

@

**Joseph-Marie AMIOT**

**LA MUSIQUE  
DES CHINOIS**

## La musique des Chinois

à partir de :

### MÉMOIRE SUR LA MUSIQUE DES CHINOIS, TANT ANCIENS QUE MODERNES

par Joseph-Marie AMIOT (1718-1793)  
missionnaire à Peking,

Avec des notes, observations et table des matières par M. l'abbé Roussier.

Faisant partie du tome sixième des *Mémoires concernant les Chinois*.  
A Paris, chez Nyon l'aîné, libraire, rue du Jardinet, vis-à-vis la rue  
Mignon, près de l'imprimeur de Parlement. MDCCLXXIX.

Édition en mode texte par  
Pierre Palpant

[www.chineancienne.fr](http://www.chineancienne.fr)  
mars 2011

# La musique des Chinois

## OBJETS contenus dans ce mémoire

### Discours préliminaire

Articles

#### Première partie : des huit sortes de sons

1. Du son en général.
2. Du son de la peau.
3. Du son de la pierre.
4. Du son du métal.
5. Du son de la terre cuite.
6. Du son de la soie.
7. Du son du bois.
8. Du son du bambou.
9. Du son de la calebasse.

#### Seconde partie : des *lu*

1. Des *lu* en général.
2. Des *lu* en particulier.
3. Dimensions des *lu*.
4. Formation du système musical des Chinois.
5. Génération des *lu*.
6. De la circulation du son fondamental.
7. Génération des *lu* par les deux koa, *kien* et *kouen*.
8. Génération des *lu* par les quatre koa, *kien* et *kouen*, *ki-ki* et *ouei-ki*.
9. Génération des *lu* par les lignes des hexagrammes qui composent douze koa.
10. Génération des *lu* par les nombres.
11. Génération des *lu* par les nombres, à la manière des anciens Chinois, depuis *Hoang-ty* jusqu'aux *Han*.
12. Dimension des *lu*, calculés plus rigoureusement par les Chinois modernes.
13. Manière d'éprouver les *lu*.

#### Troisième partie : des tons

1. Ce que les Chinois entendent par ton.
2. Des sept principes.
3. Si les Chinois connaissent, ou ont connu anciennement, ce que nous appelons *contrepoint*.
4. Manière dont les anciens accordaient le *kin* à cinq ou à sept cordes.

#### Conclusion

#### Hymne chinois, en l'honneur des ancêtres

\*

## La musique des Chinois

[Contributions de M. l'abbé Roussier :]

### Observations sur quelques points de la doctrine des Chinois

Première observation : Examen des proportions exposées à la figure 9a de la seconde partie du mémoire du père Amiot.

Seconde observation : Sur la figure 9b de la seconde partie.

Troisième observation : Source des proportions factices des Chinois modernes.

Quatrième observation : Exposition du principe des proportions authentiques des anciens Chinois.

### Notes

### Table des matières

@

# DISCOURS PRÉLIMINAIRE

@

p.001 Le premier de mes soins, en arrivant à la Chine, fut d'étudier la langue & les mœurs de ceux qui l'habitent, afin de pouvoir leur annoncer, avec quelque espérance de succès, les vérités de notre sainte religion. Sachant que de tous les moyens qu'on peut employer pour s'en faire écouter, les sciences & les arts sont les plus efficaces, surtout dans la p.002 capitale & à la cour, où je me rendis par ordre de mes supérieurs, je crus que je ne devais négliger aucune des avances que je pouvais avoir dans plusieurs parties des mathématiques, dans celles surtout qui sont le plus au goût des Chinois.

Je savais passablement la musique, je jouais de la flûte traversière & du clavecin ; j'employai tous ces petits talents pour me faire accueillir.

Dans les différentes occasions que j'eus d'en faire usage pendant les premières années de mon séjour à Péking, je n'oubliai rien pour tâcher de convaincre ceux qui m'écoutaient, que notre musique l'emportait de beaucoup sur celle du pays. Au surplus, c'étaient des personnes instruites, en état de comparer & de juger, des personnes du premier rang qui, honorant les missionnaires français de leur bienveillance, venaient souvent dans leur maison pour s'entretenir avec eux de quelques objets concernant les sciences ou les arts cultivés en Chine.

*Les Sauvages, les Cyclopes (2a), les plus belles sonates, les airs de flûte les plus mélodieux & les plus brillants du recueil de Blavet, rien de tout cela ne faisait impression sur les Chinois. Je ne voyais sur leurs physionomies qu'un air froid & distrait qui m'annonçait que je ne les avais rien moins qu'émus. Je leur demandai un jour comment ils trouvaient notre musique, & les priai de me dire naturellement ce qu'ils en pensaient. Ils me répondirent le plus poliment qu'il leur fut possible que *Nos airs n'étant point faits pour leurs oreilles ni leurs oreilles* p.003 *pour nos airs, il n'était pas surprenant qu'ils n'en sentissent pas les beautés comme ils sentaient celles des leurs. Les airs de notre**

## La musique des Chinois

*musique, ajouta un docteur, du nombre de ceux qu'on appelle Han-lin, & qui était pour lors de service auprès de Sa Majesté, les airs de notre musique passent de l'oreille jusqu'au cœur du cœur jusqu'à l'âme. Nous les sentons, nous les comprenons : ceux que vous venez de jouer ne font pas sur nous cet effet. Les airs de notre ancienne musique étaient bien autre chose encore, il suffisait de les entendre pour être ravi. Tous nos livres en font un éloge des plus pompeux ; mais ils nous apprennent en même temps que nous avons beaucoup perdu de l'excellente méthode qu'employaient nos anciens pour opérer de si merveilleux effets, &c.*

De semblables discours, répétés plus d'une fois, & par plus d'une personne, me firent naître l'envie de connaître la musique chinoise, de m'instruire à fond, si je le pouvais, de toutes les règles qui en constituent la théorie. Le père Gaubil qui était très versé dans plusieurs parties de la littérature des Chinois, m'excita à mettre la main à l'œuvre, s'engageant à me fournir tous les secours qui dépendraient de lui. Je demandai à quelques lettrés de ma connaissance un catalogue des livres dans lesquels je pourrais puiser les connaissances que je voulais acquérir. J'en parcourus quelques-uns, à l'aide de mon maître de langue, mais comme ce maître tout habile lettré qu'il était, n'avait aucune teinture de musique, il se trouvait encore plus embarrassé que moi quand il était question de calcul ou de quelques termes de l'art, & de certaines expressions consacrées, qui ne sont connues que de ceux qui sont versés dans la musique.

Les difficultés que je rencontrais, pour ainsi dire, à chaque pas, m'auraient infailliblement rebuté, si je ne m'étais aperçu, qu'à l'occasion de la musique, je pouvais me former une <sup>p.004</sup> idée de la plupart des sciences que les Chinois cultivent, & m'instruire surtout de leur ancienne manière de pratiquer les cérémonies religieuses & civiles sur lesquelles ils ont appuyé la plus grande partie du vaste édifice de leur gouvernement.

Je continuai donc à lire & à méditer sur ce que je lisais. Je ne fus pas longtemps sans m'apercevoir & sans être convaincu que de temps

## La musique des Chinois

immémorial, la musique avait été cultivée en Chine, & qu'elle avait fait l'un des principaux objets de l'attention des magistrats & des souverains ; qu'érigée en science dès les commencements mêmes de la monarchie, elle avait joui, chez les anciens Chinois, du double avantage de pouvoir charmer les cœurs par les différentes impressions dont elle les affectait, & faire en même temps les délices de l'esprit par l'évidence des démonstrations, exactement déduites de principes qui posent sur l'incontestable vérité.

Il ne me suffisait point d'être convaincu de tout cela, il me fallait quelque chose de plus. J'aurais souhaité, que parmi les anciens sages qui avaient pris la musique pour le sujet de leurs méditations les plus profondes, & en avaient fait l'objet de leurs plus sérieuses occupations, il s'en fût trouvé quelques-uns qui eussent parlé clairement dans leurs écrits du principe sur lequel ils fondaient toute la théorie d'une science qu'ils regardent comme la science universelle, comme la science des sciences, en un mot comme celle au moyen de laquelle on peut expliquer toutes les autres sciences, à laquelle se rapportent toutes les autres sciences, & de laquelle, comme d'une source des plus fécondes, découlent toutes les autres sciences. J'aurais voulu trouver des règles détaillées, & une méthode pour faire l'application de ces règles. Il ne me fut pas possible de me procurer alors cette satisfaction.

Cependant, à la persuasion du père Gaubil, je me déterminai à traduire un ouvrage fort estimé qui a pour titre : p.005 *Kou-yo-king-tchouen*, c'est-à-dire *Commentaires sur le livre classique touchant la musique des anciens*, par *Ly-koang-ty*, ministre d'État, 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 père De Latour, 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 Bougainville ([5b](#)), alors Secrétaire

## La musique des Chinois

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

Ce que j'adressai directement au père De Latour, à diverses reprises, arriva en France ; mais M. de Bougainville n'était déjà plus, lors de mon dernier envoi ; & le père De Latour, en 1763, interrompit toute communication avec nous. Ainsi, n'ayant pu savoir quel avait été le sort de mes écrits sur la musique chinoise, je ne m'en occupai plus, & je dirigeai mon travail vers des objets que je crus n'être pas tout-à-fait indignes de l'attention des savants, & qui même pouvaient en être bien reçus parce qu'ils n'avaient point encore été traités par aucun des missionnaires mes prédécesseurs.

L'année dernière (1774), M. Bignon, bibliothécaire du Roi, qui n'est pas moins zélé pour tout ce qui peut avoir quelque rapport au progrès des sciences, que ne l'ont été les illustres personnages de son nom, qui depuis près de deux siècles ont rendu successivement des services si importants à la république <sup>p.006</sup> des lettres, eut la bonté de m'envoyer un livre que j'avais demandé à feu M. Bignon son père. Il ajouta à son envoi un autre livre que je n'avais point demandé, mais qu'il jugea pouvoir m'être ici de quelque utilité à raison du sujet qu'il traite & des matériaux qui y sont si judicieusement employés. C'est le *Mémoire de M. l'abbé Roussier, sur la musique des anciens*.

Cet ouvrage, l'un des meilleurs & des plus solides, à mon avis, qu'on puisse faire en ce genre, m'a éclairé sur une foule d'objets, même chinois, que je ne faisais qu'entrevoir auparavant, & que je n'entrevois qu'à travers les plus épais nuages. Il me semblait, en le lisant, que j'étais devenu l'un des disciples du fameux Pythagore, ou l'un des initiés dans le collège des prêtres d'Égypte. Quel dommage, disais-je en moi-même, que M. l'abbé Roussier n'ait pas pu fouiller dans les antiquités des Chinois, comme il l'a fait dans celles des Égyptiens des Grecs ! En remontant jusqu'à la source primitive d'un système de musique, connu à la Chine depuis plus de quatre mille ans ; en approfondissant les principes sur lesquels ce système appuie ; en développant ses rapports avec les autres sciences ; en déchirant ce

## La musique des Chinois

voile épais qui nous a caché jusqu'ici la majestueuse simplicité de sa marche, ce savant eût pénétré peut-être jusque dans le sanctuaire de la nature, pour y découvrir cette harmonie universelle qui soumet tout à ses immuables lois. Tout au moins, il fût parvenu jusqu'au terme de ce temps heureux, où les premiers instituteurs du genre humain ont fait en tout genre les découvertes, qui de la partie orientale du globe que nous habitons, se répandant de proche en proche dans le reste de l'univers, sont enfin arrivées, non sans beaucoup de peine, jusque dans nos climats occidentaux.

En réunissant les lambeaux épars des archives du monde, ceux surtout des plus anciennes archives qui existent <sup>p.007</sup> aujourd'hui sur la terre parmi les nations qui l'habitent, il eût découvert qu'avant Pythagore, qu'avant l'établissement des prêtres d'Égypte, qu'avant Mercure lui-même, on connaissait en Chine la division de l'octave en douze demi-tons, qu'on appelait *les douze lu* ; que ces douze *lu*, distribués en deux classes, y étaient distingués en *parfaits* & en *imparfaits*, sous les noms d'*yang-lu* & d'*yn-lu* ; qu'on y connaissait la nécessité de cette distinction ; & qu'enfin la formation de chacun de ces douze *lu*, & de tous les intervalles musicaux qui en dépendent, n'était dans le système QU'ON Y AVAIT INVENTÉ, qu'un simple résultat de la progression triple de douze termes, depuis l'unité jusqu'au nombre 177147 inclusivement ([7c](#)).

Poussant ses découvertes plus loin, M. l'abbé Roussier eût trouvé sans doute les véritables raisons qui ont engagé les Chinois de la plus haute antiquité à ne faire mention dans leur échelle musicale que des cinq tons *koung, chang, kio, tché, yu*, qui répondent à *fa, sol, la, ut, ré*, tandis qu'ils avaient dans ce qu'ils appelaient le *pien-koung*, répondant à notre *mi*, & le *pien-tché* ou *si*, de quoi compléter leur gamme, & remplir les prétendues *lacunes, qui paraissent*, au premier coup d'œil, attendre *dans leur système toujours quelques nouveaux sons* ([7d](#)).

Il se serait peut-être convaincu par lui-même que les rapports que les Égyptiens ont assignés entre les sons de la musique & les planètes, entre les mêmes sons & les douze signes du zodiaque, les vingt-quatre

## La musique des Chinois

heures du jour, les sept jours de la semaine, & autres objets (7e), ne sont qu'une copie informe p.008 de ce qui avait été fait par les Chinois, bien des siècles avant que les Égyptiens eussent une division du zodiaque en douze signes, avant qu'ils eussent les noms de Sabaoth (8f), de Saturne, & tous les autres noms qui pouvaient désigner les différents objets de ces rapports.

Frappé de l'attention scrupuleuse des premiers Chinois, dans leurs opérations sur les sons, & plus encore de leur constance à ne vouloir opérer sur ces mêmes sons qu'au moyen des instruments à vent, M. l'abbé Roussier eût conclu sans doute qu'ils étaient les INVENTEURS de leur méthode. Peut-être eût-il conclu encore que l'heptacorde des Grecs anciens, que la lyre de Pythagore, que son inversion des tétracordes diatoniques, & la formation de son grand système (8g), sont autant de larcins faits aux Chinois du premier âge, auxquels on ne peut contester l'invention de deux anciens instruments, le *kin* & le *chê* (8h), qui réunissent eux seuls tous les systèmes imaginables de musique. il se serait aperçu que les Égyptiens, les Grecs, Pythagore lui-même n'avaient fait qu'appliquer aux cordes ce que les Chinois disaient avant eux, en parlant des tuyaux.

En examinant de près les différentes méthodes, employées par ces anciens Chinois, pour fixer le *lu* générateur, & le ton fondamental de ce *lu*, M. l'abbé Roussier se fût convaincu encore que pour avoir ce point fixe, cette règle authentique & infaillible que la nature assigne elle-même, les Chinois n'avaient pas craint de se livrer aux opérations les plus pénibles de la géométrie, aux calculs les plus longs & les plus rebutants de la science des nombres, & à une infinité de p.009 minutieux détails en tout genre, au moyen desquels ils ont enfin obtenu, sinon les vraies dimensions de chaque ton, la vraie mesure des intervalles qui les constituent & les limitent, la légitimité de leur génération réciproque, & les différents rapports qu'ils ont nécessairement entre eux ; du moins ces approximations satisfaisantes qui se confondent, en quelque sorte, avec le vrai. Alors, je n'en doute point, M. l'abbé Roussier, plein d'estime pour les anciens Chinois, leur eût transféré sans peine les

## La musique des Chinois

éloges dont il gratifie *les sages Égyptiens*, & n'eût pas hésité à leur faire honneur du système très étendu qu'il attribue à ces derniers, *ou à tout autre peuple plus ancien que les Grecs & les Chinois* ([9i](#)).

Son ouvrage sur la musique des anciens, nous eût peut-être fait connaître à fond le plus ancien système de musique qui ait eu cours dans l'univers ; & en l'exposant avec cette clarté, cette précision, cette méthode, qui ne laissent, pour ainsi dire, rien à désirer, il eût servi comme de flambeau pour éclairer tout à la fois, & les gens de lettres, & les harmonistes : les premiers, dans la recherche des usages antiques ; & les derniers, dans celle du secret merveilleux de rendre à leur art l'espèce de toute puissance dont il jouissait autrefois, & qu'il a malheureusement perdue depuis.

On sait bien en Europe que l'Égypte a eu son Mercure, p.010 son *trois fois grand* (Trismégiste), qui par la douceur de son chant acheva de civiliser les hommes ; l'on sait que la Grèce a eu son Orphée & son Amphion, qui, par les sons mélodieux de leurs lyres, pouvaient suspendre le cours des ruisseaux, se faire suivre par les rochers, enchaîner Cerbère lui-même dans les Enfers ; mais l'on ignore les merveilles étonnantes qui ont été opérées à la Chine par les *Lyng-lun*, par les *Kouei*, & par les *Pin-mou-kia*. Non moins habiles aussi puissants que les Mercures, les Orphées & les Amphion, les musiciens-philosophes de la Chine, en accordant leur *kin* & leur *chê* à l'unisson du *king* ([10k](#)), par la méthode infailible de leurs *lu*, en tiraient des sons qui pouvaient apprivoiser les bêtes les plus féroces, & adoucir les mœurs des hommes, souvent plus féroces que les bêtes.

*Quand je fais résonner les pierres sonores qui composent mon king, les animaux viennent se ranger autour de moi, & tressaillent d'aise, disait à Chun l'inimitable Kouei, plus de mille ans avant l'existence du fameux chancre de la Thrace, & environ huit siècles avant que parût le célèbre fils d'Antiope. L'ancienne musique, disent les plus distingués d'entre les auteurs chinois, de tous les âges, pouvait faire descendre du ciel sur la terre les esprits supérieurs ; elle pouvait évoquer les ombres*

## La musique des Chinois

*des ancêtres, &c. ; elle inspirait aux hommes l'amour de la vertu, & les portait à la pratique de leurs devoirs, &c.*

*Veut-on savoir, disent encore les mêmes auteurs, si un royaume est bien gouverné, si les mœurs de ceux qui l'habitent sont bonnes ou mauvaises ? Qu'on examine la musique qui y a cours.*

C'est surtout à quoi faisait attention le grave Confucius en parcourant les différents petits royaumes qui composaient <sup>p.011</sup> alors l'empire de la Chine. Les traces de l'ancienne musique n'étaient pas encore entièrement effacées de son temps. Il était convaincu, par sa propre expérience, de l'effet prodigieux que des sons bien ménagés peuvent produire sur l'âme & sur toute la constitution de la machine qu'elle anime. *Arrivé dans les États de Tsi, nous disent les historiens de sa vie, on lui fit entendre un morceau de la musique Chao, c'est-à-dire, de cette musique que Kouei composa par ordre de Chun, & pendant plus de trois mois il ne lui fut pas possible de penser à autre chose. Les mets les plus exquis & le plus délicatement apprêtés, ne furent pas capables de réveiller son goût ni d'exciter son appétit, &c. &c.*

Encore une fois quel dommage que M. l'abbé Roussier & les autres savants d'Europe ne puissent pas puiser par eux-mêmes dans les sources chinoises, comme ils puisent dans les sources égyptiennes & grecques ! Que de belles choses ils découvriraient ! J'ai bien fait tous mes efforts autrefois pour y suppléer en quelque sorte, par la traduction de l'ouvrage de *Ly-koang-ty*, dont j'ai parlé ci-dessus, & à laquelle j'avais joint tout ce que j'avais puisé moi-même dans divers auteurs chinois, touchant la science des sons. Mais à juger par les lambeaux épars qu'on a produits de cette traduction, j'ai tout lieu de croire que mes écrits ayant passé par plusieurs mains, ont souffert quantité d'altérations qui les ont défigurés. Rameau lui-même, qui n'aurait dû prendre pour lui que ce qui concerne le système chinois, me fait parler d'un incendie arrivé, à ce qu'il fait entendre, 2.277 ans avant Jésus-Christ, tandis que l'incendie dont je parle, ou pour mieux dire, dont parle l'éditeur de l'ouvrage que je traduisais, n'est qu'un incendie particulier, un incendie qui consuma la maison de l'auteur, dont les

## La musique des Chinois

écrits devinrent la proie des flammes ; en un mot, un incendie arrivé pour ainsi dire de nos jours. Sa date est de <sup>p.012</sup> l'année *y-yeou*, vingt-deuxième du cycle des Chinois, & la quarante-troisième du règne de *Kang-hy*, c'est-à-dire, suivant notre manière de compter, l'an 1705 ([12l](#)). Du reste je n'ai pas lu l'ouvrage dans lequel Rameau me fait parler de cet incendie. Je n'en suis instruit que par la citation de M. l'abbé Roussier, [note 18, page 135](#) de son mémoire sur la musique des anciens ([12m](#)).

Les possesseurs de mon manuscrit pourront se convaincre de cet énorme anachronisme de Rameau ; je les invite à lire seulement la première page de la Préface du livre que j'ai traduit ([12n](#)). Si ceux qui ont publié ce que j'ai dit dans le même <sup>p.013</sup> ouvrage, sur les anciennes cérémonies, tant religieuses que civiles, & particulièrement sur les danses qui les accompagnaient, m'ont fait parler à proportion comme l'a fait Rameau sur l'incendie, je prie les savants de regarder comme fabuleux & supposé tout ce qu'on aura pu avancer à cet égard.

