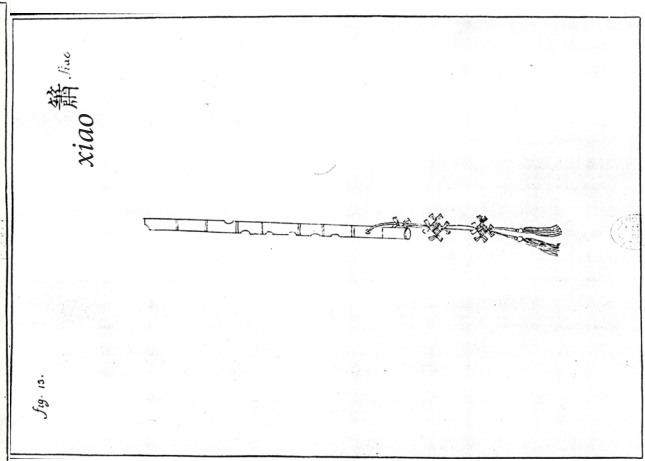
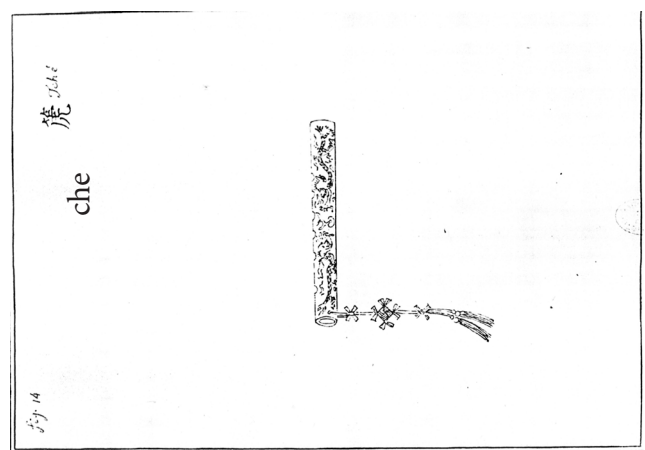
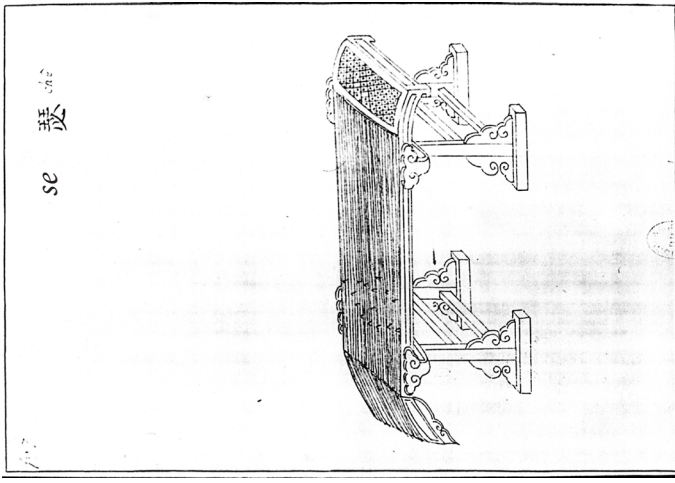
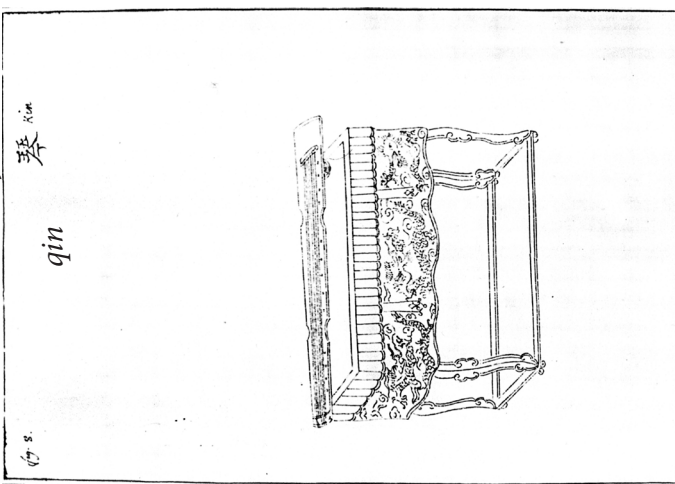
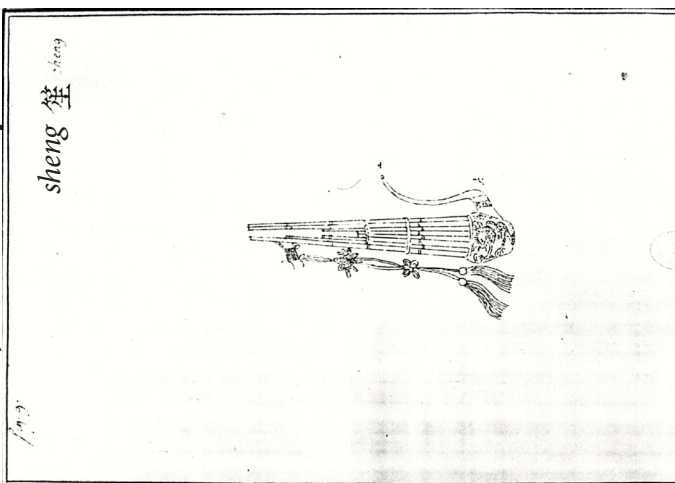
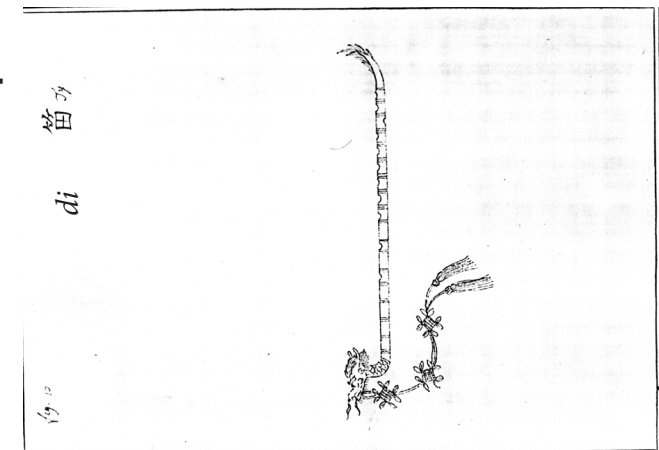