J'ai une autre raison qui m'engage à leur faire cette prière : elle me paraît assez importante, la voici. Dans-le temps que j'ai écrit sur l'ancienne musique des Chinois, n'ayant ni les lumières que je puis avoir aujourd'hui sur cet objet, ni les connaissances que j'ai acquises depuis sur les mœurs, les usages & les livres du pays, ni les secours en tout genre que j'ai eu occasion de me procurer, je ne puis qu'avoir fait une infinité de fautes dans mes premiers écrits, dans ceux surtout où je me suis expliqué sur un sujet que très peu de lettrés entendent, & dont par conséquent ils n'ont pu me donner alors que des explications fautives ou peu exactes. Ainsi, je le répète, l'on ne doit point compter sur mon manuscrit, l'eût-on sans aucune altération & tel qu'il est sorti de mes mains ([13o](#)). Ceci néanmoins <sup>p.014</sup> ne doit s'entendre que de ce qui regarde directement la musique ; car pour ce qui est des cérémonies & des autres objets dont il y est fait mention, on peut s'en tenir à ce que j'en ai dit. Les lettrés chinois dont je me servais alors, étaient très en état de me fournir des lumières à cet égard.

## La musique des Chinois

Cependant, comme la musique chinoise, ou pour mieux dire, comme le système musical des Chinois est, à ce que je crois, plus ancien qu'aucun autre de tous ceux qu'on nous a fait connaître jusqu'à présent, il me paraît à propos, & même de quelque importance pour les amateurs de la vénérable antiquité, d'en donner une connaissance aussi exacte qu'il pourra se faire, afin qu'on puisse le comparer avec celui des Égyptiens & celui des Grecs.

M. l'abbé Roussier a très bien prouvé que ces trois systèmes ne diffèrent entre eux que comme les différentes parties, prises séparément, diffèrent de leur *tout* ; mais il n'a pas aussi bien prouvé, ce me semble, que le tronc du système général, de ce grand système, dont les systèmes particuliers des Grecs & des Chinois ne sont que les branches, eût sa racine autre part que dans la Grèce ou la Chine.

Comme *ces sortes de faits ne se devinent pas* ([14p](#)), & qu'il n'a eu entre les mains aucun monument qui pût lui servir d'appui p.015 pour une assertion dans les formes, il n'en parle que comme d'une chose qui lui paraît très probable. En assurant donc que le système très étendu d'où dérivent tous les systèmes particuliers, a pris son origine *chez les Égyptiens ou chez tel autre peuple qu'on voudra, pourvu qu'il soit plus ancien que les Grecs & les Chinois* ([15a](#)), il ne veut nous donner que ses conjectures, ou nous présenter des conséquences déduites des principes qu'il établit ; il nous laisse libres de penser ou de ne penser pas comme lui.

Il serait heureux pour moi, & je crois, de quelque utilité pour la république des lettres, si je pouvais fournir à M. l'Abbé Roussier, ou à quelqu'autre savant dans son genre, de quoi constater que les Chinois sont auteurs du système de musique qui a cours chez eux ; que ce système date du commencement même de leur monarchie, c'est-à-dire au moins 2.637 ans avant l'ère chrétienne, & que s'il a été altéré ou tronqué dans des siècles postérieurs, c'est que les principes sur lesquels il est fondé, n'ont pas toujours été connus, ou que se trouvant mêlés avec des sciences vaines & absurdes, telles que la divination par les nombres, & l'astrologie judiciaire, les vrais savants les ont négligés.

## La musique des Chinois

Une autre source de l'altération ou peut-être de la corruption de ces principes, c'est que les Chinois ayant eu de tout temps un système universel, lié dans toutes ses parties, & auquel ils rapportent tout, tant dans le politique, que dans le physique & le moral, ils ont voulu, de quelque manière que ce fût, faire cadrer toutes les règles & tous les détails qui ont rapport à la science des sons, avec les détails & les règles qui concernent leurs autres sciences, & qui ont lieu pour tous leurs usages religieux & civils.

Si l'on voulait donner seulement un abrégé de ce qu'ils ont <sup>p.016</sup> écrit sur ce système, qu'ils prétendent être fondé sur les lois immuables de l'harmonie universelle, il faudrait, à leur exemple, composer un grand nombre de volumes ; mais comme ce n'est pas ici mon objet, je me contenterai de rapporter les principaux traits qui caractérisent leur musique ; & ces traits, je les emprunterai des monuments les plus authentiques de la nation. J'en conclurai, & j'espère que nos savants le concluront avec moi, que les Égyptiens n'ayant pu communiquer aux Chinois un système de musique antérieur de plusieurs siècles à *la Lyre de Mercure* ([16r](#)), & ce système étant lié avec les autres connaissances, qui donnent à une nation son existence morale & politique, il s'ensuit nécessairement que les Chinois sont *cette nation ancienne chez laquelle non seulement les Grecs mais la nation égyptienne elle-même, ont puisé les éléments des sciences & des arts, qui ont été transmis ensuite aux peuples barbares de l'Occident.*

Cette conséquence, placée à la suite de celle que j'ai déjà tirée dans ma dissertation sur l'antiquité des Chinois, prouvée par les monuments ([16s](#)), sera la dernière, par laquelle j'appuierai mon opinion. Je sens bien qu'une foule de vérités chinoises qui me sont démontrées, pourront ne passer que pour des paradoxes auprès de ceux qui ne voient qu'à travers leurs préjugés. Ne pouvant leur donner ce coup d'œil, ce tact, cette manière d'envisager, de sentir & de juger, qui ne s'acquièrent qu'à la longue, avec beaucoup de peine, & dans le pays même, je leur présenterai du moins les principaux monuments d'après

## La musique des Chinois

lesquels ils pourront exercer leur sagacité, & faire usage de leur critique.

S'il est des écrits, qui, pour être goûtés, & pouvoir être p.017 compris, comme ils doivent l'être, exigent de la part de ceux qui les lisent une attention toujours suivie, ce sont en particulier ces sortes d'ouvrages qu'on regarde comme peu intéressants en eux-mêmes, & qui ne roulent que sur des vérités sèches, dont les détails n'offrent rien d'amusant pour l'imagination. Ce que j'ai à dire dans ce mémoire sera souvent de ce genre ; il y a des matières qui demandent de l'attention, de la patience, & quelquefois une certaine contention d'esprit. Il faut en particulier, se faire aux idées des Chinois, se mettre pour ainsi dire à leur ton, si on veut les entendre.

Qu'on ne s'effraie point à la vue du grand nombre de figures que présentent les planches, & dont j'ai cru devoir accompagner ce mémoire. Elles m'ont paru nécessaires pour faciliter l'intelligence de ce qu'on n'aurait peut-être pas compris sans leur secours.

Quant à cette multitude de noms & de mots étrangers à notre langue, qu'on trouvera pour ainsi dire à chaque pas dans ce mémoire, il ne m'a pas été possible de leur substituer des mots français qui exprimassent la même chose. J'ai eu soin cependant de donner toujours l'explication des termes chinois, lorsque cette explication m'a paru nécessaire pour l'intelligence de ce que j'avais à dire.

Dans l'incertitude de l'usage qu'on pourra faire de ce mémoire, je me suis déterminé à en envoyer deux exemplaires, écrits l'un & l'autre de ma propre main, l'un à M. Bignon, pour la bibliothèque du Roi, & l'autre à M. Bertin, ministre & secrétaire d'État, protecteur non moins éclairé que zélé, des différents objets de la littérature chinoise. J'ai joint à chaque exemplaire deux cahiers de planches l'un écrit en caractères chinois, l'autre en français. En comparant celui-ci au premier, on verra que les figures sont exactement dans le costume chinois, & que je n'ai fait que transcrire en français, p.018 ce que les Chinois expriment, sur ces mêmes figures, par leurs caractères.

## La musique des Chinois

Comme l'exemplaire que j'adresse à M. Bertin est le dernier que j'ai écrit, j'ai fait quelques petites corrections & un petit nombre d'additions qui n'intéressent en rien le fond ni l'essentiel de l'ouvrage ; on pourra y avoir égard si l'on veut ([18t](#)). Cet exemplaire augmentera le nombre des curiosités chinoises qui sont déposées dans le cabinet de ce ministre ; & afin qu'il puisse avoir place dans ce cabinet, à titre de curiosité, je l'accompagne de quelques instruments de musique des plus anciennement inventés.

Le premier est un *kin* à sept cordes, non tel que ceux d'aujourd'hui, mais comme les *kin* du temps de *Chun*, de *Yao*, de *Hoang-ty* & de *Fou-hi* lui-même. Il est fait d'une seule pièce de bois. J'en ai donné la tablature dans le cours du mémoire ([18u](#)).

Le second instrument est un *king* isolé, c'est-à-dire une seule pierre sonore, du nombre de celles qui étaient placées en-dehors de la salle, & qui ne servaient que pour avertir, soit les danseurs, soit les musiciens, quand ils devaient commencer ou finir, les uns quelque évolution, les autres quelque partie d'un hymne, d'un chant, &c., soit enfin pour donner d'autres signaux semblables.

Le troisième des anciens instruments que j'envoie est celui qu'on appelle *cheng*. On en trouvera la description à l'article 9 de la première partie de cet ouvrage ; sur chaque tuyau de l'instrument j'ai écrit le nom du ton qu'il donne.

A ces curiosités antiques j'ajoute une pièce moderne, non moins digne d'occuper une place dans le cabinet de <sup>p.019</sup> M. Bertin à qui je l'envoie. C'est un diapason, fait au commencement de ce siècle, par l'un des fils de l'empereur *Kang-hi*. Ce prince était à la tête des tribunaux de la littérature & des cérémonies de l'empire, lorsqu'il fit lui-même, ou qu'il fit faire sous ses yeux, le diapason dont je parle : c'est un bâton d'un peu plus de deux pieds & demi, & d'environ quinze lignes de diamètre, sur lequel on a gravé les dimensions des principaux instruments de la musique chinoise, & leurs divisions réciproques pour leur faire rendre avec justesse les sons qu'on en veut obtenir. Ce diapason, ou *bâton harmonique*, est une espèce d'abrégé de tout le

## La musique des Chinois

système musical. On conçoit comment un grand prince, qui avait sous ses ordres les savants les plus distingués de l'empire, & tous les officiers qui président aux rites & à la musique, a pu faire lui-même un modèle de proportions, un bâton harmonique, qui renfermât en substance tous les principes sur lesquels on fonde la science des sons.

On voit par là combien les sciences & les arts doivent être en honneur dans ce vaste empire, puisque les plus grands princes & les souverains eux-mêmes ne dédaignent pas de s'en occuper sérieusement ([19x](#)).

J'ai donné sur un tableau à part l'explication française de tout ce qui est marqué en chinois sur le bâton harmonique ; & afin qu'on pût avoir les dimensions justes des instruments qui y sont désignés, j'ai tracé à côté de cette explication le pied p.020 sur lequel elles ont été prises. Ce pied est calqué exactement sur l'étalon déposé dans les tribunaux.

Si ceux qui liront ce mémoire sans préjugé avec l'attention requise, ne se forment pas une idée brillante du système de musique des Chinois, ils se convaincront du moins que c'est un système qui leur est propre. Si dans la manière dont je l'ai présenté ils trouvent des détails inutiles, des répétitions, tandis que j'ometts peut-être des points essentiels, ou que je n'insiste pas assez sur le fond & les preuves du système, ils doivent m'excuser en faveur des monuments que je leur transmets, monuments uniques, & de l'antiquité la plus reculée qu'on connaisse. D'ailleurs c'est ici un *mémoire*, non un traité en forme sur la musique chinoise. Dans cette extrémité du monde où je ne saurais acquérir les connaissances nécessaires, ni me procurer les secours dont j'aurais besoin pour pouvoir composer un ouvrage complet, j'ai cru que c'était bien assez pour moi que de fournir des matériaux aux savants d'Europe qui sont en état d'en tirer parti.

Ce que j'ai eu principalement en vue en travaillant sur un sujet si peu connu jusqu'ici, a été de fournir des objets de comparaison entre les Chinois les autres peuples, surtout entre ces mêmes Chinois & les

## La musique des Chinois

Égyptiens, afin que s'il se trouve entre ces deux peuples des ressemblances qui puissent faire conclure raisonnablement que l'un a été formé par l'autre, on ne prive pas de l'honneur de la primauté celui à qui il appartient incontestablement.

AMIOT, missionnaire à Péking,  
l'an de J. C. 1776,  
du règne de *Kien-long*, la quarante-unième année.

\*

Je mets ici le catalogue des livres & autres ouvrages où se trouvent les matériaux qui ont servi à composer ce mémoire. <sup>p.021</sup> C'est moins pour la satisfaction des savants d'Europe, que pour celle des missionnaires à venir qui pourraient être tentés de traiter le même sujet. Ce sera leur épargner la moitié de la peine que de leur indiquer les sources où ils peuvent puiser.

Tout extrait de cet ouvrage qui ne sera pas exactement conforme à l'exemplaire de M. Bertin ou à celui de la bibliothèque du Roi, doit être regardé comme n'ayant pas été fait sur mon mémoire. Je prie ceux qui voudront en faire usage de se conformer scrupuleusement à la manière dont j'écris les mots chinois. Je les écris comme on les prononce à la cour dans la capitale. Ceux qui les écrivent d'après les dictionnaires faits, dans les provinces, sont à peu près comme serait un Gascon qui écrirait les mots français de la manière dont on les prononce dans son pays.

@

## La musique des Chinois

### Catalogue

des ouvrages où se trouvent les matériaux qui ont servi à la composition du mémoire sur la musique des Chinois.

@

Si je donne ici la liste <sup>1</sup> des principaux ouvrages où l'on peut trouver les matériaux qui ont servi à la composition de ce mémoire, ce n'est pas seulement pour faire voir que j'ai puisé dans de bonnes sources, c'est encore pour épargner à ceux qui voudront travailler sur le même sujet, la peine qu'ils se donneraient de chercher ailleurs. Je n'écris que les simples titres en termes originaux, je les distingue par des chiffres correspondants à ceux que j'ai ajoutés aux titres écrits en caractères chinois. Tous ces livres ont été recueillis avec soin <sup>p.022</sup> sous la dynastie des *Ming*. Ils ont été abrégés & donnés au public sous le règne de *Ouan-ly*. Cette compilation est intitulée : *Lu tsou tsan kao*, c'est-à-dire, *Examen critique des livres de musique*.

§ I. Livres faits par ordre des empereurs dans lesquels on n'a employé que ce qu'il y avait de plus authentique dans les ouvrages sur la musique. [6 titres]

§ II. Livres qui traitent en même temps des danses & de la musique. [14 titres] <sup>p.023</sup>

§ III. Livres qui contiennent ce qu'il y a de plus essentiel à savoir sur l'ancienne musique, & un examen critique de tout ce qu'en ont écrit les différents auteurs sous chaque dynastie. [26 titres] <sup>p.024</sup>

§ IV. Livres qui traitent en particulier de l'usage du *kin* & du *chê*, depuis l'antiquité la plus reculée, jusqu'aux temps où ces livres ont été écrits. [12 titres]

§ V. Livres qui traitent en particulier de la musique employée pendant les cérémonies de l'exercice de la flèche, du festin solennel, &c. [5 titres] <sup>p.025</sup>

---

<sup>1</sup> [On ne rappellera ici que les classement des livres, et leur nombre par classe. Les titres sont disponibles [ici](#).]

## La musique des Chinois

§ VI. Livres qui traitent du calcul du diamètre & de la circonférence. [3 titres]

§ VII. Livres qui traitent des mesures employées pour la construction des *lu*, & en général de toutes sortes de mesures. [3 titres]

Outre les ouvrages mentionnés dans ce catalogue, on a encore mis à contribution les treize *King* (*che-fan king*) les vingt-une histoires (*Eulh che y che*), c'est-à-dire toute l'histoire depuis *Fou-hi* jusqu'à la dynastie des *Ming*. D'où il faut inférer qu'on n'avance rien sur la musique des Chinois qui ne soit pris de leurs meilleurs auteurs, & des ouvrages les plus authentiques de la nation <sup>1</sup>.

@

---

<sup>1</sup> Ici est placé dans les deux manuscrits, le même catalogue écrit en caractères chinois, & contenant les 69 titres de livres dont on vient de voir l'énumération.

# La musique des Chinois

## Avertissement

@

p.026 Le manuscrit du père Amiot contient cent dix-huit planches : chaque figure y forme une planche, & le plus souvent l'explication de la figure est sur la planche même. Pour ne pas surcharger ce volume d'un si grand nombre de planches, on a d'abord imprimé à part toutes les explications, afin de pouvoir réunir plusieurs figures dans une même planche. Ces explications forment un corps à la suite du mémoire, & précèdent immédiatement les planches. En second lieu, on a supprimé celles des figures qui n'étaient que la représentation d'un même objet sous des grandeurs différentes, ou la continuation d'un même sujet, dont la première figure suffit pour donner l'idée. Mais l'on a conservé à chaque figure le même numéro qu'elle porte dans le manuscrit, sous le titre de planche. On a seulement changé, dans cette édition, le mot de *planche*, en celui de *figure*, à cause de la réunion de figures dans une même planche. Ainsi, ce qu'on appelle ici *figure 1, figure 2, &c.*, soit dans le corps de l'ouvrage, soit dans les explications, répond à *planche 1, planche 2, &c* du manuscrit du pre Amiot.

[Note c.a. : La réunion de figures en planches était, dans l'édition-papier, probablement nécessaire, du fait du coût et des contraintes techniques de la gravure. Elle n'a plus lieu d'être ici. De plus, compte tenu des notes, sous-notes, notes de notes, etc. de l'édition-papier, on a regroupé dans l'édition numérique :

— d'une part les travaux présentés par le père Amiot (mémoire, figures, explication des figures). On a cherché notamment à rapprocher autant que possible le texte du mémoire annonçant la figure, la figure elle-même, et son explication. La numérotation des figures étant réinitialisée, dans l'édition papier, à chaque partie du mémoire, on a complété ici leur numérotation par la mention I., II., III., de la partie du mémoire où elles apparaissent.

— d'autre part, en fin de volume (pages 182 et suiv. de la présente édition), les observations et notes de l'abbé Roussier, reliées au mémoire du père Amiot par des liens hypertextes.]

**MÉMOIRE**  
**SUR LA MUSIQUE**  
**DES CHINOIS,**  
**TANT ANCIENS QUE MODERNES**

# PREMIÈRE PARTIE

## ARTICLE PREMIER

### Du son en général

@

p.027 De tous les temps les Chinois ont regardé le son comme un bruit isolé, qui a un éclat plus ou moins fort, plus ou moins clair, de plus ou de moins de durée, conformément à la nature du corps qui le transmet ; mais qui n'étant point encore soumis à la mesure & aux règles qui constituent le ton, n'a besoin, pour devenir tel, que d'être circonscrit dans les limites p.028 qui font fixées par les lois immuables de ce qu'ils appellent *lu* <sup>1</sup>.

p.029 De tout temps encore ces mêmes Chinois ont distingué huit espèces différentes de sons, & ont pensé que, pour les produire, la nature avait formé, huit sortes de corps sonores, sous lesquelles tous les autres pouvaient se classer. Ces huit sortes de corps sonores sont : la peau tannée des animaux, la pierre, le métal, la terre cuite, la soie, le bois, le bambou & laalebasse. Cette division, disent les Chinois, n'est point arbitraire ; on la trouve dans la nature quand on veut se donner la peine de l'étudier. Elle découle comme naturellement, ajoutent-ils, de la doctrine des trigrammes de *Fou-hi* (29b). Ainsi que ces trigrammes elle a son principe dans le nombre 3, qui désigne ici les trois principaux règnes de la nature : l'animal, le végétal & le minéral ; & elle est limitée par le nombre 8, nombre qui compose aussi la totalité des trigrammes. Comme tout ce qui est dans la nature, disent encore les Chinois, tient aux

---

<sup>1</sup> J'expliquerai en son lieu ce que c'est que *lu* (28a). En attendant, ceux qui lisent pour s'instruire, peuvent ne prendre d'abord qu'une simple idée de cet ouvrage, réserver leur attention pour une seconde lecture, qui leur développera ce qu'ils n'auront vu que superficiellement dans la première. Au reste, on ne doit pas perdre de vue, en lisant ce mémoire, que mon principal objet étant de faire connaître un système purement chinois, j'ai dû, en empruntant les idées & le langage même des Chinois, m'énoncer souvent comme le ferait un Chinois qui expliquerait lui-même son système.

## La musique des Chinois

trigrammes, de même chacune des huit espèces de sons est engendrée par un trigramme particulier, & est analogue à tout ce que ce trigramme représente. Voyez la figure I. 1 & son explication <sup>1</sup>.

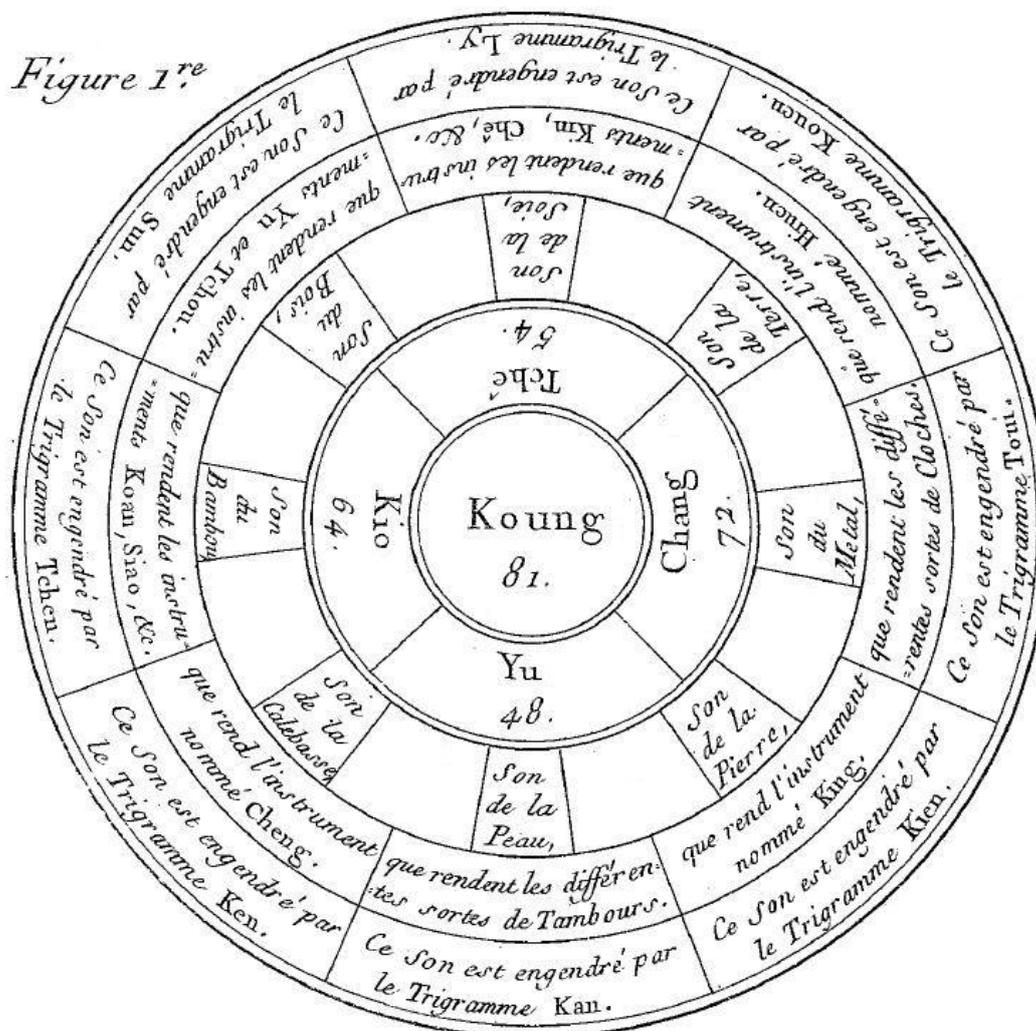


Fig. I. 1. Les cinq tons et les huit différentes sortes de sons.

<sup>1</sup> L'ordre des huit sortes de sons se prend, dans cette figure, depuis la case du milieu, inscrite *son de la peau*, en allant à celles qui la suivent à droite : *son de la pierre*, *son du métal*, &c.

De la correspondance des huit sortes de sons aux trigrammes de *Fou-hi*, naissent d'autres rapports avec tout ce qui est représenté par ces trigrammes, comme les huit points cardinaux du monde, les huit aires de vent, plusieurs autres objets qui forment une érudition chinoise, mais qui n'intéresseraient guère les Européens.

Les chiffres qu'on voit dans cette figure au-dessous des cinq tons *koung*, *chang*, *kio*, *tché*, *yu*, désignent les différentes longueurs de la corde qui donne chacun de ces tons. *Koung*, placé au centre de la figure, & qui est le principe, le générateur, & le premier des autres tons, est donné par une corde qu'on suppose divisée en 81 parties égales. De ces 81 parties il en faut 72 pour former le ton *chang*, 64 pour le ton *kio*, 54 pour le ton *tché*, & 48 pour le ton *yu*. Cette manière de diviser la corde est très ancienne chez les Chinois. On a ainsi les cinq tons dans la proportion suivante :

81	72	64	54	48
Koung	chang	kio	tché	yu.
fa	sol	la	ut	ré.

## La musique des Chinois

C'est ainsi qu'en voulant tout rapporter aux trigrammes, & tout expliquer par leur moyen, les Chinois plus modernes ont tellement obscurci les principes de la musique, qu'il serait difficile d'en retrouver les traces, si une certaine classe de lettrés, par un attachement inviolable pour tout ce qui venait des anciens, ne nous eût conservé ces mêmes principes sous leur première forme. p.030

Le désordre général que firent naître dans l'empire les guerres presque continuelles dont il fut agité pendant près de quatre siècles après l'extinction des *Han* ; les mœurs des Tartares que ces mêmes guerres introduisirent dans les provinces les plus voisines de ces peuples, & la préférence qu'on y donnait aux armes sur les lettres, firent négliger l'étude des anciens principes de la musique. Mais dans les provinces méridionales quelques lettrés du premier rang s'attachèrent à conserver les anciens usages dans toute leur pureté ; & comme la musique tenait à la plupart de ces usages, ils la conservèrent pareillement telle qu'ils l'avaient reçue de leurs ancêtres. Ils ne changèrent rien aux instruments : ils s'appliquèrent au contraire à développer la méthode suivant laquelle ils étaient construits ; & en les comparant avec ce qui en est dit dans les livres les plus authentiques, avec les descriptions faites dans les premiers temps, & avec ce qu'une tradition non interrompue leur assurait avoir été déterminé par *Hoang-ty* lui-même, ils se convinrent qu'en fait de musique, comme en toute autre chose, ce qui leur venait des anciens était préférable à ce qu'introduisaient chaque jour les modernes. Si en fouillant dans les livres & dans les mémoires particuliers qui traitaient des *lu*, ils n'y découvrirent point encore ce principe qui en est la base & sur lequel les premiers inventeurs avaient appuyé tout l'édifice musical, ils mirent du moins, par leurs écrits, ceux qui devaient venir après eux dans la voie qui pouvait les conduire à cette découverte.

Après l'extinction de toutes ces petites dynasties qui régnèrent depuis l'an de Jésus-Christ 265, jusqu'à l'an 618, l'empire réuni sous la domination d'un seul souverain, sembla vouloir reprendre son ancienne splendeur. Les illustres princes de la race des *Tang*, en accordant aux lettres une protection p.031 dont elles avaient été privées pendant les

## La musique des Chinois

quatre siècles précédents, les firent renaître, pour ainsi dire, en les tirant de cette espèce d'oubli dans lequel elles étaient comme ensevelies. Parmi les lettrés qui s'appliquèrent à débrouiller le chaos de l'antiquité, deux savants, *Sou-sieou-sun* & *Tchang-ouen-cheou* s'occupèrent de musique. Ils donnèrent par extrait ce qu'il y avait de plus essentiel dans les ouvrages des auteurs qui les avaient précédés, & en particulier de *King-fang*, qui florissait vers l'an 48 de l'ère chrétienne, de *Lin-tcheou-kieou*, contemporain & ami de Confucius.

Sous les cinq petites dynasties postérieures qui gouvernèrent l'empire après les *Tang*, c'est-à-dire depuis l'an 907 jusqu'à l'an 960, la Chine redevint guerrière ; & la musique se corrompit ainsi que les mœurs.

Vinrent ensuite les *Soung*. Sous les empereurs de cette illustre race les sciences reprirent une nouvelle vigueur. On écrivit sur tous les genres mais selon les faux principes qu'on s'était faits. La plupart des lettrés rejetèrent tout ce qu'ils n'entendaient pas ou dédaignèrent ce qui leur paraissait trop simple parmi les découvertes & les travaux des anciens. Pour faire parade d'érudition, quelques auteurs parlèrent avec emphase de divers instruments des anciens, mais sans toucher à rien qui eût trait aux principes sur lesquels ces instruments avaient été construits. D'autres ont décrit fort au long les dimensions des divers *lu* ; mais tout ce qu'ils en ont dit ne saurait faire connaître le principe de ces dimensions, le principe des *lu*. Aussi ont-ils passé sous silence ce qui concerne le son, considéré comme ton musical, comme circonscrit dans telles ou telles limites, par le principe des *lu*.

Laissant à part ce principe, ce tronc du grand système, je veux dire, la progression triple poussée jusqu'à douze <sup>p.032</sup> termes ([32c](#)), ils ne s'attachèrent qu'à des petites branches séparées, à des systèmes particuliers, même à des parties de systèmes, parce qu'ils pouvaient en déduire avec plus de facilité tous les rapports qu'ils croyaient devoir se trouver entre les trigrammes de *Fou-hi* & tout ce qui est dans la nature. C'est ainsi qu'en voulant faire honneur aux anciens de leurs propres idées, ils travaillèrent, sans le savoir, à leur ravir la gloire d'avoir trouvé le vrai système de la musique.

## La musique des Chinois

Quelques lettrés se préservèrent de la contagion, & laissant aux anciens leurs combinaisons, leurs allégories, non seulement ils ne leur en supposèrent pas de nouvelles, mais ils trouvèrent que celles dont les anciens avaient fait usage, n'étaient, à l'égard des principes, que des accessoires & des objets de surrogation. C'est à ce petit nombre de savants que la postérité est redevable de plusieurs monuments antiques qui ont été conservés sans altération : tels sont en particulier quelques livres sur la musique, qu'ils ont arrachés à la faux du temps, en les faisant réimprimer tels qu'ils étaient, sans vouloir s'en faire accroire, en les interprétant à leur manière.

C'est dans ces sources, ainsi que dans les livres classiques & dans les mémoires qui ont servi pour la composition de <sup>p.033</sup> l'histoire des trois premières dynasties que l'illustre prince *Tsai-yu*, de la famille impériale des *Ming*, aidé des plus habiles lettrés de son temps, puisa le vrai système de l'ancienne musique chinoise, qu'il a développé dans un ouvrage sur les *lu* <sup>1</sup>. C'est de ces mêmes sources que le célèbre *Ly-koang-ty* a tiré les lumières qui l'ont éclairé dans la composition de l'ouvrage qui fut publié sous le règne de *Kang-hi*, sur le même sujet ([33d](#)) ; & c'est dans les écrits de ces deux savants auteurs que j'ai pris moi-même une partie des matériaux dont j'ai composé ce mémoire. Je n'ai pas vérifié leurs citations, parce qu'il m'eût fallu recourir à des livres qui ne se trouvent guère que dans la Bibliothèque Impériale ; mais on peut s'en rapporter à la fidélité & à l'exactitude de ces deux auteurs.

J'ai trouvé dans leurs ouvrages & dans tous ceux qui parlent de musique, que du temps même de *Yao* & de *Chun* on distinguait huit sortes de sons, produits par autant de corps sonores différents, & qu'on avait des instruments particuliers, destinés à faire entendre ces huit sortes de sons. J'y ai trouvé encore que dès ce même temps on avait fait des recherches pour obtenir le ton propre de chacun de ces huit

---

<sup>1</sup> Cet ouvrage est intitulé *Lu-lu-tsing-y*, c'est-à-dire, *explication claire sur ce qui concerne les lu*. Le prince *Tsai-yu* le présenta à l'empereur *Ouan-ly*, à la troisième lune de l'année *Ping-chen*, trente-troisième du cycle, & la vingt-quatrième du règne de cet empereur, c'est-à-dire, l'an 1596.

## La musique des Chinois

corps sonores, afin de pouvoir en tirer ces modulations ravissantes, seules capables de charmer tout à la fois l'oreille & le cœur.

p.034 Les Chinois sont persuadés en général que, quoiqu'on puisse tirer de chaque corps sonore tous les tons de la musique, il est cependant, pour chaque corps particulier, un ton plus analogue aux parties qui le composent, un ton propre que la nature, dans la distribution des choses pour le concours de l'harmonie universelle, lui a assigné elle-même en combinant ces parties.

Cependant, comme les sentiments sont partagés sur la fixation de ce ton propre, je n'entrerai point ici dans une discussion nécessairement longue, & qui ne me conduirait à rien d'utile pour l'objet que je me propose. Il me suffit d'observer que l'ordre le plus anciennement assigné aux huit corps sonores qui rendent les huit sortes de sons, est 1° le métal, 2° la pierre, 3° la soie, 4° le bambou, 5° la calebasse, 6° la terre cuite, 7° la peau tannée des animaux, 8° le bois. Cet ordre a été renversé, dans la suite des temps, par ceux d'entre les lettrés qui ont voulu faire accorder à leur manière les huit trigrammes de *Fou-hi* avec les huit sortes de sons ; mais cet arrangement ne remonte pas plus haut que les *Soung* ([34e](#)).

Les anciens, comme je l'ai dit, avaient des instruments particuliers, qui faisaient entendre le son propre de chaque corps sonore. Je vais énoncer ici ces instruments, en présentant l'ordre plus moderne que les Chinois donnent aux huit sortes de sons.

1° Le son de la peau était rendu par les tambours ; 2° le son de la pierre par les *king* ; 3° celui du métal, par les cloches ; 4° celui de la terre cuite, par les *hiuen* ; 5° celui de la soie, par les *kin* & les *chê* ; 6° celui du bois, par les *yu* & les *tchou* ; 7° celui du bambou, par les différentes flûtes & les p.035 *koan* ; 8° celui de la calebasse par les *cheng*. Tel est l'ordre représenté à la première figure de la planche I ; & c'est cet ordre que je vais suivre dans autant d'articles particuliers qui termineront cette première partie. Voyez [figure I. 1](#).

@

### ARTICLE SECOND

#### Du son de la peau

@

Dès les premiers temps de la monarchie chinoise avec la peau tannée de quelques quadrupèdes, on construisait divers instruments, que je ne saurais désigner en français que par le nom général de tambour. Ces instruments étaient de plusieurs espèces, & différaient les uns des autres tant par leur forme que par leurs dimensions.

Le plus ancien tambour qu'on connaisse est le *tou-kou* de *Chen-noung*. On l'appelait *tou-kou*, qui signifie *tambour de terre*, parce que ce qui en formait la caisse était en effet de terre cuite, & l'on tendait sur ses deux extrémités la peau dont on devait tirer le son.

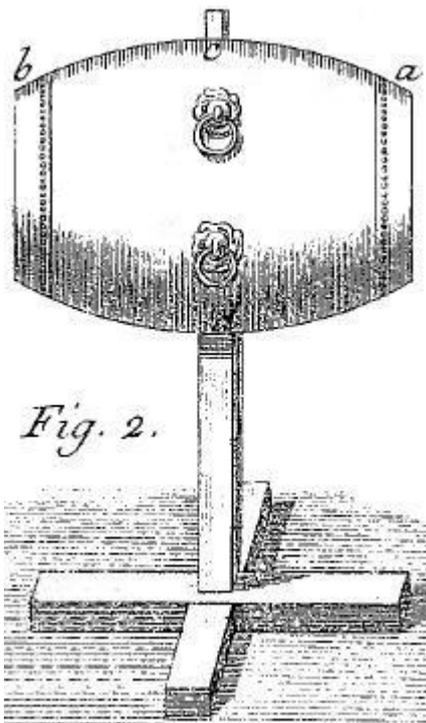
Un instrument aussi fragile était encore nécessairement lourd & difficile à manier, pour peu qu'il fût gros. Aussi ne tarda-t-on pas de substituer le bois à la terre cuite. L'on construisit des tambours dont on varia la grosseur & la forme suivant les différents usages auxquels on les destinait.

Les anciens n'ont rien laissé par écrit sur l'espèce de bois qu'on employait dans les premiers temps pour la construction des tambours ; mais on sait par tradition, que dans les provinces du Midi, le cèdre, le sandal & tous les bois odoriférants étaient choisis de préférence à tous les autres, & que dans les provinces du Nord on faisait usage du mûrier ou de quelque autre bois semblable.

<sup>p.036</sup> Comme on ne trouve aucun monument authentique touchant la forme des premiers tambours, je ne parlerai ici que de ceux qui ont été employés, soit dans la musique, soit dans les cérémonies, sous les trois premières dynasties, depuis *Yu* le grand, jusqu'aux *Tcheou* inclusivement, c'est-à-dire, depuis le règne de Pharaon Apophis, dans la basse Égypte, jusque vers le temps où les Héraclides s'établirent à Lacédémone & dans le Péloponnèse ; ou si l'on veut, depuis le temps

## La musique des Chinois

du Patriarche Jacob, jusqu'à l'établissement des Rois Saül & David. L'un des objets que je me suis proposé en composant ce mémoire, étant de prouver que *les Chinois n'ont emprunté leurs sciences & leurs arts d'aucun autre peuple*, je dois, quand l'occasion s'en présente, les rapprocher des plus anciens peuples connus afin qu'on puisse comparer les uns & les autres entre eux, & ne pas refuser l'honneur de l'invention à ceux qui le méritent à juste titre. Je n'avancerai rien dont je ne puisse fournir les preuves ; & ces preuves je les tirerai des livres chinois les plus authentiques dont l'autorité ne saurait être révoquée en doute.



Comme le *Chou-king*, le *Ché-king*, le *Ly-ki* & autres anciens livres classiques ne font aucune mention des tambours des premiers siècles, je me bornerai, comme je l'ai déjà annoncé, à ne parler ici que des tambours en usage sous les trois dynasties *Hia*, *Chang* & *Tcheou*, les seuls dont parlent ces livres classiques.

On compte huit espèces de ces tambours, ou pour mieux dire, on donnait huit noms différents à des tambours construits à peu près de même, mais qui différaient en quelque chose soit dans leurs formes particulières, soit dans leurs dimensions. Ceux du temps des *Hia*, dont le fondateur fut associé à l'empire par *Chun*, l'an avant Jésus-Christ 2224, étaient appelés *tsou-kou* ; leur forme était à peu près semblable à celle de <sup>p.037</sup> nos barils. Une pièce de bois ayant un pied fait en forme de croix, sans aucun ornement, traversait, par le milieu, le corps de l'instrument pour le soutenir. Voyez **figure I. 2.** <sup>1</sup>

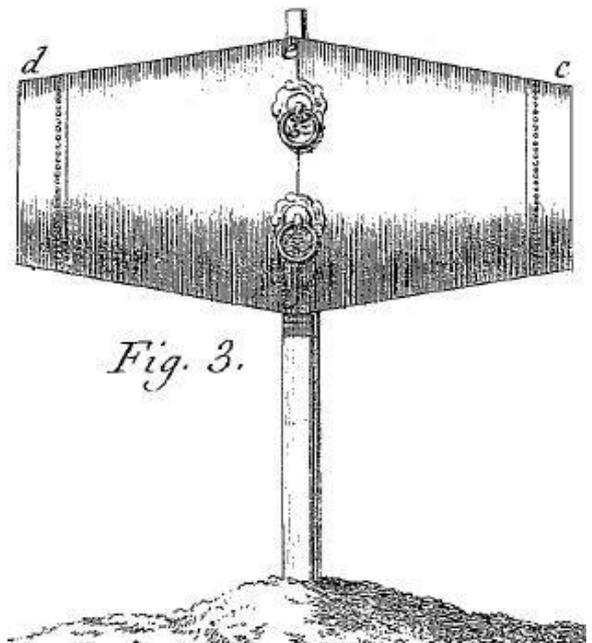
<sup>1</sup> Tambour, nommé *tsou-kou*. Sa longueur d'a à b est de trois pieds. Le diamètre de chacun des deux côtés, couverts de peau, est de 4 pieds ; le diamètre du milieu, de c à d, est de 6 pieds, 6 pouces 6 lignes (219a). Le *tsou-kou* est du temps même du grand *Yu*. Ainsi son antiquité remonte pour le moins jusqu'à l'an 2205 avant l'ère chrétienne. C'était le tambour propre de la dynastie des *Hia*. Il était traversé par une pièce de bois équerre, dont le bout entraient dans un pied, fait en forme de croix ; c'est ce qui la fait appeler *tsou-kou*. On lui donnait aussi le nom de *pen-kou*. *Il en est du pen-kou*, dit le

## La musique des Chinois

Cette sorte de tambour portait encore le nom de *pen-kou*, comme qui dirait *tambour lourd*, & c'est sous cette dénomination qu'il en est parlé dans le *Ché-king*.

Après l'extinction de la dynastie des *Hia*, c'est-à-dire vers ce temps où le peuple de Dieu, tombé dans l'anarchie pour la troisième fois, fut de nouveau réduit en servitude sous les Moabites, l'an 1756 avant l'ère chrétienne, suivant le père Pezron, la dynastie des *Chang* monta sur le trône de la Chine. Cette dynastie fit quelques changements aux cérémonies ; comme les tambours servaient dans les cérémonies, elle changea aussi quelque chose à leur forme. On les appela *yn-kou*, & on ne parla plus des *tsou-kou* sous cette dynastie.

L'*yn-kou* était, comme le *tsou-kou*, traversé par une pièce de bois équarrie, mais cette pièce de bois était sans pied ; on l'enfonçait dans la terre assez profondément pour que le tambour ne pût vaciller lorsqu'on le frappait. Cette sorte de tambour portait encore le nom de *kao-kou*, & c'est sous cette dénomination qu'il en est parlé dans le *Ché-king*. Voyez **figure I. 3.** <sup>1</sup>



L'an 1122 avant l'ère chrétienne, *Ou-ouang* se trouva, par la mort de *Tcheou-sin*, seul maître de l'empire, & fonda la troisième dynastie dite des

---

*Ché-king*, comme de la cloche *young* (*pen-kou ouei young*). Cette espèce de tambour fut adoptée par les *Tcheou*.

<sup>1</sup> Tambour, nommé *yn-kou*. Sa longueur de c à d, est de douze pieds. Le diamètre de chacun des deux côtés, couverts de peau, est de 4 pieds ; le diamètre du milieu, de e à f, est de 6 pieds, 6 pouces, 6 lignes.

L'*yn-kou* est le tambour particulier de la seconde dynastie, dite indifféremment *Chang* ou *Yn*, & dont le fondateur monta sur le trône, l'an avant J.-C. 1783. Il était traversé par une pièce de bois équarrie mais cette pièce de bois n'avait point de pied ; on l'enfonçait dans la terre, c'est ce qui lui a fait donner le nom de *yn-kou*. On l'appelait encore du nom de *kao-kou*. Le son du tambour *kao-kou*, dit le *Ché-king* est le plus fort de tous les sons (*kao-kou fou cheng*). La dynastie des *Tcheou* adopta encore l'*yn-kou* comme elle avait adopté le *tsou-kou*.

## La musique des Chinois

*Tcheou*. Il laissa subsister l'usage de l'*yn-kou* ; mais le tambour employé dans les cérémonies particulières de sa dynastie fut le *hiuen-kou* : sa forme était à peu près la même que celle du *tsou-kou* des *Hia*, on y avait joint deux petits tambours suspendus à ses côtés. Voyez **figure I. 4.** <sup>1</sup>

Ces deux petits tambours avaient des noms différents suivant qu'ils étaient placés à l'est ou à l'ouest, c'est-à-dire, à la droite ou à la gauche de celui qui devait en tirer le son. Les uns s'appelaient *cho-yn*, les autres *eulh-pi* ;

mais ils étaient <sup>p.038</sup> compris sous le nom du *hiuen-kou* dont ils formaient l'accompagnement.