po fu 搏拊

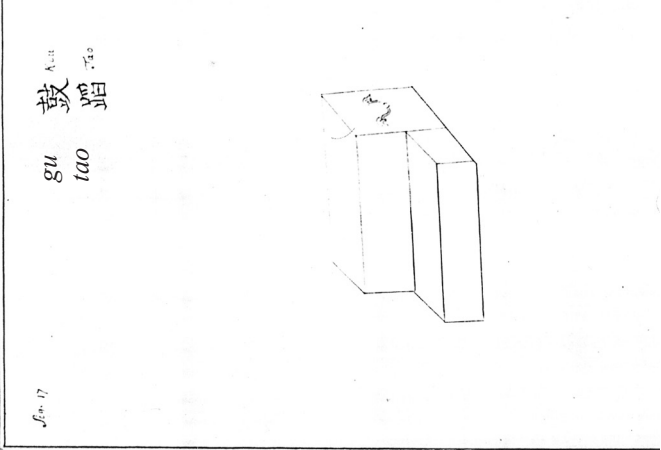
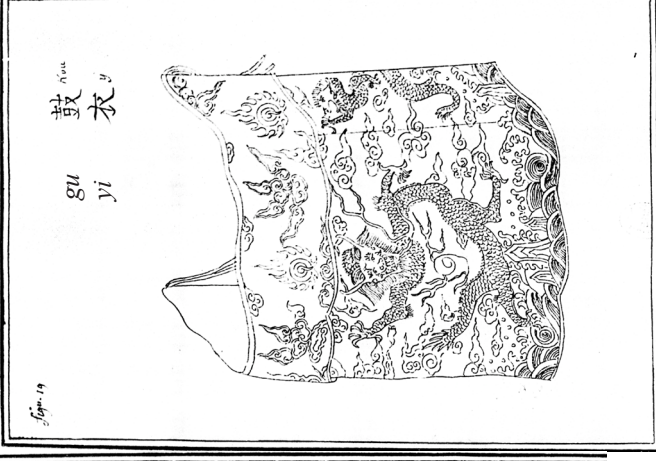
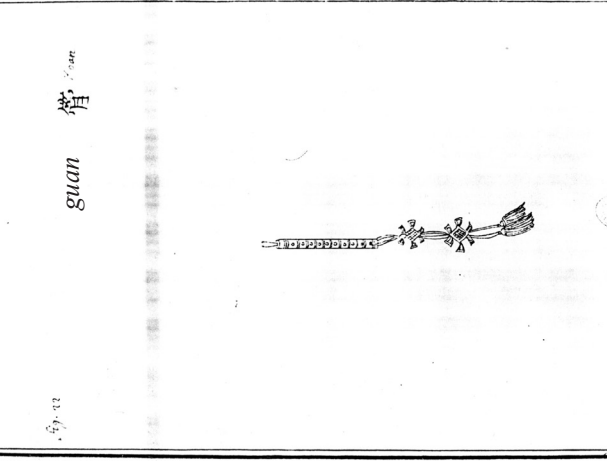