Le *kin-kou*, à peu près semblable au *tsou-kou*, avait différents noms : il s'appelait *kien-kou* quand il était sans aucun ornement extérieur, & on lui donnait les noms de *lei-kou*, de *ling-kou* & de *lou-kou*, selon ce que représentaient les peintures qui décoraient sa circonférence. Voyez **figure I. 6.** <sup>2</sup>

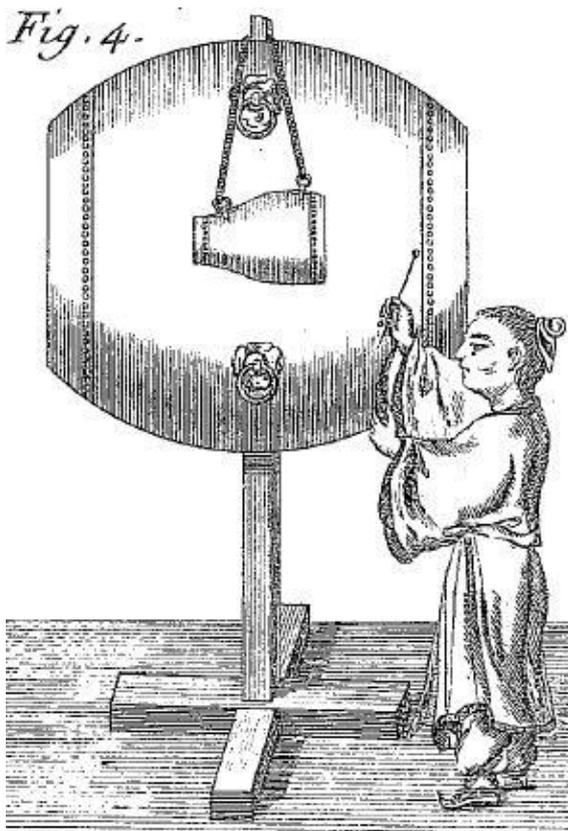
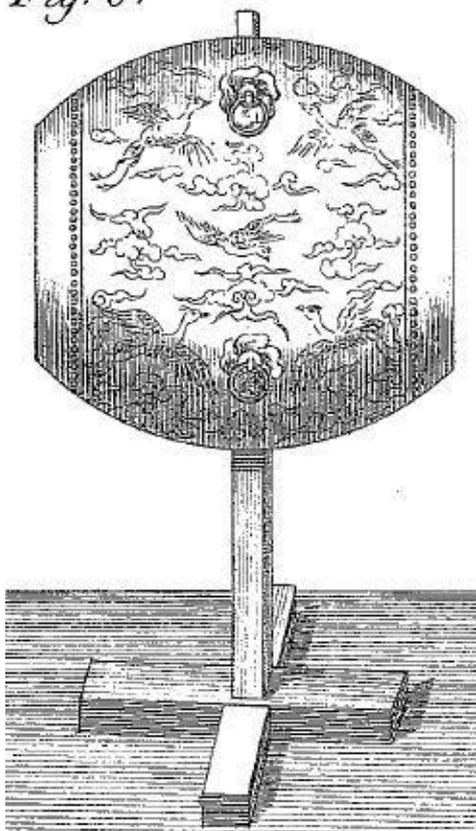


Fig. 6.



<sup>1</sup> Tambour, nommé *hiuen-kou*. Ce tambour est particulier à la dynastie des *Tcheou* ; il en est parlé dans le *Tcheou-ly*, sous le nom de *kien-kou*.

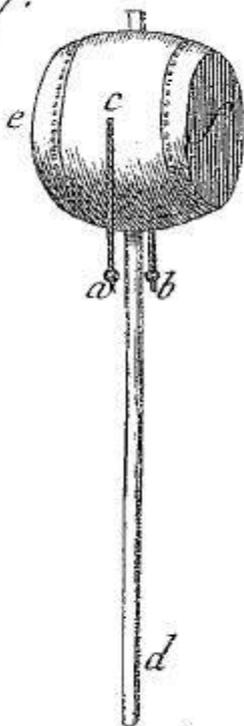
Il y a un autre tambour correspondant à celui-ci, appelé *yn-kou*, & dont le petit tambour regarde le côté opposé à celui du *hiuen-kou*. Le *hiuen-kou*, dit le *Ly-ki*, doit être placé du côté de l'occident, & l'*yn-kou* du côté de l'orient.

Les deux petits tambours qui accompagnent ceux-ci, sont appelés l'un *chouo-pi*, l'autre *yn-pi*. Le premier ressemble au tambour des cavaliers & se frappe légèrement ; l'*yn-pi* est plus petit, il ressemble au tambour des fantassins, & se frappe un peu fort.

<sup>2</sup> Tambour, appelé *kin-kou*. Sa longueur est de 6 pieds, 6 pouces ; le diamètre de chacun des côtés est de 4 pieds, celui du milieu, de 6 pieds, 6 pouces, 6 lignes. En général ce tambour est le même que celui qu'on appelait *kien-kou*, mais on lui donnait le nom de *lei-kou*, quand on y avait représenté le tonnerre, les vents, & des nuages ; & on l'appelait *ling-kou* ou *lou-kou*, selon qu'on y avait peint des oiseaux mystérieux, ou simplement des cigognes, des cygnes, ou autres oiseaux qui sont le symbole de la longue vie.

## La musique des Chinois

Fig. 7.

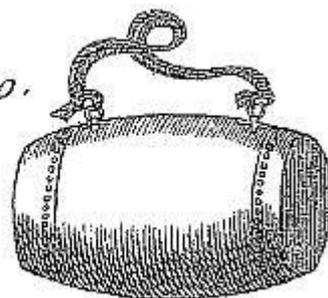


Le *tao-kou* était distingué en grand & petit. Le grand *tao-kou* servait à donner le signal pour commencer le chant ; & le petit *tao-kou* était pour avertir quand une stance, une strophe, ou une partie de la pièce qu'on chantait était finie. Voyez **fig. I. 7.** <sup>1</sup>

Le *ya-kou* & le *po-fou*, l'un fait en forme de baril, l'autre fait en cylindre, voyez les **figures I. 10** <sup>2</sup> & **I. 11** <sup>1</sup>, avaient cela de particulier qu'ils étaient remplis de son de riz, c'est-à-dire, de cette enveloppe que quitte le riz quand on le monde. La peau tendue sur ces tambours devait non seulement être tannée mais il fallait encore qu'on l'eût fait bouillir dans une eau sans mélange. Le son de ces deux instruments était doux. L'*ya-kou* était placé hors de la salle des cérémonies, & celui qui en jouait se tenait debout. Au lieu que le *po-*

*fou* devait être dans la salle même : il servait à accompagner les voix, & celui qui en jouait était assis, tenant le *po-fou* sur ses genoux. Il le remettait ensuite sur la table qui servait de support à cet instrument, lorsque la musique était finie. Le nom de *po-fou* donné à cette sorte de tambour, désigne plutôt la manière dont on le frappait, que le tambour lui-même : il s'appelait *po* lorsqu'on le frappait de droite à gauche, & *fou* quand on le frappait de gauche à droite ; ou si l'on veut, *po* c'était le frapper de la main droite, & *fou* de la gauche.

Fig. 10.



<sup>1</sup> Tambour, nommé *tao-kou*, dont il y a deux sortes : le grand & le petit. Le grand *tao-kou* a un pied de longueur, & un pied de diamètre dans chacun de ses côtés ; le bâton qui le traverse est long de 4 pieds, pouces. Le petit *tao-kou* est long de 7 pouces, & ses deux diamètres ont chacun 7 pouces ; le bâton qui le traverse a 3 pieds, 2 pouces de longueur. a & b sont deux nœuds faits avec de la peau, & enfilés à la cordelette c, qui pend de chaque côté du tambour. Celui qui est chargé de cet instrument le tient par le manche en d, & en tournant la main alternativement de gauche à droite, de droite à gauche, les nœuds vont frapper en e & en f.

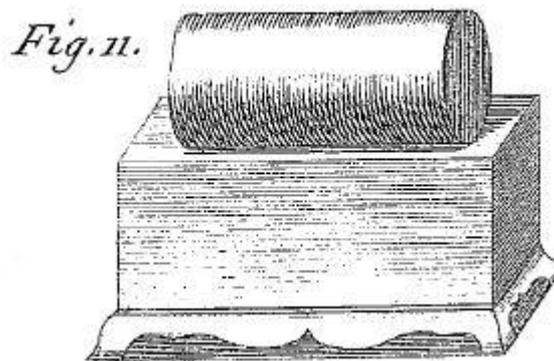
<sup>2</sup> Tambour, nommé *ya-kou*. Sa longueur est d'un pied, 4 pouces ; le diamètre de chacun de ses côtés est de 7 pouces.

## La musique des Chinois

Au reste, ce qu'on a avancé dans quelques ouvrages touchant les tambours à quatre, six & huit faces, ne mérite pas p.039 qu'on y fasse attention. Il n'y a jamais eu de tambours à plus de deux faces. Voici ce que pense à ce sujet un excellent auteur, dont j'ai actuellement l'ouvrage sous les yeux : *Quand à l'occasion des tambours, il est parlé, dans les anciens monuments, de quatre, six, ou huit faces, cela signifie seulement qu'il y avait quatre, six, ou huit tambours de même espèce sur une même face, c'est-à-dire, sur un même rang.*

C'est là à peu près tout ce que je trouve de plus essentiel à dire sur les instruments construits pour faire entendre *le son propre de la peau.*

Si les détails dans lesquels je viens d'entrer paraissent trop minutieux, on doit faire attention que ce n'est que par ces détails même que je puis mettre sous les yeux du lecteur les occupations des hommes dans ces temps heureux où la race humaine était pour ainsi dire encore dans son enfance. Or cette enfance, loin d'avoir rien de puéril pour les philosophes, sera pour eux un sujet de réflexions.



**Fig. I. 11.**

@

---

<sup>1</sup> Tambour, nommé *po-fou*. Sa longueur est d'un pied, 4 pouces ; le diamètre de chacun de ses côtés est de 7 pouces. La table qui supporte cet instrument a un pied de hauteur & un pied de largeur.

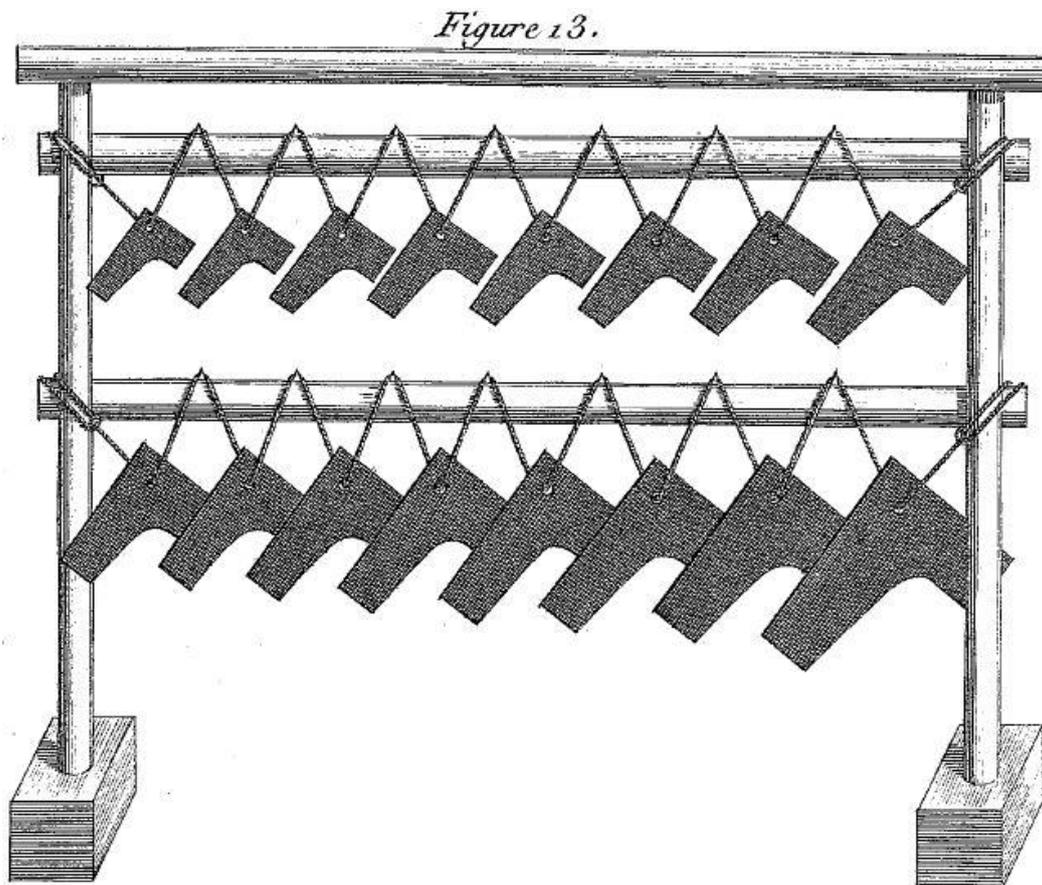
ARTICLE TROISIÈME

Du son de la pierre

@

L'art de faire servir les pierres même à l'usage de la musique, est, je pense, un art particulier aux Chinois ; du moins je n'ai lu nulle part que les Grecs, les Égyptiens, les Chaldéens, les Arabes ni aucun des anciens peuples connus l'aient pratiqué ou en aient eu seulement l'idée. Il fallait, pour l'inventer, un peuple naturellement philosophe, si je puis parler ainsi, un peuple curieux de connaître les productions de la nature, accoutumé à les contempler, & assez industrieux pour en tirer parti. Tel a été cet ancien peuple qui, p.040 dès les premiers siècles du monde, vint habiter la Chine.

Fig. I. 13.



Nous lisons dans le *Chou-king* que du temps même d'*Yao* & de *Chun*, les Chinois avaient déjà observé que parmi les différentes sortes

## La musique des Chinois

de pierres il s'en trouvait qui rendaient un son propre à la mélodie ; que ce son tenait un milieu entre le son du métal & celui du bois ; qu'il était moins sec & moins aigre que le premier, plus éclatant que le second, plus brillant & plus doux que l'un & l'autre ; que déjà ils avaient taillé ces pierres suivant les règles des *lu*, pour leur faire rendre de véritables tons, en avaient fait des instruments qu'ils appelaient *kieou*, & auxquels on donne aujourd'hui le nom de *king*. Voyez figure I. 13. <sup>1</sup>

Nous trouvons encore dans le *Chou-king* que vers ce même temps d'*Yao* & de *Chun*, c'est-à-dire plus de 2.200 ans avant l'ère chrétienne, les différentes pierres sonores propres à faire les *king*, sont spécifiées parmi les tributs qu'*Yu* le grand avait déterminés pour chaque province. Celle de *Su-tcheou* devait fournir les pierres dont on serait les *fou-king* <sup>2</sup>. La province de *Yu-tcheou* celle pour les *king-tsouo*, c'est-à-dire, ces *king* de grandeur indéterminée, grands ou petits, suivant le ton sur lequel on devait les mettre. Enfin la province de *Leang-tcheou* devait fournir les pierres nommées de *Yu* dont on faisait les *nio-king* <sup>3</sup>.

<sup>p.041</sup> Sous le règne de *Tcheng-ty*, dixième empereur de la dynastie des premiers Han, vers l'an 32 avant Jésus-Christ, on trouva dans le fond d'un étang un ancien *king* composé de seize pierres.

L'an 247 de l'ère chrétienne on présenta à l'empereur un *yu-king*, c'est-à-dire un *king* fait de pierres de *yu*, composé de seize pierres. Cet

---

<sup>1</sup> Instrument de pierres sonores, nommé *pien-king* (221b). Cet instrument est composé de 16 pierres, dont les dimensions se prennent suivant les règles des *lu*. Pour rendre le son plus grave, on prend sur l'épaisseur, dont on ôte autant qu'il en faut ; on prend au contraire sur la longueur, quand on veut rendre le son plus aigu. Le *pien-king* étant à l'octave au-dessus des *lu* moyens, dits naturels, ses dimensions se prennent sur les *lu* aigus, appelés *demi-lu*, & on se sert du pied, dit *tou-tché*, composé de 10 pouces, & le pouce de 10 lignes.

<sup>2</sup> Ces pierres sonores se trouvent sur la superficie de la terre, près des bords de la rivière & Sée. Les physiiciens chinois qui ont interprété le *Chou-king*, disent que ces pierres exposées au soleil & a toutes les variations de l'air, acquièrent une dureté qui fait qu'elles rendent un son plus clair, plus net & plus terminé. C'est pourquoi ajoutent-ils, on leur donnait la préférence sur les autres pierres sonores qui se trouvent dans le sein de la terre ou dans le fond des eaux, soit qu'elles y soient isolées, ou qu'elles soient en bloc, ou par couches dans les carrières. (Extrait du texte du père Amiot.)

<sup>3</sup> Il faut remarquer, dit *Lin-ché*, que lorsqu'il est parlé, dans les anciens livres, du *nio-king* & du *kieou-king*, on entend les *king* faits de pierre de *yu*, & que ces *king* ne pouvaient être employés que dans la musique qui se faisait chez l'empereur. Dans celle qui se faisait chez les princes, les *king* étaient d'une pierre sonore moins précieuse que le *yu*. (Extrait du texte du père Amiot.)

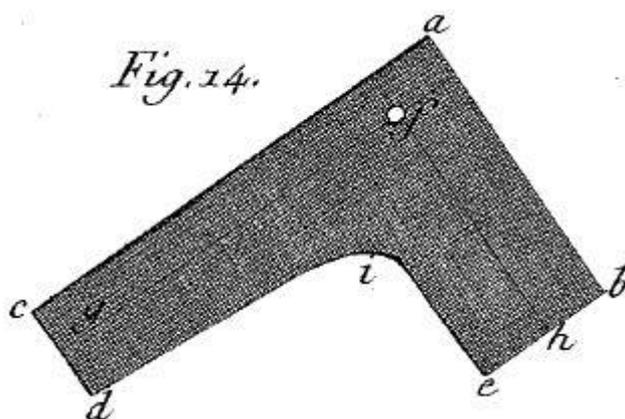
## La musique des Chinois

instrument fut trouvé près de *Hiué-tcheng* dans le district de *Su-tcheou*. Les docteurs les plus habiles de ce temps-là convinrent tous que sa forme était celle des plus anciens *king*. Ils reconnurent qu'il donnait quatre sons au-dessus des douze *lu*, & que tous ses tons étaient de la dernière justesse (41f). Ils servirent de modèle à Tcheng-ché lorsqu'il voulut fixer les *lu* supérieurs.

Sous le nom général de *king* on distingue le *tsê-king* & le *pien-king*. Le *tsê-king* consistait en une seule pierre sonore qui ne rendait par conséquent qu'un seul ton : il servait ainsi que le gros tambour & la grande cloche, à donner le signal pour commencer ou pour finir. Le *pien-king* est un assortiment de seize pierres, formant le système de sons qu'employaient <sup>p.042</sup> les anciens Chinois dans leur musique tel que celui de la figure I. 13.

Les anciens avaient encore le *cheng-king* & le *soung-king*. Voyez **figure I. 14** & son explication <sup>1</sup>.

Quelques auteurs ont prétendu que le *tsê-king*, c'est-à-dire le *king* isolé



<sup>1</sup> Forme & dimensions du *cheng-king* & du *soung-king*.

Chaque pierre de ces deux instruments a deux parties ou branches, comme on voit par la figure. La branche a, b, e, i, est appelée la partie supérieure, ou la cuisse ; la branche inférieure a, c, d, i, est appelée la partie inférieure, ou le tambour. Les Chinois partagent la ligne b, e en deux parties égales. Du point de division h, ils abaissent une perpendiculaire sur la ligne a, c ; ils partagent de même la ligne c, d en deux parties égales, & abaissent une perpendiculaire sur la ligne a, b ; le point d'intersection f, est l'endroit qu'ils percent pour pouvoir suspendre l'instrument.

La mesure générale des *king* se prend sur celle des *lu*. Ainsi le *cheng-king* a un *lu* & demi d'a à b, c'est-à-dire un pied & demi, le *lu* valant un pied, & le pied 10 pouces. Le côté b, e est long de trois quarts d'un *lu*, son côté a, c, de deux *lu* un quart, & son côté c, d, d'un demi-*lu*. L'épaisseur de la pierre, dans toutes ses parties, est d'un sixième de *lu* ; le diamètre du trou f, est d'un quatorzième de *lu*. On frappe l'instrument vers le point g.

Quant au *soung-king*, la longueur d'a à b est de deux *lu*. La longueur de b en e, est d'un *lu*, celle d'a en c est de trois *lu*, & celle de c en d est de deux tiers de *lu*, c'est-à-dire, de 6 pouces, 6 lignes, dixièmes de ligne. L'épaisseur de la pierre est de 17 lignes 2 dixièmes de ligne, le diamètre du trou f de 3 lignes cinq dixièmes de ligne.

Ces deux instruments se plaçaient en dehors de la salle sur la dernière marche de l'escalier : le *cheng-king*, du côté de l'orient, & le *soung-king*, du côté de l'occident. Le *cheng-king* était ainsi appelé, parce qu'il s'accordait en particulier avec l'instrument appelé *cheng*, dont on parlera à l'article 9 de cette première partie ; & le *soung-king* <sup>p.223</sup> était ainsi appelé, parce qu'on s'en servait dans l'accompagnement des hymnes, appelés *soung*. En général les *king*, comme étant des instruments fixes, servaient à donner le ton.

## La musique des Chinois

dont nous avons parlé en premier lieu, était anciennement employé pour marquer la mesure, & même chaque temps de la mesure, soit que l'on chantât, soit qu'on jouât des instruments, & que les *king* qui donnent tous les tons de la musique ne commencèrent que sous les *Chang*. Mais ces auteurs ont été réfutés par un excellent critique, *Tsai-yuen-ting*, qui rapporte que tous les anciens fragments ont toujours parlé de seize cloches, de seize *king*, de seize *pei-siao* ([42g](#)) ; ce qui dépose en même temps contre les différentes opinions de quelques écrivains de la basse antiquité, qui ont composé l'assortiment du *pien-king*, les uns de douze pierres, les autres de vingt-quatre, & qui ont avancé que c'était là la doctrine des anciens. Mais ce qui est rapporté, soit dans les usages du *Tay-tchang-sée*, soit dans les fragments des anciens livres, fait voir le faux de ces différentes opinions.

@

# ARTICLE QUATRIÈME

## Du son du métal

@

p.043 Le métal tient un rang distingué dans l'ordre que gardent entre elles les productions de la nature. C'est, suivant la physique des Chinois, l'un des cinq éléments que la nature emploie pour constituer l'essence des autres corps. L'art de mettre le métal en fusion par le moyen du feu, de le purifier & de l'employer à divers usages est presque aussi ancien que le monde ; mais l'art de le faire servir à la musique n'a pas été sitôt connu chez les diverses nations. Les Chinois sont peut-être le seul peuple de l'univers qui se soit avisé de fondre d'abord une première cloche pour en tirer ce son fondamental sur lequel ils devaient se régler pour avoir douze autres cloches qui rendissent exactement les douze semi-tons qui peuvent partager l'intervalle entre un son donné & celui qui en est la réplique, l'image, c'est-à-dire, l'octave ; & enfin, de former un assortiment de seize cloches pour en tirer tous les sons du système qu'ils avaient conçu, & servir d'instrument de musique ; car il ne faut pas croire qu'il s'agit ici de cloches comme celles qui sont suspendues à nos tours. Voyez la figure I. 16 & son explication <sup>1</sup>.

---

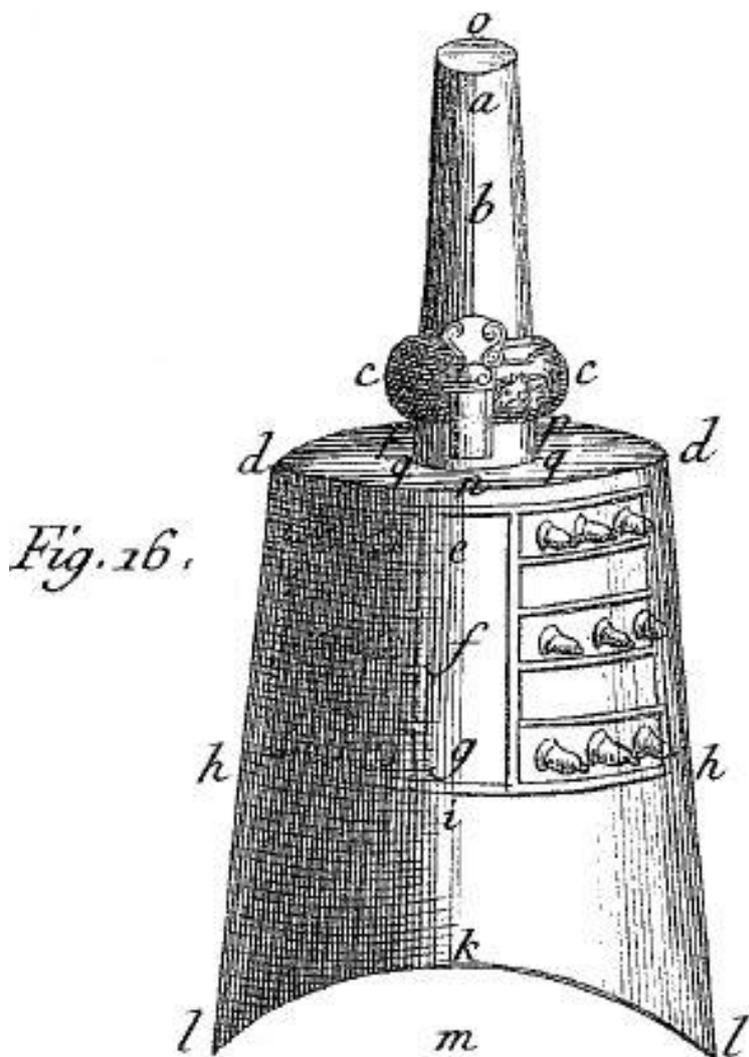
<sup>1</sup> Ancienne cloche des *Tcheou*. Les Chinois distinguent, sur cette cloche, trois parties principales : la partie supérieure, depuis o jusqu'à n ; la partie du milieu, depuis d jusqu'à h ; & la partie inférieure, depuis h jusqu'à l.

La partie supérieure se divise également en trois parties : le cou, a, b ; le corps, c, e ; & le pied, p, q. Le long du cou, le point a s'appelle *heng*, c'est-à-dire, *point d'équilibre* ; & le point b s'appelle *young*, c'est-à-dire, *point de direction* ; ou, selon quelques auteurs, *heng* signifie *la gorge* & *young*, *le conduit*. Le corps c, c, est appelé *hiuentchoung*, comme qui dirait, *animaux qui environnent* pour servir de soutien, parce que c'est par là qu'on suspendait la cloche. Le pied p, q est fait de façon qu'il paraît sortir du sein de la cloche, avec laquelle il fait un tout.

Cette partie supérieure de la cloche est un solide, fait d'un même jet avec la cloche elle-même. Sa hauteur depuis o jusqu'à n, est de 8 pouces ; sa circonférence, à l'extrémité o, est de 5 pouces un tiers. La circonférence du soutien c, c, est de 12 pouces ; sa hauteur, d'un pouce sept neuvièmes. La circonférence du pied p, q, est de huit pouces ; sa hauteur, de p en q, est de huit neuvièmes de pouce.

La partie de la cloche, dite le milieu, d, h est partagée en cinq zones, ou bandes, dont trois, plus grandes que les autres, sont chargées de douze mamelles chacune. Ces mamelles représentent les douze maisons du soleil, les douze lunaisons dont une année

## La musique des Chinois



**Fig. I. 16.**

commune est composée, les douze *lu* musicaux, &c. Les deux petites bandes, sont unies & sans avoir rien d'apparent sur leur surface, parce qu'elles doivent représenter les champs qui renferment dans leur sein les différentes semences qu'on leur a confiées, & qui pousseront dans leur temps, &c. Le sommet de cette partie du milieu n'est point convexe, les points *d, d* sont appelés *ou*, & ce nom s'écrit par le caractère qui signifie *danse, danseurs*, &c., parce que ce sont les deux points d'agitation de la cloche ; quelques auteurs donnent à ces deux points le nom d'épaules. Les points *h, h*, qui terminent cette partie du milieu, portent le nom de *loan*, c'est-à-dire, *qui ne saurait recouvrer les forces perdues*.

Enfin la partie inférieure de la cloche se prend depuis *h* jusqu'en *l*. Cette partie est terminée en forme de croissant pour désigner la lune. Les points *l, l* sont l'endroit où l'on frappe la cloche ; le point *k* est appelé le tambour. La lettre *m* désigne le milieu de la cloche ; les Chinois pensent que de ce point le son va en droiture jusqu'à *e*, & qu'il se divise, en chemin faisant, à *g* & *f*, &c.

La hauteur de la cloche, depuis *d* jusqu'à *l*, est de douze pouces & demi ; depuis *n* jusqu'en *k*, de dix pouces. Le diamètre de *l* à *l* est de dix pouces, & de *k* au bord opposé, de huit pouces. Le diamètre de la partie supérieure a huit pouces, de *d* en *d* ; & six pouces, quatre lignes, de *n* au côté opposé.

On ne saurait dire au juste quand a commencé l'usage de cette espèce de cloche ; ce qu'on sait sûrement, c'est qu'elle était déjà ancienne du temps de Confucius. Sa forme tout à fait singulière renferme une foule d'allégories pour les Chinois. Je me suis contenté d'en décrire les proportions d'après leurs livres les plus authentiques.

## La musique des Chinois

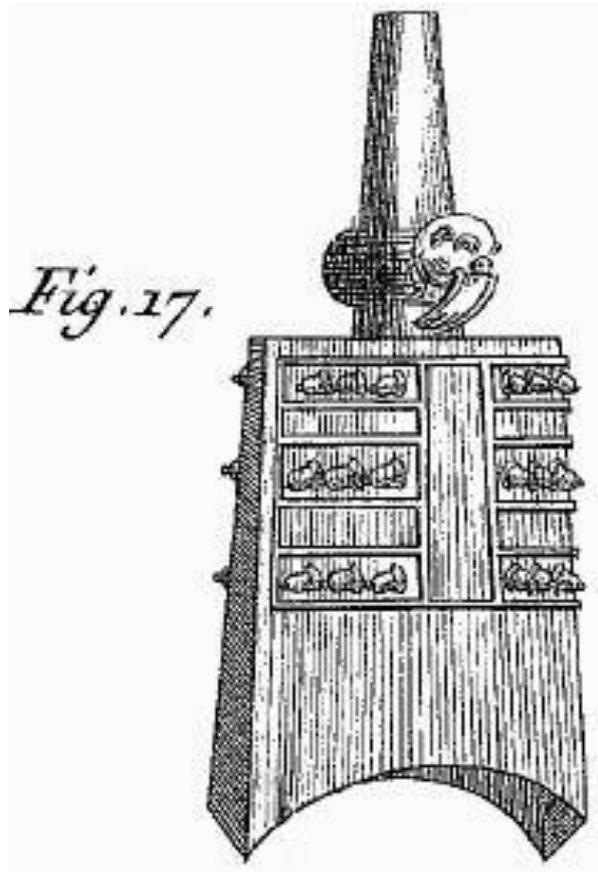
On distingue, chez les anciens, trois sortes de cloches ; les *po-tchoung*, les *tê-tchoung* & les *pien-tchoung*, c'est-à-dire, trois espèces désignées par *po*, *tê* & *pien* ; car *tchoung* signifie *cloche*.

Les *po-tchoung* étaient des cloches isolées sur lesquelles on frappait, soit pour donner quelque signal au commencement d'une pièce, soit pour avertir, pendant la pièce même, ou les danseurs ou les joueurs d'instruments lorsqu'ils devaient commencer ou finir. Ces sortes de cloches étaient les plus grosses p.044 de toutes ; on les

appelait encore du nom de *Young*, c'est sous ce nom qu'il en est parlé dans le dictionnaire *Eulh-ya*.

Les *tê-tchoung* étaient de moyenne grosseur. On employait ces cloches dans l'exécution de la musique, soit pour marquer la mesure, soit pour faire la partie qui leur était propre. Dans plusieurs livres ou dans les monuments anciens elles sont connues sous le nom de *piao* : elles avaient la forme de celle qu'on voit à la figure I. 17. <sup>1</sup>

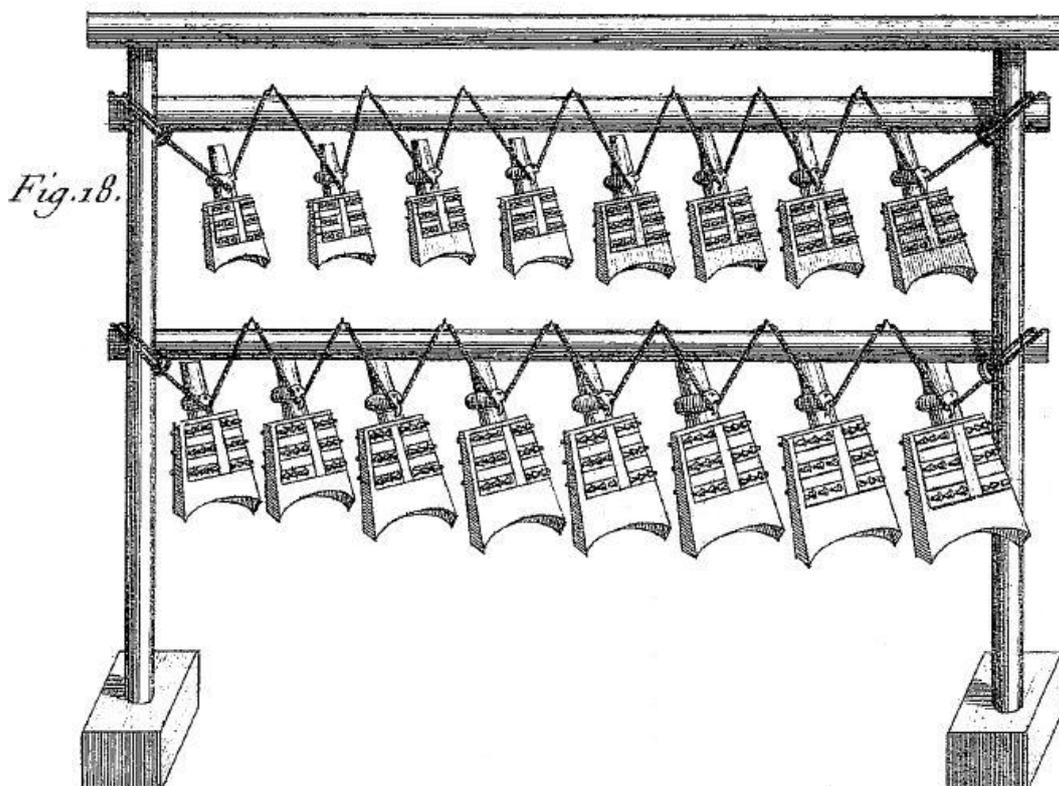
Les cloches *pien-tchoung*, appelées autrement *tchan*, étaient les plus petites, & c'est surtout de celles-ci qu'on formait un assortiment de seize cloches pour joindre à l'assortiment des *king* ou pierres sonores. Voyez **figure. I. 18.** <sup>2</sup>



<sup>1</sup> Les cloches nommées *tê-tchoung*, de la dynastie des *Tcheou*, étaient aplaties & avaient la même forme, qui est représentée à la figure I. 17. Elles s'accordaient avec les *lu* aigus, ou *demi-lu*, & l'assortiment n'était composé que de douze cloches.

<sup>2</sup> L'assortiment appelé *pien-tchoung*, de la figure I. 18, était composé de seize cloches, dont douze étaient accordées sur les *lu* moyens, dits naturels, & étaient par conséquent plus grosses ; les quatre autres s'accordaient sur les *demi-lu*, ou *lu* aigus. Cet assortiment faisait ainsi un instrument complet.

## La musique des Chinois



Sans m'arrêter ici à décrire les proportions que doivent avoir les cloches pour qu'elles rendent des sons conformes aux règles des *lu* <sup>1</sup>, je dirai seulement, pour ce qui regarde la matière dont elles étaient composées, qu'un mélange d'étain & de cuivre a été de tout temps celle que les Chinois ont employée pour leurs cloches. *Sur six livres de cuivre rouge (dit le Tcheou-ly), il faut mettre une livre d'étain.* Quant à la forme, elle n'a pas toujours été la même ; les anciennes cloches n'étaient point rondes, mais aplaties, & terminées en croissant dans leur partie inférieure.

La méthode de proportionner les cloches suivant les règles invariables des *lu*, fut exactement observée depuis le règne de *Chun* jusque vers la fin de celui des *Tcheou*, c'est-à-dire, depuis l'an 2255, avant Jésus-Christ, jusque vers l'an 250 avant l'ère chrétienne.

---

Pour accorder les cloches sur les *lu*, on avait égard à la hauteur, à l'épaisseur & au diamètre. Quand elles donnaient un son trop bas, on retranchait sur la hauteur ; quand au contraire elles donnaient un son trop haut, on amoindrissait l'épaisseur, jusqu'à ce qu'on eût attrapé le ton.

<sup>1</sup> La manière de faire les cloches, conformément aux règles des *lu*, est expliquée en détail dans l'article *Kao-koung-ki*, inséré dans le *Tcheou-ly*, ou cérémonial des *Tcheou*. Je ne l'ai point rapportée ici, parce qu'elle m'aurait mené trop loin. (Extrait du texte du père Amiot.)

## La musique des Chinois

p.045 A cette époque tout prit une nouvelle forme dans l'empire. Le barbare *Tsin-ché-hoang-ty* ne se contenta pas de faire, pour ainsi dire, la guerre aux lettres, d'abolir, autant qu'il lui fut possible, tous les monuments littéraires, il voulut encore effacer jusqu'au souvenir de la vénérable antiquité, en détruisant tout ce qui pouvait directement ou indirectement rappeler ce souvenir dans l'esprit de ceux qui viendraient après lui. Les instruments de musique, parmi lesquels les cloches tenaient un rang distingué, furent détruits. On en construisit de nouveaux par ses ordres sur des principes différents de ceux que prescrivait l'ancien cérémonial. Les cloches même du *Tay-tchang-sée*, c'est-à-dire, du tribunal qui présidait à la musique & aux rites, furent remises en fonte, & pour qu'aucune des anciennes cloches ne pût déposer contre les principes arbitraires, & peut-être faux, qu'on avait suivis à l'égard des nouvelles, sous prétexte que le prince avait besoin de matière pour les statues colossales qu'il voulait faire placer à l'entrée de son palais, on enleva des différentes villes de l'empire autant de cloches que l'on put trouver.

Cependant il fut plus facile aux musiciens de conserver leurs instruments qu'il ne le fut aux lettrés de conserver leurs livres. Ils étaient en bien plus petit nombre que les lettrés ; aussi furent-ils recherchés moins rigoureusement ; & ils s'en prévalurent pour cacher plusieurs assortiments de cloches, qu'on a découverts dans la suite des temps, tantôt dans des jardins au milieu des villes, tantôt dans la campagne, soit en creusant des puits, soit en labourant les terres.

Sous le règne des *Tsin*, & longtemps après cette dynastie, on négligea la méthode de faire le koung primitif avec chacun des douze lu ([45h](#)). Contents de tirer de leurs instruments les sept p.046 modulations communes ([46i](#)), les musiciens se persuadèrent peu à peu qu'il était impossible d'en tirer d'autres, & ne se mirent point en peine de ce qui avait été pratiqué par les anciens.

Sous les *Han* orientaux, vers l'an 60 de l'ère chrétienne, *Pao-yé*, président du tribunal des rites, fit tous ses efforts pour réformer la musique de son temps. Il composa un ouvrage très savant, dans lequel

## La musique des Chinois

il développa toute la doctrine des anciens sur la musique. Les lettrés accueillirent cet ouvrage avec transport ; mais les musiciens, accoutumés à leur routine, firent naître une foule de difficultés qui empêchèrent que la réforme n'eût lieu. La musique resta dans l'état d'imperfection où elle était alors, jusqu'au temps des *Soui*, c'est-à-dire, jusqu'au sixième siècle de l'ère chrétienne. On découvrit quelques assortiments d'anciennes cloches, & l'empereur les fit mettre entre les mains des officiers qui présidaient à la musique de son palais avec ordre de s'en servir : *mais comme l'ancienne méthode était ignorée, les musiciens ne firent usage que de sept cloches dans un même assortiment ; les cinq cloches restantes furent appelées les cloches muettes.*

Vers l'an 640, le grand *Tay-tsong*, de la dynastie des *Tang*, fit faire des recherches sur l'ancienne musique. Il ordonna que tout ce qu'on pourrait trouver sur cette matière importante, tant en livres qu'en instruments, fût envoyé à la cour. Une foule de mémoires & de fragments d'ouvrages, tant imprimés <sup>p.047</sup> que manuscrits, lui furent adressés. Il les livra au corps des savants pour être examinés & comparés avec ce qu'on avait déjà dans les *King* & dans l'histoire. *Tsou-siao-sun* & *Tchang-ouen-cheou* rédigèrent le tout & démontrèrent que les anciens faisaient usage dans leur musique de 84 modulations (47k). Ils firent exécuter eux-mêmes en présence de Sa Majesté les 84 modulations sur les anciennes cloches & les anciens *king* de pierres sonores qu'on avait déterrés depuis peu. Après cette découverte les gens de lettres prodiguèrent à l'envi les éloges les plus brillants au grand *Tay-tsong*, & crurent devoir le comparer aux cinq *Ty* (c'est-à-dire à *Fou-hi*, *Chen-noung*, *Hoang-ty*, *Yao* & *Chun*). Rien en effet ne rapproche plus *Tang-tay-tsong* des premiers fondateurs de la monarchie que les soins qu'il se donna pour le rétablissement de la bonne musique.

Sur la fin de cette dynastie des *Tang*, lors de la révolte de *Ngan-lou-chan* & de *Ché-sée-ming*, l'empereur s'étant enfui de sa capitale, le palais fut pillé, les instruments de musique, <sup>p.048</sup> partie dispersés, partie

## La musique des Chinois

emportés en Tartarie, ne purent plus être rassemblés. On en fit de nouveaux ; mais on ne garda dans leur construction, ni les règles des *lu*, ni celles de l'harmonie. Les officiers qui présidaient aux cérémonies s'en plainquirent. On fit rechercher les anciens instruments, & surtout les cloches. On offrit aux Tartares des sommes immenses pour racheter celles dont ils étaient en possession ; il ne fut jamais possible de les retirer d'entre leurs mains. Ils alléguèrent d'abord différents prétextes ; ils répondirent à la fin qu'ils ne savaient pas ce qu'elles étaient devenues.