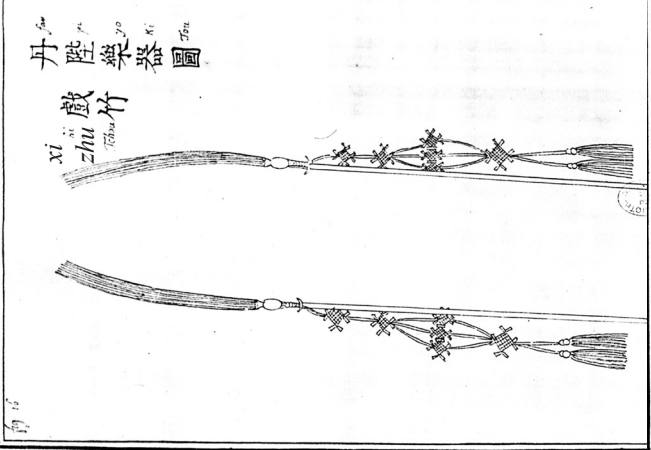
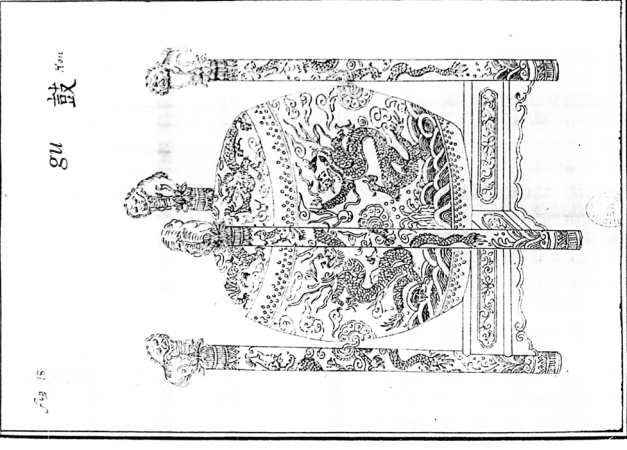
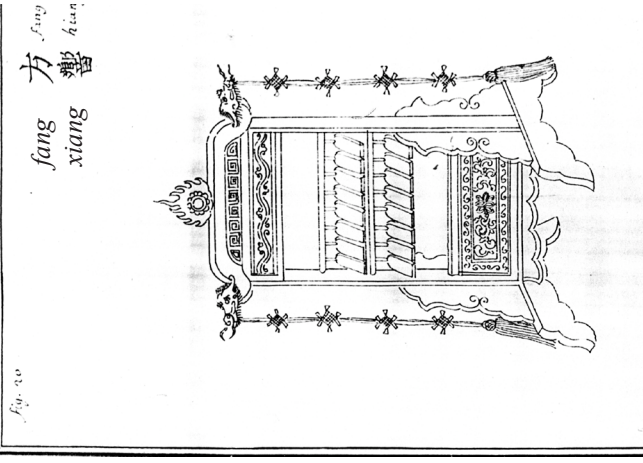
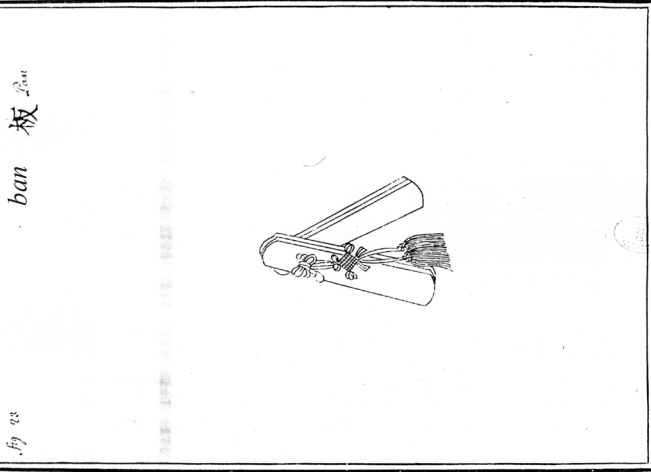