Les cinq petites dynasties qui régnèrent successivement après celle des *Tang*, ne s'embarassèrent guère de musique, & la laissèrent dans l'état où elle était. Après ces dynasties vinrent les *Soung*, qui remirent en vigueur la littérature, firent fleurir les arts, & n'oublièrent rien de ce qui pouvait contribuer à rendre à l'empire son ancien éclat. Mais les lettrés donnèrent dans une extrémité opposée à celle de la barbarie d'où ils sortaient : ils prétendirent qu'on trouvait tout dans les écrits des anciens, mais en les expliquant à leur manière, & sans s'apercevoir des erreurs dans lesquelles les jetaient leurs fausses explications. Les expériences qu'ils firent sur les cloches faillirent à replonger la musique dans l'état de barbarie d'où les *Tang* l'avaient tirée. Ils fondirent d'abord douze cloches, croyant y avoir observé les règles des *lu*, & en suivant les instructions détaillées dans le *Tcheou-ly* de la manière qu'ils les entendaient. Ils firent ensuite un certain nombre d'autres cloches pour avoir les octaves, tant aiguës que graves, de leurs douze premières. Ils furent si contents de leurs opérations, qu'ils n'hésitèrent point à préférer leurs cloches à toutes celles qui avaient été faites depuis les *Tcheou*, puisqu'ils les croyaient conformes aux instructions du *Tcheou-ly*. Sur cette idée, & p.049 sur le rapport des lettrés de sa cour, l'empereur donna ordre qu'on remît en fonte les cloches de sa musique pour leur en substituer de semblables à celles qu'on venait de faire.

Mais les musiciens ne jugèrent pas des nouvelles cloches aussi favorablement que l'empereur ; ils furent très mortifiés qu'on les

## La musique des Chinois

contraignit de se servir d'instruments dont ils trouvaient tous les tons faux, & qui ne ressemblaient aux instruments des anciens que par leur forme. En obéissant aux ordres de l'empereur, ils eurent cependant la consolation de sauver l'assortiment complet d'anciennes cloches qui était dans le tribunal du *Tay-tchang-see* (tribunal de la musique & des rites). Ils gagnèrent les bas officiers de ce tribunal, lesquels, du consentement tacite de leurs supérieurs, enterrèrent de nuit dans une des cours du palais ces mêmes cloches qu'il était ordonné de livrer aux fondeurs : elles ont été déterrées depuis, & on s'en est servi comme de modèles pour en faire de semblables.

@

### ARTICLE CINQUIÈME

#### Du son de la terre cuite

@

Les hommes n'eurent pas plus tôt trouvé l'art de durcir la terre, par le moyen du feu, qu'ils découvrirent dans cette terre, ainsi durcie, des qualités qu'on croyait auparavant lui être absolument étrangères. Celle qui la rendit propre à l'harmonie fut observée en particulier par les Chinois. Ce sage peuple qui n'employa d'abord la musique que pour rendre hommage au *Chang-ty* (l'Être suprême), & honorer les ancêtres, crut devoir faire concourir toute la nature à la perfection d'un art, au moyen duquel il remplissait ce double objet. La terre desséchée & durcie au feu, ne rendit d'abord que des <sup>p.050</sup> sons trop bruyants dans son choc avec quelqu'autre corps dur. On modéra peu à peu l'éclat de ces sons soit en tendant une peau tannée sur quelque vase de terre cuite soit en façonnant diversement ces mêmes vases pour les mettre à l'unisson, pour ainsi dire, de quelqu'autre instrument.

Tous ces essais n'avaient abouti qu'à faire un instrument monotone, dont le son n'avait ni la douceur, ni le brillant de ceux que rendaient les autres corps sonores, & l'on voulait que la terre qui renferme elle-même dans son sein les principes des autres corps, figurât dans la musique d'une manière qui ne fût pas indigne de sa qualité de mère commune de toutes choses : l'on voulait qu'elle pût composer un instrument, dont les sons renfermassent éminemment toutes les qualités des autres sons, & qui par sa matière fût l'allégorie des bienfaits dont cette mère commune comble les hommes.

Après bien des tâtonnements on parvint à faire un instrument à vent, qui, dans son principe, dans sa matière, dans sa forme, dans son action & dans ses effets, remplissait toute l'étendue de ce qu'on s'était proposé. On prit une certaine quantité de terre, la plus fine qu'on pût trouver, on la raffina encore en la lavant dans plusieurs eaux, & on lui laissa prendre la consistance d'une boue encore liquide : voilà la

## La musique des Chinois

matière. Pour ce qui est de la forme, deux œufs, l'un d'oie, l'autre de poule, furent le modèle de l'instrument. L'œuf de poule donnait les dimensions de sa surface intérieure ; celui d'oie donnait celles de sa surface extérieure ; & l'espace entre l'œuf de poule & celui d'oie, en les supposant l'un dans l'autre, faisait l'épaisseur de l'instrument. On fit une ouverture à la pointe de cette sorte d'œuf de terre, on souffla dans l'ouverture, & il en résulta un son mélodieux & assez grave, qui fut le *koung* de *hoang-tchoung*, c'est-à-dire le ton fondamental, le principe des autres tons.

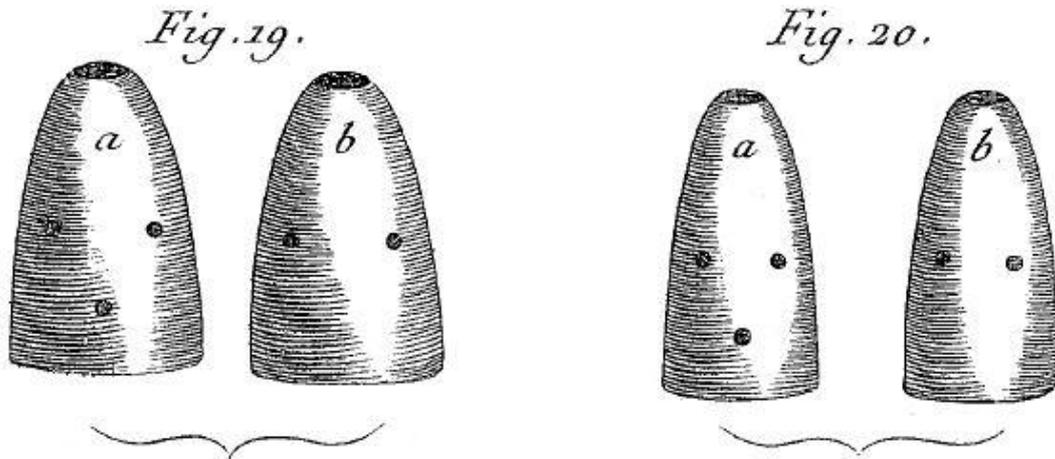
p.051 Pour obtenir ces autres tons, on perça cinq trous, c'est-à-dire, trois sur la partie de l'instrument qui devait être en devant, & deux sur la partie opposée, qui devait être en derrière. Les trois de devant formaient un triangle renversé, c'est-à-dire, ayant la pointe en bas ; ceux de derrière étaient en ligne horizontale, diamétralement opposés aux deux qui formaient la base du triangle. Par cet arrangement on eut cinq sons différents ; & pour qu'ils formassent les cinq tons *koung*, *chang*, *kio*, *tché*, *yu* (fa, sol, la, ut, ré), on ne fit qu'agrandir ou rétrécir les trous, suivant qu'il fallait hausser ou baisser les sons pour leur donner la justesse requise. (51)

Cette opération finie on mit l'instrument dans un fourneau, & on l'y laissa jusqu'à ce qu'entièrement pénétré par le feu, il eût acquis la solidité qui lui était nécessaire. C'est cet instrument qu'on connaît aujourd'hui sous le nom de *hiuen*. Son antiquité le rend respectable aux yeux des Chinois, il date de plus d'un siècle avant le règne de *Hoang-ty*, dont la soixante-unième année, comme je l'ai déjà dit, est fixée à l'an 2637 avant l'ère chrétienne ; sa forme & tout ce qu'il représente symboliquement le font admirer des antiquaires.

Cet instrument fut perfectionné ensuite sous les *Tcheou* ; il p.052 y en avait de deux sortes, le grand & le petit *hiuen*, & l'un & l'autre était percé de six trous, sans compter l'embouchure. Le grand *hiuen*, dit *Eulh-ya*, est comme un œuf d'oie, & le petit *hiuen* comme un œuf de poule ; sa figure est comme le poids de la balance, il a six trous pour les tons, & un septième trou pour l'embouchure, &c. Le *Tcheou-ly*, le

## La musique des Chinois

Ouen-hien-toung-kao, & le Fong-fou-toung parlent également du *hiuen* comme d'un instrument à six trous parce qu'ils ne font mention que du *hiuen* perfectionné par les Tcheou (52m). Ceux des anciens n'avaient que cinq trous. Voyez les figures I. 19 & I. 20 <sup>1</sup>.



**Fig. I. 19. — I. 20.**

@

---

<sup>1</sup> Instruments de terre cuite, appelés *hiuen*. La figure I. 19 représente le grand *hiuen*, la figure I. 20, le petit *hiuen* ; a est le devant de l'instrument, & b le derrière.

Le grand *hiuen* a de hauteur trois pouces & demi, sa plus grande circonférence est de sept pouces & demi, & le diamètre du fond est de deux pouces, quatre lignes. Le diamètre de l'embouchure, qui est à la pointe, est de trois lignes & demie ; celui des trous qui donnent les tons, est d'une ligne & sept dixièmes de ligne.

Le petit *hiuen* a de hauteur trois pouces & demi, sa plus grande circonférence est de cinq pouces & demi, & le diamètre du fond est d'un pouce, sept lignes, & cinq dixièmes de ligne. Le diamètre de l'embouchure est de trois lignes, celui des trous qui donnent le ton est d'une ligne, cinq dixièmes de ligne.

### ARTICLE SIXIÈME

#### Du son de la soie

@

Avant que les Chinois eussent inventé l'art de travailler la soie & de l'employer à la fabrication des étoffes, ils avaient trouvé le secret de la faire servir à leur musique, & d'en tirer les plus doux & les plus tendres des sons. Du temps même de *Fou-hi*, ils firent un instrument qui ne consistait qu'en une simple planche d'un bois sec & léger, sur laquelle ils avaient tendu plusieurs cordes, faites de fils de soie qu'on avait joints ensemble en les tordant entre les doigts. Peu à peu ils façonnèrent la planche ; elle fut courbée en voûte, & on y observa certaines dimensions. Les cordes furent filées plus exactement <sup>p.053</sup> & avec plus d'art ; les fils de soie qui les composaient furent comptés, & l'on en détermina le nombre selon les différentes grosseurs qu'on vouloir avoir. Ces cordes, pincées légèrement, rendirent ainsi tous les tons, graves, aigus ou moyens, selon le degré de tension qu'on leur donnait, & le nombre des fils dont elles étaient composées.

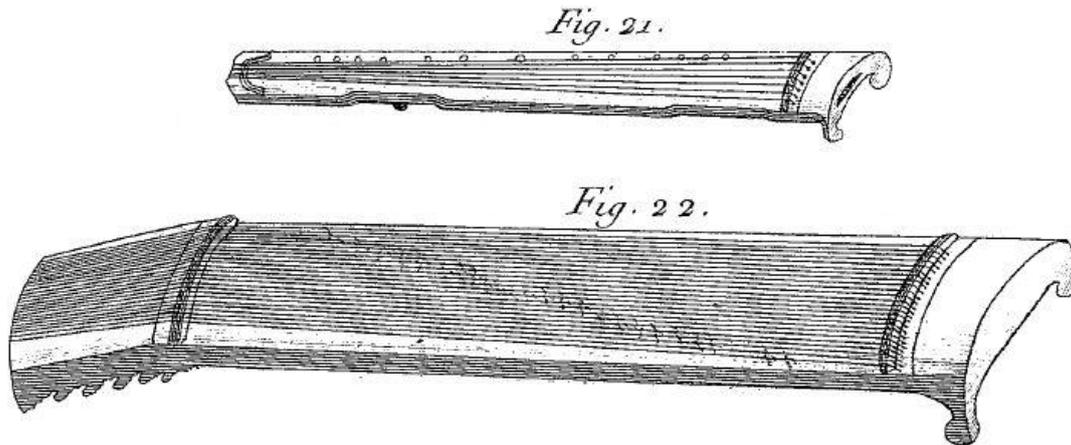
Telle est en substance l'origine du *kin* & du *chê*. Je joins ces deux instruments, parce qu'ils sont de même date, de même nature, & qu'ils rendent l'un & l'autre le son propre de la soie. On en attribue l'invention à *Fou-hi*. Voyez les figures I. 21, I. 22 <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Figure I. 21. *Kin* à sept cordes. Il y a trois sortes de *kin*, qui ne diffèrent entr'eux que par la grandeur : le grand *kin*, le *kin* moyen, & le petit *kin*. Le corps de cet instrument est fait de bois de *toung-mou*, qu'on vernit en noir ; sa longueur totale est de 5 pieds, 5 pouces. La tête a de largeur 9 pouces ; la queue 6 pouces, & les épaules 10 pouces. Depuis le chevalet, sur lequel appuient les cordes, jusqu'à la queue, il y a 5 pieds. Le *kin* moderne est fait comme cet ancien *kin*.

Figure I. 22. Instrument à 25 cordes, appelé *chê*. Il y a quatre sortes de *chê*, qui ne diffèrent entr'eux que par la grandeur. En général le *chê* a de longueur 9 pieds ; sa tête a 9 pouces de long, sur 2 pieds de large, & sa queue 1 pied, 8 pouces de long, & 1 pied, 6 pouces de large. D'un chevalet à l'autre il y a 6 pieds, 3 pouces. Le bas de l'instrument, appelé la queue, doit représenter des nuages ; on en sculpte 6 de chaque côté. Ce *chê* a la même forme que l'instrument qu'on appelle aujourd'hui *tseng*.

## La musique des Chinois



**Fig. I. 21. — I. 22.**

A l'égard du *kin*,

« *Fou-hi*, dit le *Che-pen*, employa le *toung-mou* (sorte de bois), & en fit l'instrument de musique que nous appelons aujourd'hui *kin*. Il l'arrondit sur sa partie supérieure pour représenter le Ciel ; il l'aplanit dans sa partie du dessous pour représenter la terre. Il fixa à huit pouces la demeure du dragon <sup>1</sup> pour représenter les huit aires de vent, & donna quatre pouces au nid du *foung-hoang*, pour représenter les quatre saisons de l'année. Il le garnit de cinq cordes pour représenter les cinq planètes & les cinq éléments, & détermina sa longueur totale à sept pieds deux pouces, pour représenter l'universalité des choses. p.054

Au moyen de cet instrument,

« il régla d'abord son propre cœur, & renferma ses passions dans de justes bornes : il travailla ensuite à civiliser les hommes ; il les rendit capables d'obéir aux lois, de faire des actions dignes de récompense, & de cultiver en paix l'industrie, d'où naquirent les arts.

---

<sup>1</sup> *La demeure du dragon*, & *le nid du foung-hoang*, dont il va être parlé dans ce passage, sont des expressions qui désignent différentes parties du *kin*. Voyez la figure I. 21. *La demeure du dragon* désigne la partie supérieure depuis le chevalet, en la prenant dans sa largeur ; *le nid du foung-hoang* désigne la même partie en la prenant dans sa hauteur. En général on reconnaît trois parties dans le *kin* : la tête, le corps & la queue. La tête comprend tout le haut jusqu'au chevalet ; le corps, depuis le chevalet jusqu'au trou par où passent les cordes ; & la queue, depuis le morceau de pierre de yu sur lequel appuient les cordes, immédiatement au-dessus du trou, jusqu'au bout de l'instrument. Les échancrures qui sont aux deux côtés représentent les nuages, &c.

## La musique des Chinois

Voici ce que dit du *chê* le *Koang-yun-chou*, ouvrage très estimé des antiquaires.

« Le *chê* (fig. I. 22) est une espèce de *kin* ; il a été inventé par *Pao-hi-chê* <sup>1</sup>. Il est long de sept pieds deux pouces, & large d'un pied huit pouces. Originellement il était monté de cinquante cordes ; mais dans la suite le nombre des cordes fut réduit à la moitié.

Il n'est guère de lettrés d'un certain ordre qui n'ait parlé du *kin* & du *chê*, soit dans des ouvrages faits exprès pour cela, soit par occasion ou dans des notes particulières sur d'autres ouvrages. Mais la plupart, selon que le remarque l'illustre prince *Tsai-yu*, dont je lis actuellement l'ouvrage <sup>2</sup>, n'ont avancé que des absurdités, tant sur le nombre des cordes du *kin* & du *chê*, que sur la nature même de ces instruments, & en particulier du *kin*. Plusieurs ont avancé que cet instrument n'avait originellement que cinq cordes, & que *Ouen-ouang* & *Ou-ouang* l'augmentèrent chacun d'une corde ; qu'ainsi le *kin* n'a été monté de sept cordes que depuis le temps des *Tcheou*.

« Le *kin*, dit le prince *Tsai-yu*, a toujours eu sept cordes ; on l'accordait sur deux modes différents ([54n](#)) dans l'un desquels p.055 on ne faisait usage que des cinq tons *koung*, *chang*, *kio*, *tché*, *yu*. On donnait à ce mode le nom de *kin* à cinq cordes ; & au mode, dans lequel, outre les cinq tons pleins, on faisait usage des deux demi-tons, qu'on appelait alors *chao*, & qu'on a appelé ensuite *pïen* <sup>3</sup>, on donnait le nom de *kin* à sept cordes.

A l'égard des deux cordes que quelques auteurs ont cru avoir été ajoutées au *kin* par *Ouen-ouang* & *Ou-ouang* :

---

<sup>1</sup> *Pao-hi-ché* est un des noms qu'on donne à *Fou-hi*.

<sup>2</sup> *Tsai-yu* était fils d'un prince tributaire, de la famille impériale des *Ming*, à qui l'empereur *Ouan-ly* avait donné le titre de *tcheng-ouang*. L'ouvrage du prince son fils fut imprimé la trente-troisième année du cycle, c'est-à-dire, en 1596, la même année que cet ouvrage avait été présenté à l'empereur. Voyez note 2, p. 33.

<sup>3</sup> *Chao* signifie *diminué*, *petit*, *moindre*, &c. ; & *pïen* signifie *qui passe de l'état de possibilité à celui d'existence*, &c. (Extrait du texte du père Amiot.)

## La musique des Chinois

« Si ces auteurs, ajoute le prince *Tsai-yu*, avaient été au fait de l'ancienne musique, & surtout de la musique du temps des *Tcheou*, ils auraient su que la corde appelée *la corde de Ouen-ouang*, n'était ainsi nommée que parce qu'elle donnait le ton au mode tendre & doux qui sert à exprimer les avantages que l'on retire de la paix de l'étude des lettres ; car *Ouen-ouang* signifie *prince pacifique, amateur des lettres*, &c. Ils auraient su encore que la corde qui portait le nom de *Ou-ouang*, n'était ainsi nommée que parce qu'elle donnait le ton au mode brillant, qui exprime les qualités guerrières ; *Ou-ouang* signifie *prince guerrier* .... En un mot, le *kin*, tel que nous le tenons de *Fou-hi*, a toujours eu sept cordes ([550](#)). Ceux qui osent assurer le contraire sont dans l'erreur.

<sup>p.056</sup> Comme je ne parle du *kin* qu'à l'occasion du son propre de la soie, qui est le sujet de cet article, je n'entrerai pas dans un plus grand détail sur cet instrument. Je me propose d'en parler plus au long dans la troisième partie, où je traiterai, à l'article 4, de la manière d'accorder le *kin*, soit dans le système de cinq cordes, soit dans celui de sept cordes. Il me suffit de dire, pour le présent, que cet instrument est l'un des plus anciens que l'on connaisse ; que dès le temps de *Fou-hi*, c'est-à-dire, plus d'un siècle avant la soixante-unième année du règne de *Hoang-ty*, fixée à l'an 2637 avant l'ère chrétienne, il servait à l'accompagnement d'un hymne en l'honneur du *Chang-ty* ; qu'on montait ses cordes, qui étaient de soie, sur le ton du *cheng*, instrument à vent, dont je donnerai la description à l'article 9 ; que depuis l'antiquité la plus reculée, jusqu'au temps des *Soui*, c'est-à-dire, jusque vers l'an 600 de l'ère chrétienne, on faisait sur le *kin* sept octaves, dont on tirait quatre-vingt-quatre modulations ; qu'enfin, au moyen du seul *kin*, on a pu de tout temps représenter tout le système musical.

Les Chinois, tant anciens que modernes, ont donné les éloges les plus pompeux à cet admirable instrument. Le haut, le bas, le dessus, le dessous, les côtés, les sept cordes dont il est monté, les trois octaves qu'on peut tirer de chacune de ces cordes, les treize points qui

## La musique des Chinois

indiquent les principales divisions de ces mêmes cordes pour en tirer les sons des trois octaves, l'arrangement que ces divisions conservent entr'elles ; ce point seul qui est au milieu, les deux placés de suite à chacun de ses côtés, les quatre qui occupent l'une & l'autre des deux extrémités, formant la proportion 1, 2, 4 ; en un mot, la construction du *kin*, sa forme, disent les Chinois, tout en lui est doctrine, p.057 tout y est représentation ou symbole. Les sons qu'on en tire, ajoutent-ils dissipent les ténèbres de l'entendement, & rendent le calme aux passions ; mais pour en recueillir ces précieux fruits, il faut être avancé dans l'étude de la sagesse. Les seuls sages doivent toucher le *kin*, les personnes ordinaires doivent se contenter de le regarder dans un profond silence & avec le plus grand respect.

Sous les *Tcheou*, les règles du *kin* étaient gravées dans la partie creuse de l'instrument même (c'est-à-dire, sur la partie de dessous), & les musiciens chargés du *kin* devaient savoir ces règles par cœur ; elles étaient exprimées par 260 caractères. Les treize points qui marquent, sur la table de l'instrument, les principales divisions des cordes étaient autant de clous d'or fin, pris de la rivière *Ly-choui* ; la partie qui termine la longueur des cordes, du côté opposé au chevalet, était une pierre de *yu*, de l'espèce la plus précieuse ; le corps de l'instrument était d'un bois appelé *toung-mou* ; & l'arbre dont on tirait ce bois, devait être de ceux qui croissent sur le penchant des montagnes, du côté exposé au midi.