zhu 祝

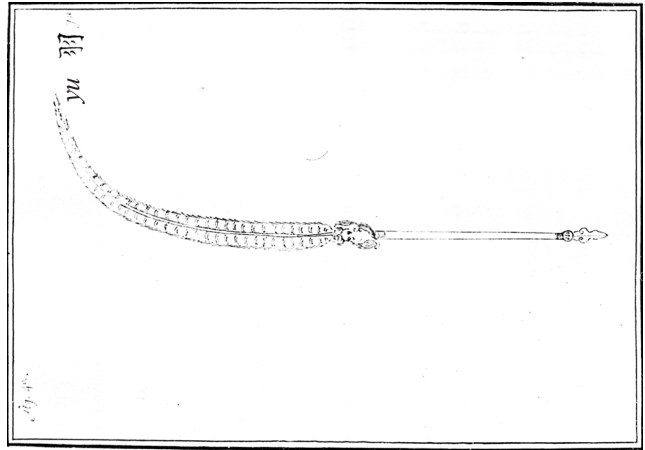
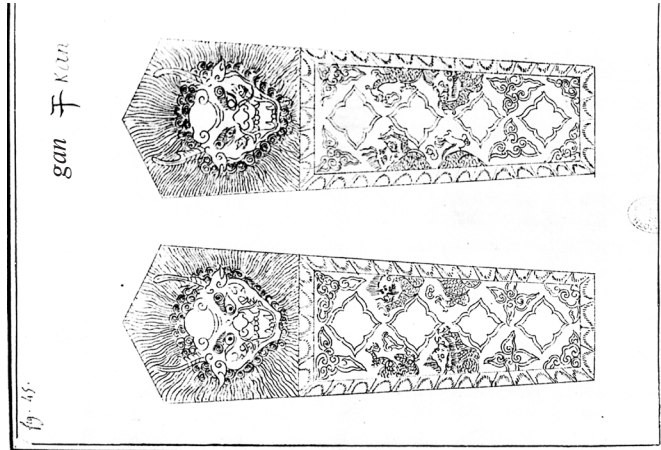
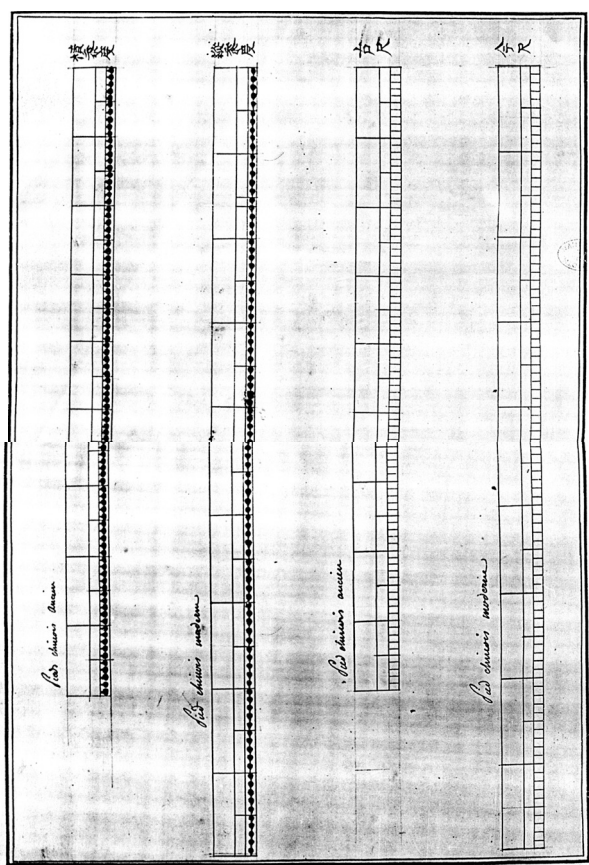
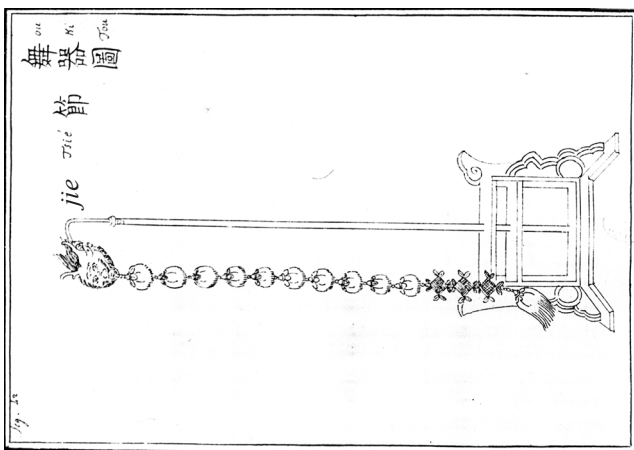
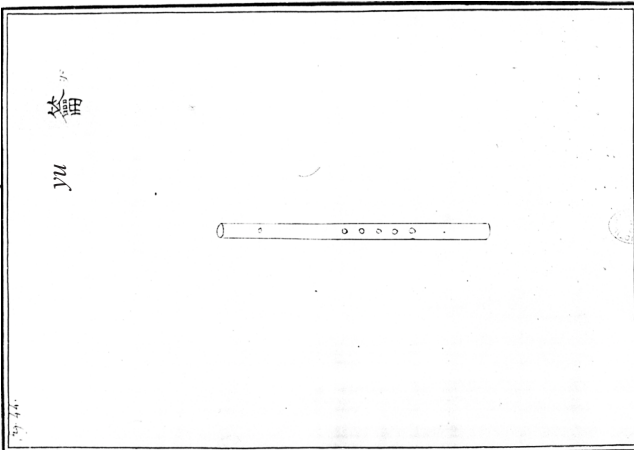
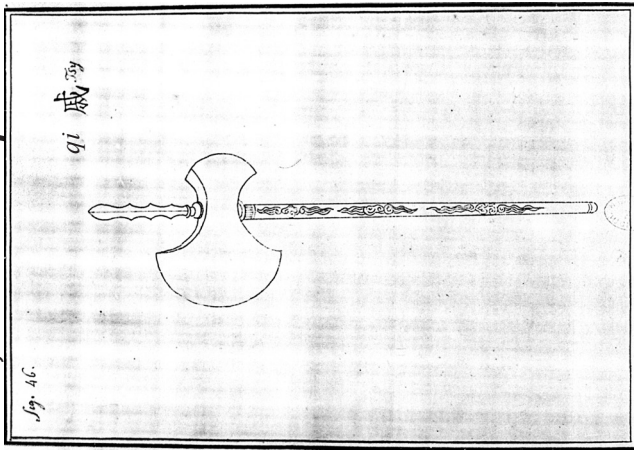
Zhonghe shaoyue yueqi tu 中和韶樂樂器圖
 Joseph-Marie Amiot, De la Musique moderne des Chinois, BnF Rés. Vmb. ms. 14