Pour accorder le *kin*, on prenait, ou le ton du *cheng*, comme on l'a vu ci-devant, ou celui de la cloche & du tambour, selon que ces divers instruments devaient accompagner la voix, conjointement avec le *kin*.

« Ceux qui veulent en tirer des sons capables de charmer, disent les auteurs chinois, en parlant du *kin*, doivent avoir une contenance grave, & un intérieur bien réglé ; ils doivent le pincer légèrement, & le monter sur un ton, qui ne soit ni trop haut, ni trop bas. On ne sait pas au juste la vraie

## La musique des Chinois

grandeur de l'ancien *kin* ; mais on connaît toutes ses dimensions relativement aux *lu* <sup>1</sup>. p.058

Pour ce qui est du *chê*, c'est, comme je l'ai déjà dit, une espèce de *kin*. Je l'appellerais volontiers le premier & le plus parfait des instruments chinois, parce qu'il représente seul toute l'étendue de leur système musical. Son origine est aussi ancienne & aussi noble que celle du *kin* ; il la doit au fondateur de la nation, à *Fou-hi*, comme je l'ai dit ci-devant.

*Fou-hi-ché*, disent d'un commun accord & les historiens & les savants & tous les gens de lettres,

*Fou-hi-ché* prit du bois, nommé *toung-mou*, ou du bois appelé *sang* (c'est le mûrier), & en fit l'instrument auquel il donna le nom de merveilleux, & que nous appelons *chê*.

L'intérieur de cet instrument était creux ; *Fou-hi* le monta de 50 cordes, mais

« *Chen-noung*, selon les auteurs chinois, réduisit le *chê* à la moitié, en supprimant les 25 cordes les plus graves.

Il n'y avait que trois espèces de *kin*, le grand, le moyen & le petit ; mais il y avait quatre espèces de *chê*, qui sont le grand *chê*, le *chê* moyen, le petit *chê*, & un quatrième plus petit encore que le petit *chê*. Ils étaient tous montés d'un égal nombre de cordes, c'est-à-dire, de 25, & ces cordes formaient entr'elles deux *kiun*, c'est-à-dire, tous les sons qui sont renfermés dans l'intervalle de deux octaves ([58a](#)). Chaque corde p.059 avait son appui ou chevalet particulier, élevé sur la surface du *chê*, de deux pouces sept lignes. Ces chevalets, entre eux tous, représentaient les cinq couleurs. Les cinq premiers étaient bleus, les cinq qui suivaient étaient rouges, les cinq du troisième rang étaient jaunes, les cinq du quatrième étaient blancs, & les cinq derniers étaient noirs.

---

<sup>1</sup> On pourra voir cet instrument dans le cabinet de M. Bertin, ministre secrétaire d'État, à qui je me propose d'en envoyer un, calqué sur le module des plus anciens *kin* qu'on connaisse ([58p](#)) ; car c'est cette espèce en particulier qui fait les plus chères délices des amateurs de l'antiquité. Notre empereur lui-même n'a pas dédaigné de se faire peindre plusieurs fois dans l'attitude d'un homme profondément occupé à tirer des sons d'un instrument, qui passe dans son empire pour être dévolu de droit à ceux qui font leur principale étude de la littérature de la sagesse. (Extrait du texte du père Amiot.)

## La musique des Chinois

Du reste, tous ces chevalets étaient mobiles, afin de pouvoir rendre les cordes *plus longues ou plus courtes*, suivant qu'il était nécessaire, car il paraît que les cordes du *chê*, depuis le temps de *Fou-hi* jusqu'aux *Tcheou*, étaient toutes composées de 81 fils de soie crue, sans qu'il y eût par conséquent aucune différence entr'elles de grosses & de petites.

La plupart des auteurs qui ont écrit sur l'antiquité, n'ont pas manqué de faire mention du *chê*, comme d'un instrument aussi ancien que la monarchie, puisqu'il doit son origine à *Fou-hi* ; mais plusieurs de ces auteurs en ont parlé d'une manière qui n'est rien moins qu'exacte. Les uns disent que parmi les différents *chê*, il y en avait qui n'étaient montés que de cinq cordes ; d'autres prétendent que le grand *chê* de *Fou-hi* fut réduit par *Chen-noung*, à 27 ou à 23 cordes, & le petit *chê* à 15, &c., &c.

Ces auteurs, peu instruits dans la musique, selon le prince *Tsai-yu*, dont j'emprunte ici les paroles,

« n'ont pas compris les expressions des anciens, quand ils ont lu que pour tel *ya*, pour tel *soung*, pour telle autre pièce, il y avait accompagnement du *chê* à 5, 15, 19, 23 cordes, &c ; ils ont cru bonnement qu'il s'agissait d'un *chê* de 5, de 15, 19 ou 23 <sup>p.060</sup> cordes, tandis qu'il n'était question que du nombre des cordes employées pour l'accompagnement de tel *ya*, de tel *soung*, ou de telle autre pièce qu'on chantait dans les cérémonies publiques. En un mot, ajoute le prince, il n'y a jamais eu de *chê* à 5, 15, 19, 23 & 27 cordes. Depuis *Fou-hi* jusqu'à *Hoang-ty*, le *chê* fut monté de 50 cordes ; depuis *Hoang-ty* jusqu'au temps présent, il a été monté de 25 cordes seulement. L'éloge & les règles du *chê* étaient écrits anciennement sur la surface inférieure de l'instrument même. On y employait 1189 caractères, dont chacun renfermait un sens très profond. Ceux qui veulent jouer du *chê*, disaient les anciens, doivent avoir les passions mortifiées, & l'amour de la

## La musique des Chinois

vertu gravé dans le cœur ; sans cela, ils n'en tireront que des sons stériles qui ne produiront aucun fruit.

Je ne prétends pas adopter les idées chinoises sur la perfection du *chê* ; mais j'ose assurer que nous n'avons en Europe aucun instrument de musique qui mérite de lui être préférée. Je n'en excepte pas même notre clavecin, parce que les sons aigres des cordes de métal, & le bruit que font quelquefois les touches & les sauteraux, affectent désagréablement une oreille un peu délicate.

Les dimensions réelles du *chê* n'ont pas toujours été les mêmes, parce que les mesures ont varié. Le pied a été tantôt plus long, tantôt plus court. Néanmoins la plupart des antiquaires conviennent que sous les trois premières dynasties la longueur totale de cet instrument était de neuf pieds, que sa tête, c'est-à-dire, cette partie qui est au-dessus du chevalet fixe, avait en hauteur neuf pouces, & que la queue, c'est-à-dire, cette partie inférieure de l'instrument où vont aboutir les cordes, avait en longueur un pied huit pouces. Cependant on employait des *chê* qui avaient d'autres dimensions selon les différentes circonstances.

@

## ARTICLE SEPTIÈME

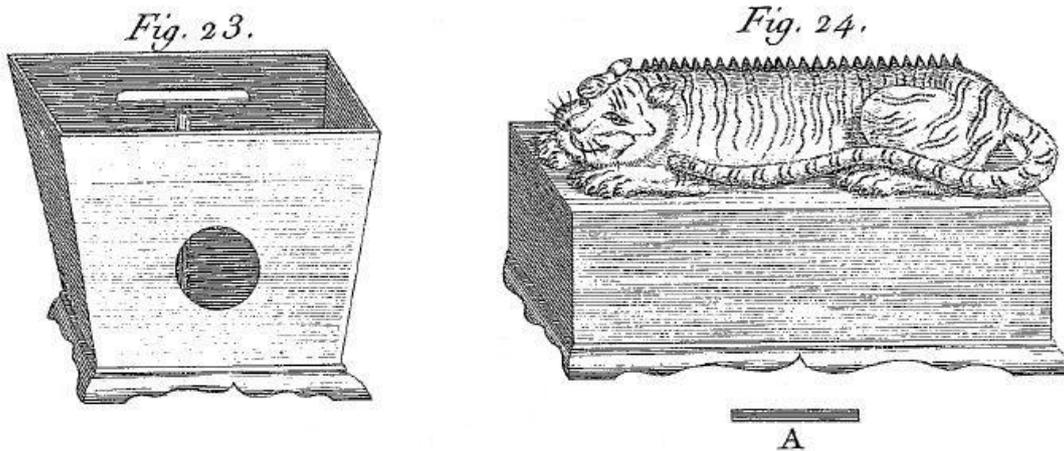
### Du son du bois

@

p.061 Le bois est une des productions de la nature, dont l'homme retire les plus grands avantages. C'est un présent du ciel, disent les auteurs chinois, qui exige de notre part les actions de grâces les plus sincères, & ce ne fut que pour laisser un monument éternel de sa reconnaissance, que le saint homme (*Fou-hi*) détermina que dans la musique en l'honneur du ciel, il y aurait toujours quelques instruments propres à rappeler le souvenir de cet insigne bienfait.

Ces instruments sont le *tchou*, le *ou* & le *tchoun-tou*. Voyez les figures I. 23, I. 24, I. 25 & I. 26.

**Fig. I. 23, I. 24.**



Le *tchou* [Fig. I. 23] <sup>1</sup> représente les avantages que les hommes se procurent les uns aux autres depuis qu'ils sont unis entre eux par les liens de la société. Cet instrument a eu de toute antiquité la forme de cette sorte

---

<sup>1</sup> Cet instrument est fait avec des planches de *kieou-mou*. Le *kieou-mou* est un arbre, dont le tronc est semblable à celui du pin, dont les feuilles sont comme celles du cyprès. Les planches de cet instrument doivent avoir 9 lignes d'épaisseur. L'ouverture supérieure du *tchou*, est de 2 pieds, 4 pouces en carré, sa profondeur est d'un pied, 8 pouces, de même que le fond. Le pied sur lequel il pose a deux pouces de hauteur. Au milieu de l'un des côtés, il y a une ouverture en rond, dans laquelle on passe la main pour prendre le manche du *tché*, ou marteau de bois. Ce manche a de longueur 1 pied, 8 pouces, & le battant un pied. Le bout du manche entre dans un trou, pratiqué dans le fond, & y est arrêté par une goupille, sur laquelle il se meut à droite & à gauche, lorsqu'on veut frapper l'instrument avec le *tché* ou marteau.

## La musique des Chinois

de boisseau qui sert à mesurer les denrées qui nous font vivre, & au moyen desquelles nous prenons notre accroissement. Il était placé au nord-est des autres instruments, & on le jouait en commençant la musique.

Le *ou* [Fig. I. 24] <sup>1</sup> a la forme d'un tigre couché qui se repose, il est par cette attitude, le symbole de l'empire que les hommes ont sur tous les êtres qui jouissent comme eux de la vie. Il était placé au nord-ouest des autres instruments, & on le jouait en finissant la musique. Anciennement on tirait du *ou* jusqu'à six tons pleins, au moyen des chevilles qu'il a sur son dos : on ne frappait pas sur la tête, comme on l'a fait dans la suite, sous les *Tang* & les *Soung*, on se contentait de racler légèrement les chevilles avec le *tchen*, ou baguette : on faisait trois fois cette cérémonie en finissant la musique.

<sup>p.062</sup> Le *tchoung-tou* [Fig. I. 25, I. 26] <sup>2</sup>, ou les planchettes, tiennent un rang distingué parmi les instruments représentatifs, moins parce qu'on en tire le son du bois, que parce qu'à leur occasion on rappelle le souvenir de l'invention merveilleuse au moyen de laquelle les hommes

---

<sup>1</sup> Il est fait avec du bois de *kieou*, ou *tsieou*, le même dont j'ai parlé dans l'explication précédente. Le tigre qu'il représente pose sur une caisse de même bois, qui a 3 pieds, 6 pouces de longueur, 1 pied, 8 pouces de largeur, & 1 pied de hauteur. Le rebord sur lequel cette caisse appuie a 2 pouces de haut.

Sur le dos du tigre sont 27 chevilles, ayant la pointe en haut, & de même bois que le reste de l'instrument. Elles ressemblent aux dents d'une scie, & sont appelées *tsou-yu*, c'est-à-dire, *dents qui sont hors de rang*. La figure A, qui est au-dessous de l'instrument, s'appelle *tchen*. C'est une planchette mince, du même bois que l'instrument. Elle a un pied de longueur, un pouce de largeur, & une ligne d'épaisseur. On la passe légèrement sur les chevilles du tigre, pour tirer le son propre de cet instrument.

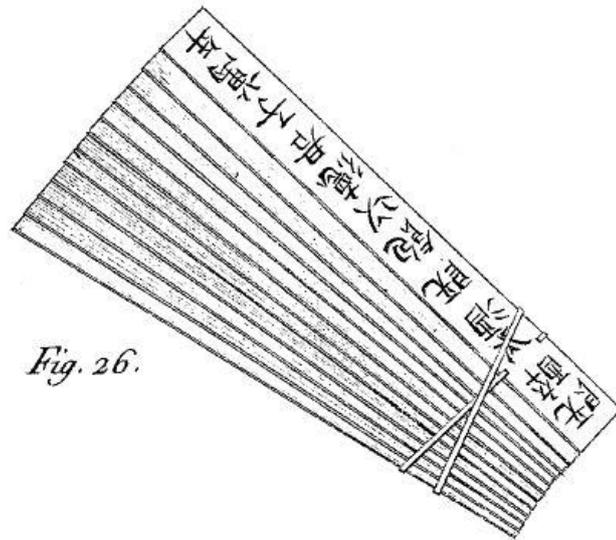
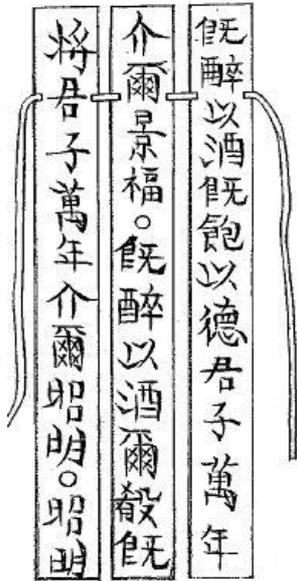
<sup>2</sup> La figure I. 26 représente les planchettes, liées ensemble, dont on se servait anciennement pour battre la mesure. La figure I. 25 représente les mêmes planchettes séparées. Elles étaient au nombre de douze (*on s'est contenté d'en représenter trois dans la figure*). Ces douze planchettes étaient de bambou, larges d'un pouce, & d'un pied & un pouce de long. Au-dessous de l'extrémité supérieure, & à la distance de deux pouces, il y avait une ouverture de chaque côté, longue de deux lignes ; c'est dans ces sortes de trous qu'on passait la courroie qui les liait les unes aux autres. Les caractères écrits sur les planchettes représentées dans cette figure, composent une des odes du *Ta-ya* du *Ché-King*. Cette ode est composée de huit stances ; chaque stance, de quatre vers, & chaque vers de quatre pieds, ou syllabes. Les stances sont séparées par des ronds, mis entre la fin de l'une & le commencement de l'autre. Je me suis dispensé de traduire cette ode, parce qu'elle n'est pas du sujet que je traite, elle n'a été transcrite sur la figure, que pour donner un exemple de la manière dont les anciens Chinois écrivaient leurs ouvrages. Quand les planchettes étaient couvertes de caractères, on les liait, comme on voit à la figure I. 26, mais d'une manière plus serrée ; la première planchette était seule à découvert, afin qu'on pût voir d'un coup d'œil, ou le titre, ou le sujet, ou le commencement de l'ouvrage. C'est avec une de ces sortes de livres qu'on battait la mesure dans la musique des grandes cérémonies, pour rappeler le souvenir de l'invention de l'écriture ; & lorsqu'on sacrifiait au Ciel, on lui rendait grâces de ce don fait aux hommes, comme de tous les autres dont il les a comblés.

## La musique des Chinois

se sont communiqué mutuellement leurs idées sans le secours de la parole.

**Fig. I. 25 — I. 26.**

*Fig. 25.*



*Fig. 26.*

Avant qu'on eût trouvé l'art de faire le papier, on écrivait sur des planchettes comme sur autant de feuilles ; on les joignait les unes aux autres en les liant ensemble, & l'on en composait les livres. Cet usage qui est de temps immémorial en Chine, n'a cessé d'avoir lieu que du temps des *Han*. Les auteurs ne sont pas d'accord sur la matière dont on faisait les planchettes dans leur première institution. Les uns croient qu'elles étaient uniquement de bambou, les autres assurent qu'elles étaient indifféremment ou de bambou, ou de quelque espèce de bois que ce fût. Quoi qu'il en soit, l'usage d'admettre les planchettes dans la musique est très ancien, puisqu'il est dit dans le *Tcheou-ly* que « le maître du *cheng* doit l'être aussi du *tchoung-tou* ».

Les planchettes ont eu différents noms suivant leurs différentes formes & leur destination. On appelait *tsê*, celles sur lesquelles on écrivait des ouvrages d'une certaine importance ; elles étaient liées les unes aux autres, avec une courroie, en forme de livre (voyez la figure I. 26), & on écrivait sur la première de ces planchettes les premiers mots de l'ouvrage, ou le sujet, ou simplement le titre. Ces planchettes avaient de longueur deux pieds quatre pouces.

## La musique des Chinois

On appelait *tou*, les planchettes sur lesquelles on écrivait de petites pièces fugitives, ou tel autre ouvrage qui ne demandait pas beaucoup de paroles ; elles n'avaient qu'un pied deux pouces de longueur.

Celles qui étaient étroites & sur lesquelles on ne pouvait écrire qu'un rang de caractères portaient le nom de *kien*. p.063 Elles étaient indifféremment longues ou courtes, suivant le nombre de caractères qu'elles devaient contenir.

Les *King*, c'est-à-dire, les livres sacrés de la nation, étaient écrits sur les planchettes, dites *tsê*, dont la longueur était, comme je l'ai dit, de deux pieds quatre pouces. Dans la suite, on fit l'honneur au *Tchun-tsieou* de Confucius de l'écrire comme les *King*, c'est-à-dire sur des planchettes de pareille longueur. Les premiers empereurs des *Han*, faisaient écrire leurs édits, & tout ce qui émanait de leur autorité suprême, sur des planchettes dont la longueur n'était que de deux pieds, ne voulant pas qu'elles fussent au niveau, pour ainsi dire, de celles sur lesquelles on avait écrit les *King*.

Le *tchong-tou*, ou les planchettes à l'usage de la musique, étaient anciennement de la longueur d'un pied deux pouces, & larges d'un pouce. Cet instrument était composé de douze planchettes, pour représenter les douze *lu*, fondement de la musique. Elles étaient liées ensemble, comme on l'a vu, figure I. 26, & on s'en servait pour battre la mesure, en les tenant de la main droite & les heurtant doucement contre la paume de la main gauche.

@

# ARTICLE HUITIÈME

## Du son du bambou

### § I. Des *koan-tsee*

@

Il paraît d'abord que le bambou, qui est une espèce de roseau, ne devrait pas être distingué du bois. Il y a cependant, selon les Chinois, une très grande différence entre le bambou & le bois. Le bambou, disent-ils, n'est proprement ni un arbre, ni une simple plante ; mais il peut être regardé comme étant l'un & l'autre tout à la fois. C'est un végétal <sup>p.064</sup> singulier & unique dans son espèce, qui réunit en soi les principales propriétés des arbres des plantes : c'est celui de tous les végétaux que l'homme peut employer à un plus grand nombre de besoins, & qui est, en général, d'une utilité plus universelle pour les différents usages de la vie civile ; mais il semble que la nature en le produisant, l'a destiné en particulier à l'usage de la musique. Le vide qui se trouve dans l'intérieur d'un nœud à l'autre ; la distance & la proportion entre ces nœuds ; cette dureté & cette espèce d'incorruptibilité qui assurent au bambou une si longue durée ; tout, en un mot, semble inviter l'homme à essayer si en soufflant dans des tuyaux que la nature elle-même à pris soin de préparer, il ne pourrait pas en tirer des sons propres à l'harmonie. C'est ce que firent les premiers habitants de la Chine, & ce qui les conduisit à l'invention de leur musique.

Quelques hommes plus éclairés que les autres s'aperçurent que plus le tuyau dans lequel on soufflait était long, plus le son qu'on en tirait était grave ; mais que quand les longueurs de divers tuyaux de même calibre, étaient ou doubles, ou la moitié les unes des autres, les sons se confondaient de manière qu'ils paraissaient ne faire entr'eux qu'un seul & même son, & n'étaient en effet que la représentation, l'image, & proprement la répétition à l'aigu ou au grave les uns des autres.

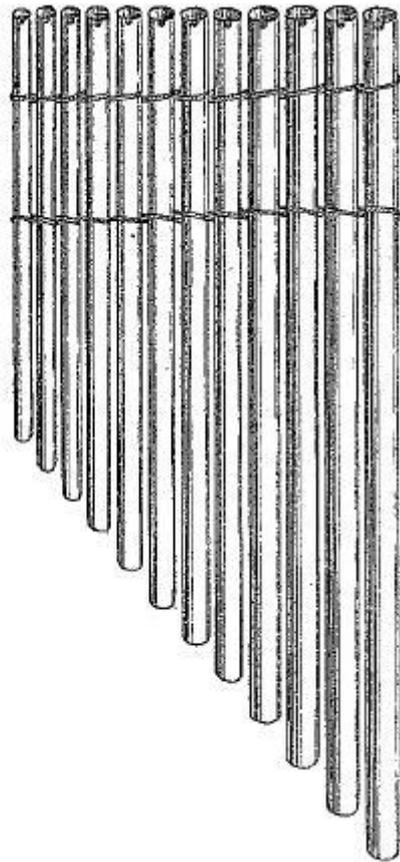
## La musique des Chinois

Dans des forêts de bambous, ils coupèrent des tuyaux de toutes les longueurs, ils comparèrent les uns aux autres tous les sons qu'ils en tiraient, & après plusieurs expériences, ils trouvèrent que tous les sons intermédiaires, depuis un son donné jusqu'à celui qui en était la répétition au grave ou à l'aigu, & que nous nommons octave, se réduisaient au nombre de douze (64r) comme celui qui donnait le plus exactement p.065 tous les intervalles sensibles (65s). Ils choisirent des tuyaux pour exprimer ces intervalles & leur donnèrent le nom de p.066 *koan-tsee*, avant qu'ils leur eussent donné celui des *lu* qu'ils représentaient. Voyez **figure I. 27** <sup>1</sup>.