Joseph-Marie Amiot, De la Musique moderne des Chinois, BnF Rés. Vmb. ms. 14



instruments de la danse Wuqi tu 舞器圖 et pied chinois
 Joseph-Marie Amiot, *De la Musique moderne des Chinois*, BnF Rés. Vmb. ms. 14



柳葉錦

1 仕 五 六 工 工 仕 五 六 五 五 伏 仕 五 六 工 六 六 仕 五 六 上 尺 工 工

9 工 六 六 工 六 五 仕 六 六 六 仕 五 六 工 工

14 尺 上 工 尺 上 上 尺 上 尺 上 上 尺 上 尺 工 工

20 工 六 六 工 六 五 上 六 六 六 仕 五 六 工 工

25 尺 上 工 尺 上 上

Le chant des oies dans leur passage.

Yen Kouo Cheng [Yan guo sheng]

雁過聲

五 五 五 伋 仕 工 六 五 工 仕 五 六 工 六

五 仕 五 六 五 仕 五 六 上 四 工 六 尺 尺

一 工 尺 上 四 上 尺 上 四 合 四 尺 上 四 工 六 工

工 尺 工 六 工 五 仕 六 五 六 工 六 尺

工 尺 上 尺 上 四 上 合 工 合 四 四

Joseph Marie Amiot s.j., *De la Musique moderne des Chinois*, c. 1754
édition établie et annotée par François Picard

voir *Divertissement chinois* 1779 2.1

La réception des étrangers.

Yng Pin Ko (Ying bin ke)

迎賓客

1
上 四 合 工 合 上 上 尺 尺 六 尺 工 工 仕 伋 仕 五 六 五 六

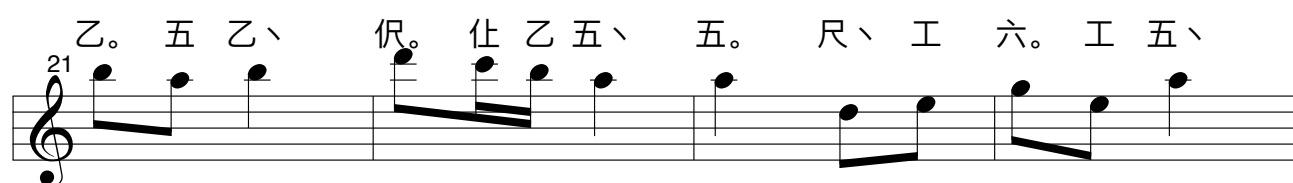
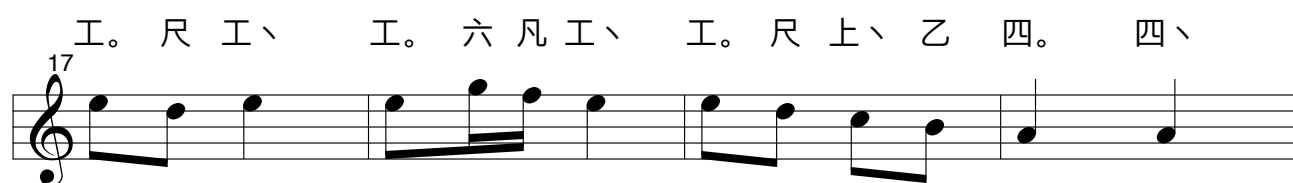
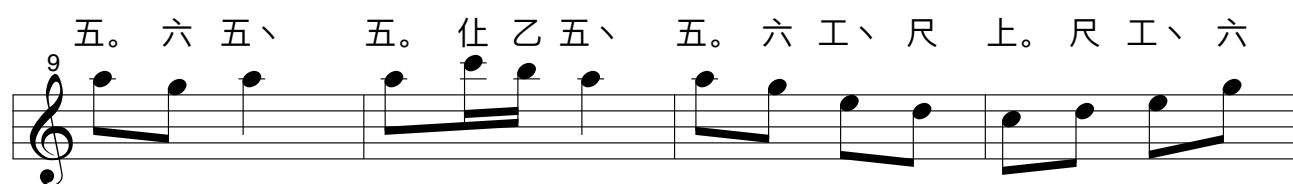
5
凡 六 工 尺 上 尺 工 上 四 合 四 上 尺 工 尺 上 上 四 合 工 合 四

9
上 四 合 工 合 四 上 六 五 六 工 上 尺 工 尺 上 合 四 合 凡 工 合 合

13
六 尺 工 六 尺 工 上 尺 工 尺 上 合 四 合 凡 工 工

mesure 5, le même air dans le *Divertissement chinois* 3, pièce 4, a 六 凡 工 et non 凡 六 工

Joseph Marie Amiot s.j., *De la Musique moderne des Chinois*, c. 1754, p. 141
édition établie et annotée par François Picard



工。尺 工、五 六。工 尺、 上。尺 工、 六 工。尺 上、

尺。工 尺、 上 四。合 四、 上。尺 工、 凡。六 五、

六。凡 五、 六 工。尺 工、 六。五 六、 尺 尺。工 上、 乙

五。 五、 六 工。尺 工、 尺 上。四 上、 工。尺 工、

六。工 六、 四。 四、 乙。 乙、 尺 四。合 四、 合

工 合 四、 四。一 尺。 尺、 上 乙。 四 尺、

尺。 上 尺、 尺。一 尺 尺、 上 乙。 四 工、

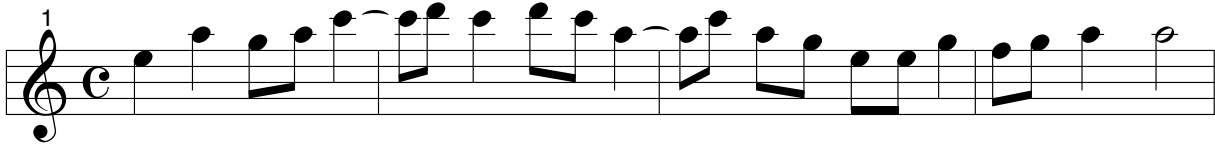
工。尺 工、 六。五 上、 乙 五。 五、 六 凡。工 六、

L'oise qui s'abane.

Yen Eul lo (Yan'er luo)

雁兒落

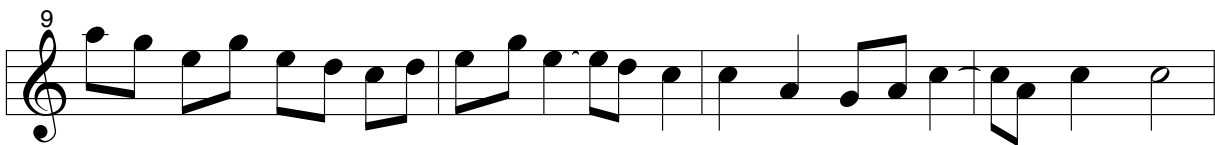
工、五。六、五仕" 伋仕。伋、仕五" 仕五。六工、工六" 凡六五。五、一



五、六工。仕 六五"六工、尺。上 尺六" 五六。凡、六仕" 五、六工。尺、一



五、六工。六工、尺上"尺工、六工。尺上" 上、四。合、四上" 四上。上、一



仕、伋仕。五、仕" 五、六工。六、六" 五六。凡、六仕" 五、六工。尺、一



Joseph Marie Amiot s.j., *De la Musique moderne des Chinois*, c. 1754
édition établie et annotée par François Picard

1 仕、伋仕。乙五 六仕" 伋五、六工。六、六工" 尺、工六。五、六工" 六、工尺。上四
 合、四上。六。工六" 五六。凡五、六凡" 工尺、上尺。尺、一尺、上四。尺工"
 5 五(、)六工。、尺上" 四、 工尺。上四、四上" 上尺、上。乙四、五"、 仕五。六工、六五"
 9 仕、伋五。六工、工六"、 五六。凡五、六凡" 工尺、上尺。尺、一六、五。六凡(、)工六"、
 13 工。尺、上尺" 尺、工。尺上、尺工" 五、六工。尺上" 工、 工六尺。上四、四上"
 17

Joseph Marie Amiot s.j., *De la Musique moderne des Chinois*, c. 1754
édition établie et annotée par François Picard

Voir Amiot *Divertissements chinois* 2.9

Airs chinois 1

Joseph Marie Amiot, *De la Musique moderne des Chinois*, 1754, p. 147-149

1 Air 1 (Du Halde 2)

Musical notation for Air 1 (Du Halde 2), measures 1-16. The piece is in C major and common time. It begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a double bar line.

1 Air 2

Adagio

Musical notation for Air 2, measures 1-40. The piece is in C major and common time, marked Adagio. It features a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The piece concludes with a double bar line.

1 Air 3

Musical notation for Air 3, measures 1-10. The piece is in C major and common time. It consists of a simple melody of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line.

transcription François Picard 2005

Airs chinois 2

10



Musical staff 10: Treble clef, 10 measures of music. The melody consists of quarter and eighth notes, starting on a middle C and moving upwards.

18



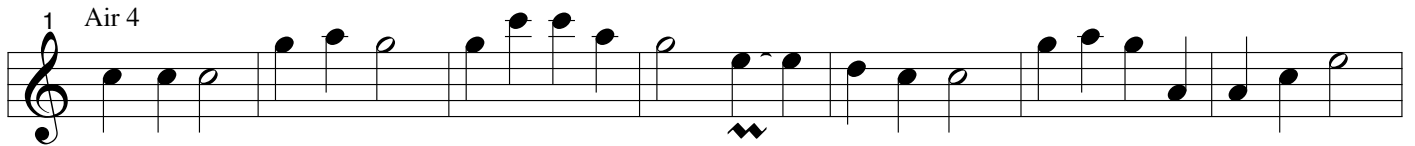
Musical staff 18: Treble clef, 18 measures of music. The melody continues with quarter and eighth notes, showing a slight downward trend.

26



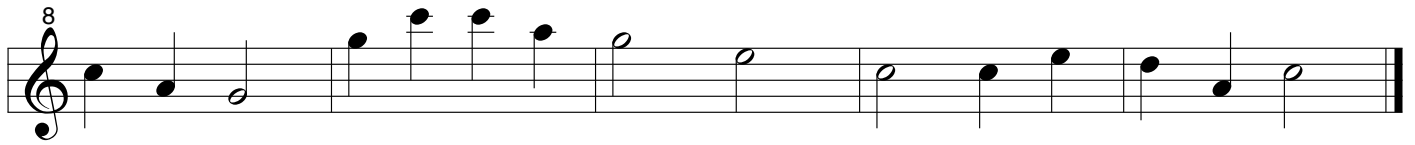
Musical staff 26: Treble clef, 26 measures of music. The melody continues with quarter and eighth notes, ending with a double bar line.

1 Air 4



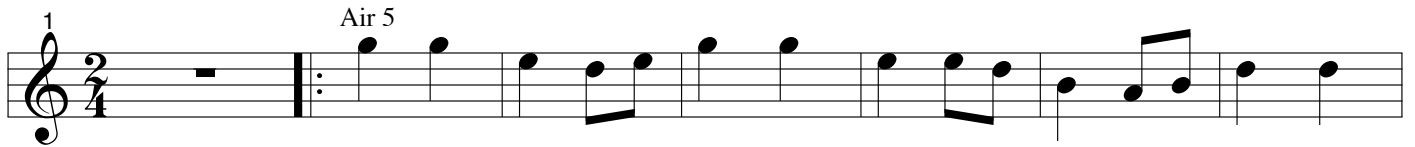
Musical staff 1: Treble clef, 1 measure of music. The melody starts with a quarter note on middle C.

8



Musical staff 8: Treble clef, 8 measures of music. The melody continues with quarter and eighth notes, ending with a double bar line.

1 Air 5



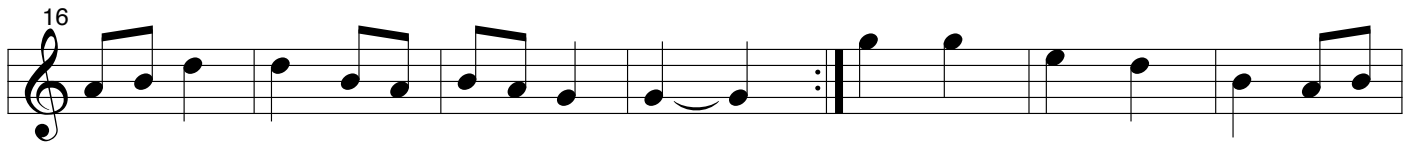
Musical staff 1: Treble clef, 2/4 time signature, 1 measure of music. The melody starts with a quarter rest.

8



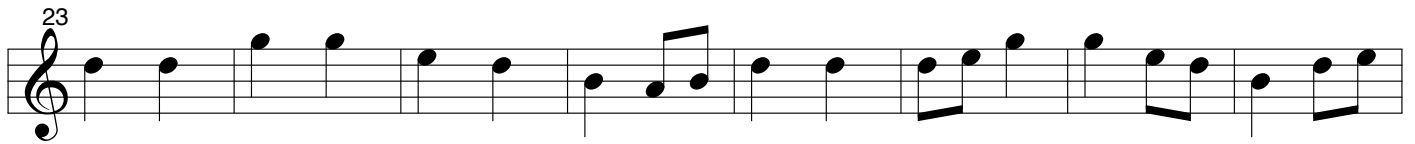
Musical staff 8: Treble clef, 8 measures of music. The melody continues with quarter and eighth notes, ending with a double bar line.

16



Musical staff 16: Treble clef, 16 measures of music. The melody continues with quarter and eighth notes, ending with a double bar line.

23



Musical staff 23: Treble clef, 23 measures of music. The melody continues with quarter and eighth notes, ending with a double bar line.

31



Musical staff 31: Treble clef, 31 measures of music. The melody continues with quarter and eighth notes, ending with a double bar line.

1 Air 6 Airs chinois 3



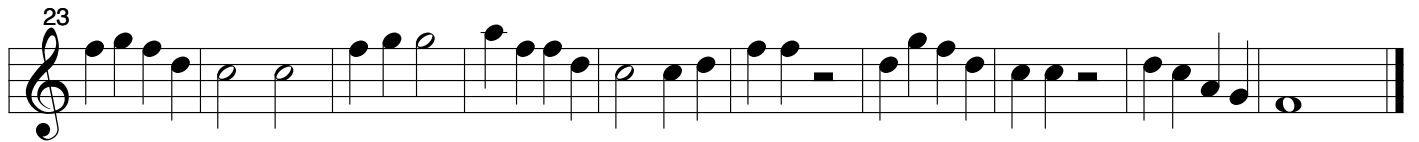
9



15



23



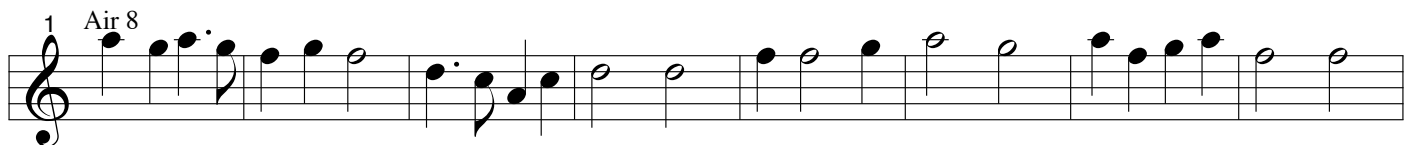
1 Air 7



9



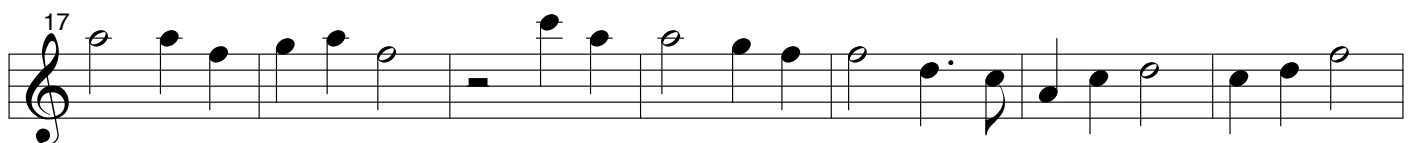
1 Air 8



9



17



24



1 Air 9 (Du Halde 3) Airs chinois 4



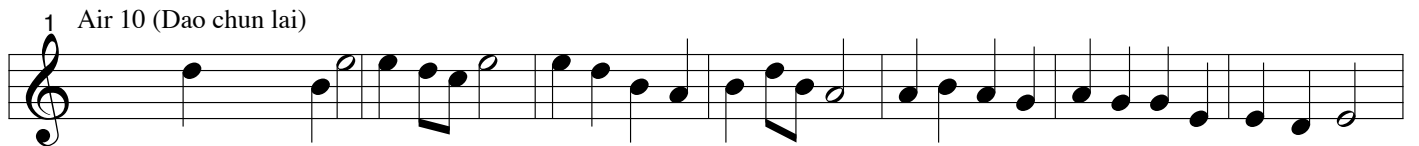
7



15



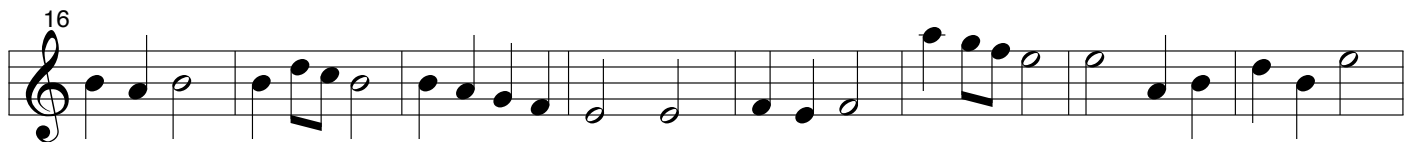
1 Air 10 (Dao chun lai)



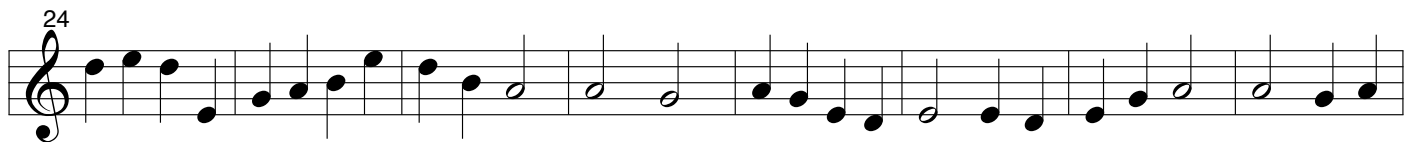
8



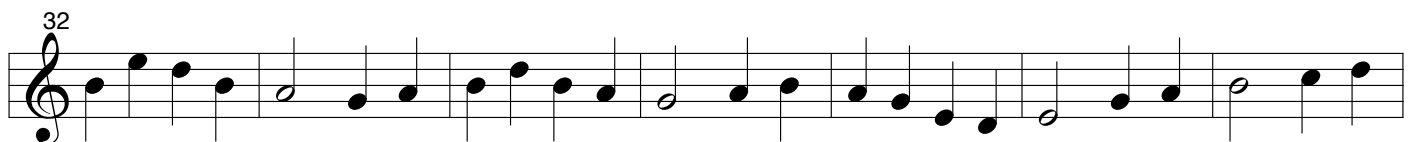
16



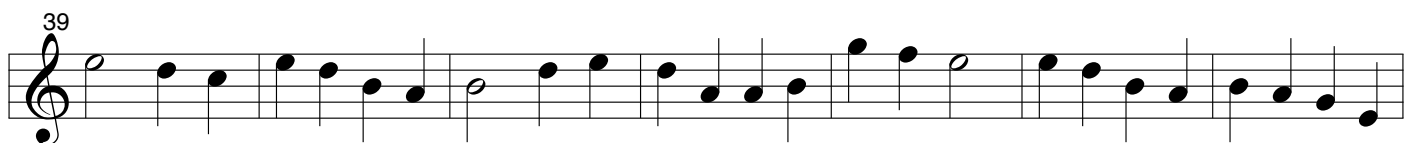
24



32



39



46