Les *koan-tsee*, ou tuyaux, furent rangés sous trois classes, composées chacune de douze tuyaux. Ceux de la première classe, donnaient les sons graves ; ceux de la seconde, les sons moyens, & ceux de la troisième les sons aigus. Chaque classe avait ses douze tuyaux, liés les uns aux autres avec une simple ficelle, de la manière qu'on le voit à la figure I. 27.

Cependant, comme ces douze tuyaux ne différaient l'un de l'autre que d'un demi-ton on trouva quelque difficulté à s'en servir pour l'accompagnement des paroles qu'on chantait en l'honneur du ciel ou des ancêtres. Le

Fig. 27.



---

<sup>1</sup> Instrument appelé *koan-tsee*, composé de douze tuyaux de bambou, d'une seule venue. Il y avait trois sortes de *koan-tsee* sous cette même forme. Les plus grands donnaient les sons graves, les seconds les sons moyens, & les plus petits les sons aigus. Le plus long tuyau des grands *koan-tsee*, c'est-à-dire, le premier tuyau, avait deux pieds de longueur, celui des moyens *koan-tsee* avait un pied, & le premier des petits *koan-tsee* avait un demi-pied. Ces premiers tuyaux répondaient, pour le ton, au premier des *lu*, dit *hoang-tchoung*, & les autres qui se suivaient par demi-tons en montant, répondaient à l'ordre ultérieur des *lu*, & avaient leurs mêmes proportions.

## La musique des Chinois

chant procédant par des tons, il fallait que l'accompagnateur donnât sur-le-champ le ton requis avec quelqu'un de ses *koan-tsee*, & il n'était pas rare, sur un instrument dont les tuyaux étaient rangés par demi-tons, que cet accompagnateur prît un tuyau pour l'autre, & occasionnât une cacophonie insupportable.

Pour parer à cet inconvénient, on s'avisa de séparer les tuyaux & de les ranger de manière que de l'un à l'autre il y eût l'intervalle d'un ton entier. Les six qui correspondaient aux nombres impairs ; c'est-à-dire, le premier, le troisième, le cinquième, le septième, le neuvième & le onzième, furent placés de suite, & les six autres qui correspondaient aux nombres pairs, c'est-à-dire, le second, le quatrième, le sixième, le huitième, le dixième & le douzième, furent pareillement placés de suite ; ce qui constitua deux ordres de tuyaux, dont le premier fut appelé *yang*, c'est-à-dire, *du premier ordre, parfait*, &c. ; & le second *yn*, c'est-à-dire, *du second ordre, imparfait*, &c. (66t). On lia les uns aux autres <sup>p.067</sup> les six tuyaux de chaque ordre ; ces deux ordres de tuyaux furent comme deux instruments particuliers, dont on tira pour <sup>p.068</sup> l'accompagnement, tous les tons qui sont renfermés entre les bornes de l'octave.

On ne fut pas longtemps sans s'apercevoir que ces deux espèces d'instruments étaient trop incommodes & trop bornés. On tâcha d'en corriger l'imperfection : on les rendit plus commodes en les joignant l'un à l'autre, non plus avec une simple ficelle comme auparavant, mais en les assujettissant entre deux ais. On en augmenta l'étendue en ajoutant quatre tuyaux. Ainsi, au lieu de deux instruments, on eut un seul même instrument, composé de seize tuyaux, auquel on donna le nom de *siao*.

A l'imitation de ce nouvel instrument, on en fit un plus petit, dont tous les tuyaux sonnaient l'octave aiguë du premier. On appela ce premier, grand *siao* ; & l'autre petit *siao*. Voyez la **figure I. 34** <sup>1</sup>. Le

---

<sup>1</sup> On distingue cet instrument en grand & petit. Le plus long tuyau du grand *siao* avait deux pieds, le plus long du petit avait un pied, en sorte que tous les tuyaux du petit *siao* étaient à la moitié de ceux du grand. Ces deux sortes de *siao* avaient chacun seize tuyaux, qui donnaient les tons de seize *lu*, savoir, le grand *siao*, 12 *lu* graves & 4 moyens, le petit *siao*, 12 *lu* moyens & 4 aigus, dans cet ordre : 1. Hoang-tchoung — 2. Ta-lu — 3. Tay-tsou — 4. Kia-tchoung — 5. Kou-si — 6. Tchoung-lu — 7. Jouï-pin — 8. Lin-tchoung — 9. Y-tsê — 10.

## La musique des Chinois

tuyau qui donnait le *hoang-tchoung*, son le plus grave du grand *siao*, avait deux pieds de longueur, le *hoang-tchoung* du petit *siao* n'était que d'un pied.

Deux musiciens étaient ci-devant chargés des tuyaux liés avec une ficelle. L'un soufflait dans les tuyaux *yang*, ou du premier ordre, l'autre dans les tuyaux *yn*, ou du second ordre ; deux musiciens encore furent chargés des *siao* ; l'un du grand *siao* pour les tons graves, & l'autre du petit, pour les tons aigus.

Fig. 34.

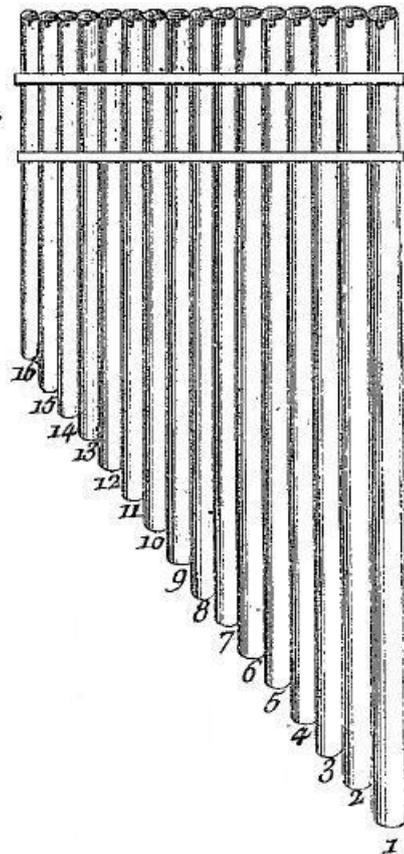
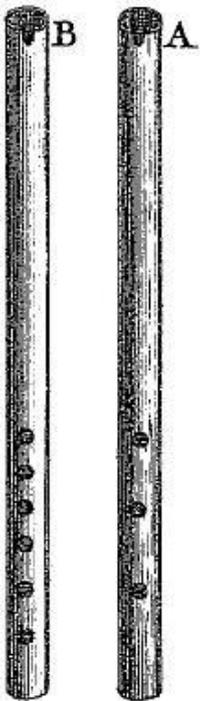


Fig. 36.



### § II. Du yo

@

Il n'était pas encore venu en pensée aux Chinois, qu'on pouvait avec un seul tuyau donner tous les tons qu'on obtenait avec les douze ou les seize tuyaux des deux sortes d'instruments dont nous venons de parler, ils l'imaginèrent enfin, & comprirent qu'un tuyau qu'on percerait à différentes distances, donnerait différents sons, & représenterait ainsi autant de tuyaux qu'il y aurait de trous dans une partie de sa longueur. Ils firent l'instrument auquel ils donnèrent le nom de *yo*. Voyez la **figure I. 36, A** <sup>1</sup>.

Nan-lu — 11. Ou-y — 12. Yng-tchoung — 13. Hoang-tchoung — 14. Ta-lu — 15. Tay-tsou — 16. Kia-tchoung. (13, 14, 15 & 16, octaves des 4 premiers tuyaux).

<sup>1</sup> Cet instrument, tel qu'il est représenté en A, se distingue en grand, moyen & petit. Il y en avait douze de chacune de ces trois espèces, dont les proportions & les longueurs étaient comme celles des trois différentes classes de *lu*, graves, moyens & aigus. La figure B n'est que pour satisfaire au système de ceux qui ont imaginé que le *yo* avait six trous, formant des demi-tons de l'un à l'autre.

## La musique des Chinois

Cet instrument fut percé, non pour moduler indifféremment sur tous les tons, mais pour un ton fixe & déterminé. On fit le premier *yo* sur la mesure du *hoang-tchoung* ; ainsi le son fondamental qu'il fit entendre, tous les trous étant bouchés, fut le *koung*, que je traduis par *fa*, & non par *ut*, pour des raisons que je dirai dans la suite en parlant des tons. En soufflant plus fort, au lieu du *koung*, le tuyau fit entendre le *tché*, c'est-à-dire, *ut*, quinte au-dessus de *fa* ([69u](#)). p.070  
Dès lors, trois trous suffirent pour donner tous les autres tons. Voici comment l'explique le prince *Tsai-yu* après en avoir fait l'expérience par lui-même.

« Tous les trous étant bouchés, l'instrument donnait le *koung* (*fa*). En ouvrant le premier trou, & en soufflant modérément on eut le *chang* (*sol*) ; en soufflant plus fort on entendit résonner le *yu* (*ré*). En ouvrant ensemble le premier & le second trou, on eut le *kio* (*la*), en soufflant modérément, & le *ho* (*mi*), en soufflant plus fort. En fermant le trou du milieu, les deux trous extrêmes étant ouverts, on fit résonner le *tchoung* (*si*), en soufflant modérément, & l'on eut ainsi tous les tons ([70x](#)).

p.071 Les sentiments sont partagés sur le nombre des trous dont on perça l'ancien *yo*. Les uns, & c'est le plus grand nombre, croient qu'il n'avait que trois trous au moyen desquels on obtenait différents tons ; les autres, au contraire, prétendent qu'il avait six trous pour former les douze *lu* :

« mais cela revient au même, dit le prince *Tsai-yu* ; car en ajoutant un trou entre le premier & le second, entre le second & le troisième, & un autre plus bas que le premier, on a les six trous qui donnent les douze *lu*, ou les douze demi-tons de l'octave, de la manière que je vais dire ([71y](#)), &c. Voyez la figure I. 36, B. p.072

On voit par là, ajoute *Tsai-yu*, qu'on peut obtenir les mêmes tons du *yo*, soit qu'il ait six trous, soit qu'il n'en ait que trois. Cependant à dire ici ce que je pense, les plus anciens *yo*

## La musique des Chinois

avaient que trois trous. J'en ai vu un moi-même dont l'antiquité était sans contredit avant les *Tcheou*, & qui était tel. D'ailleurs, le *Tcheou-ly*, l'*Eulh-ya*, & ce qu'il y a de plus authentique parmi nos monuments, n'en parlent que comme d'un instrument à trois trous. *Mao-ché* est le premier que je sache qui en ait parlé comme d'un instrument à six trous. Le torrent des lettrés, sans se donner la peine d'approfondir l'opinion de *Mao-ché*, ont été de son sentiment, &c.

Les anciens, dit encore le prince *Tsai-yu*, faisaient un très grand cas du *yo*, parce qu'ils avaient dans cet instrument les principes qui avaient servi aux premiers instituteurs pour fixer les *lu*, les poids & les dimensions (72z). L'ancien *yo* était très p.073 difficile à jouer. Nos musiciens modernes auraient bien de la peine à l'accorder avec les instruments dont on se sert aujourd'hui (73aa).

p.074 Le *yo* était au rang des instruments stables ; on ne pouvait s'en servir pour moduler indifféremment sur divers tons. Il avait, p.075 comme je l'ai dit un ton fixe & déterminé, dont il ne sortait jamais ; & ce ton, ainsi qu'on l'a vu ci-devant, fut d'abord celui du *hoang-tchoung* (le premier des *lu*). On fit ensuite autant de *yo* qu'il y avait de *lu*, afin de pouvoir employer cet instrument dans toute sorte de musique, sur quelque ton qu'elle fût. L'on donna à ces différents *yo*, & le nom & les dimensions des *lu* qu'ils représentaient.

Pour ne pas décider la question entre ceux qui prétendent que l'ancien *yo* n'avait que trois trous, & ceux qui veulent qu'il en ait eu jusqu'à six ; j'ai mis l'un & l'autre sous la figure I. 36.

*Embouchure du Yo, fig. 36,  
vue du côté de l'intérieur.*



Le *yo*, tel que je l'ai décrit, était un simple tuyau d'une longueur déterminée, ouvert dans ses deux extrémités & percé dans sa partie

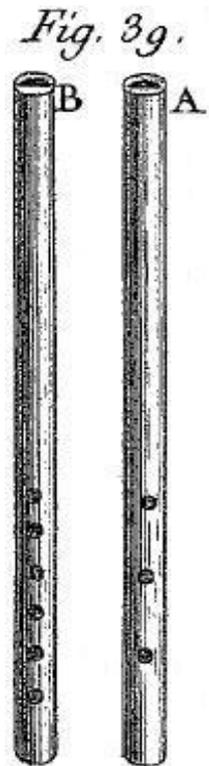
## La musique des Chinois

inférieure de trois ou de six trous. Il n'était pas aisé d'en attraper l'embouchure, de manière à en tirer des sons clairs & nets. Cette difficulté fit imaginer l'instrument suivant.

### § III. Du *ty*

@

Le *ty* n'est autre chose qu'un *yo*, à l'extrémité supérieure duquel on mit un tampon. On fit à ce tampon une ouverture d'une demi-ligne, & l'on échantra d'autant le bout du tuyau. Voyez la **figure I. 39, A**<sup>1</sup>. Par ce moyen l'on eut une embouchure plus aisée à trouver, & il ne fallut pas une si grande dépense de souffle. Voilà au vrai ce que c'était que l'ancien *ty*. Cependant tous les antiquaires ne conviennent pas entr'eux sur le nombre de trous dont était percé cet ancien *ty*. Les uns lui en p.076 donnent trois, les autres quatre, quelques-uns cinq, d'autres jusqu'à sept. Mais il est évident que ces auteurs, ne parlant de cet instrument que par occasion & sans le connaître, ils l'ont confondu avec le *ty* moderne. Celui-ci, quoique perfectionné par degrés, s'est toujours joué transversalement, ce qui n'a jamais été de l'ancien *ty*, qui, ne différait du *yo*, comme je l'ai dit que par l'embouchure qu'on avait perfectionnée.



### § IV. Du *tché*

@

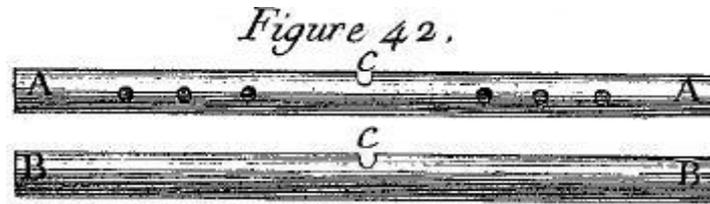
Parmi les différents instruments dont se servaient les anciens Chinois, pour avoir le son propre du bambou, il n'y en a point qui soit

---

<sup>1</sup> Cet instrument, tel qu'on le voit en A, est le même que le *yo* à trois trous ; il n'en diffère que par l'embouchure. On le distingue de même en grand, moyen & petit ; ses dimensions sont les mêmes que celles du *yo*. Voyez l'explication précédente. La figure B n'est encore ici que pour représenter l'idée de ceux qui pensent qu'il y avait anciennement des *yo* & des *ty* à six trous.

## La musique des Chinois

construit d'une façon plus singulière que celui auquel ils ont donné le nom de *tché* ; c'est une espèce de flûte traversière, fermée dans ses deux bouts, ayant l'embouchure dans le milieu de sa longueur, & trois trous à chacun des côtés de l'embouchure. Voyez la **figure I. 42** <sup>1</sup>.



On tirait trois tons différents de chaque trou.

« Cet instrument, dit le prince *Tsai-yu*, a été surtout en usage sous les trois premières dynasties ; il est d'une grande difficulté à jouer. J'en ai vu un entre les mains d'un antiquaire qui en faisait plus de cas que de tous ses autres trésors. Ne pouvant pas m'en procurer la possession, j'ai obtenu du moins de pouvoir le considérer à loisir, & j'en ai pris exactement la figure & toutes les dimensions. Avec un fil de bambou j'en ai mesuré le contour, & j'ai trouvé que sa circonférence était la même que celle des monnaies de cuivre qui portent l'empreinte des deux caractères *Kai-yuen* <sup>2</sup>. Quatorze de ces pièces de monnaie, placées de suite p.077 l'une contre l'autre donnaient exactement sa longueur. Tout le monde sait que le diamètre des monnaies inscrites *Kai-yuen*, était d'un pouce, de l'ancien pied ; par conséquent la longueur de l'ancien *tché* était de quatorze pouces, ou d'un pied quatre pouces, ce qui revient au même. L'épaisseur du

---

<sup>1</sup> A représente le devant de l'instrument, & B le derrière, qui est tout uni. On distingue cet instrument en grand & petit. Le grand *tché* a de longueur un pied, quatre pouces ; son diamètre est d'un pouce. L'embouchure C a trois lignes & demie de diamètre ; les trous qui sont sur les deux côtés ont chacun, de diamètre, une ligne, sept dixièmes cinq centièmes de ligne.

Le petit *tché* a de longueur un pied, deux pouces ; son diamètre est de huit lignes demi. L'embouchure a de diamètre trois lignes, & les trous de côté chacun une ligne & demie.

<sup>2</sup> *Kai-yuen* est le nom que *Ming-hoang-ty*, autrement dit, *Hiuen-tsoung*, sixième empereur des *Tang*, donna aux années de son règne, depuis l'an de Jésus-Christ 713, jusqu'à l'an 741 inclusivement. *Hiuen-tsoung* est un des plus grands princes qui ait occupé le trône chinois.

## La musique des Chinois

bambou était d'une ligne & demie ; le diamètre de son embouchure de trois lignes. Sur la partie inférieure de l'instrument étaient gravés trois caractères anciens des plus extraordinaires. Ces caractères se lisent : *Hoang-tchoung-tché*, c'est-à-dire, *tché* du *hoang-tchoung*. Du reste, je suis sur, autant qu'on peut l'être, que le *tché* que j'ai eu entre les mains, & que j'ai examiné avec soin, est véritablement un antique. Il est conforme à toutes les descriptions que j'ai lues, & dans le *Tcheou-ly*, & dans des fragments plus anciens encore.

Je me suis trop étendu sans doute sur ce qui regarde les instruments qui donnent le son du bambou ; mais on doit faire attention que ces sortes d'instruments ayant contribué plus que tous les autres à l'établissement des règles de la musique, j'ai dû entrer dans quelques détails à cet égard. En effet, c'est au moyen des tuyaux de bambou que *Ling-lun* vint à bout, selon les auteurs chinois, de trouver les douze demi-tons qui sont renfermés dans les limites d'une octave, & qu'on appelle les douze *lu*. Or ce *Ling-lun* était un des grands de la cour de *Hoang-ty*, & la soixante-unième année du règne de *Hoang-ty* répond à l'an 2637 avant l'ère chrétienne. Qu'on juge par cette époque de l'ancienneté de la musique chez les Chinois.

@

### ARTICLE NEUVIÈME

#### Du son de la calebasse

@

p.078 Je l'ai déjà dit, & je le répète avec plaisir, les anciens Chinois, ces hommes qui les premiers donnèrent des lois dans cette portion de la terre, qu'on appelle la Chine, ont été les inventeurs de cette musique, qui a eu cours de tout temps chez la nation qu'ils formèrent. Le premier usage qu'ils en firent fut pour chanter des hymnes en l'honneur du Ciel & en l'honneur des ancêtres. Ces deux sortes de cultes, quoique très différents entr'eux, & rendus dans des lieux séparés, n'ont jamais été à la Chine l'un sans l'autre. Par le premier, les anciens Chinois rendaient grâce au Ciel de tous les bienfaits dont il ne cessait de les combler ; & par le second, ils remerciaient leurs ancêtres de leur avoir donné la vie, & les avoir mis ainsi en état de pouvoir jouir de tous les dons du Ciel. En s'acquittant de ce double devoir, ils voulaient, dans la musique qui accompagnait l'une & l'autre cérémonie, avoir sous leurs yeux les différentes matières qui pouvaient exciter leur reconnaissance, en leur rappelant le souvenir de ce qui servait à leur nourriture, à leur entretien, & à leur bien-être dans l'usage ordinaire de la vie.

Déjà, dans leurs instruments de musique, ils employaient la peau & la soie, comme un signe de leur supériorité sur les animaux, & de leur prééminence sur ce qu'il y a de plus précieux dans la nature. Déjà d'autres instruments de terre, de pierre & de métal, étaient l'emblème, & de la terre qu'ils habitaient, & de l'usage qui leur avait été accordé de tout ce que cette même terre contient sur sa surface, ou de ce qu'elle renferme dans son sein. Déjà le son des instruments de bois, p.079 & celui des tuyaux de bambou, leur rappelaient les avantages sans nombre qu'ils tiraient de toutes les productions des forêts & de la campagne. Il leur manquait un huitième son pour compléter le nombre, qui selon eux, est fixé par la nature, & que

## La musique des Chinois

désignent les huit koa ou trigrammes de *Fou-hi*. Sans s'écarter de leurs habitations, ils le trouvèrent, ce son particulier, dans l'enceinte de leurs jardins.

Parmi ces plantes annuelles qui pourvoient aux besoins de la vie, il en est une de la classe des courges, dont le fruit a une écorce mince, lisse & dure, qui par la direction, l'arrangement & le tissu des fibres qui la composent, nous fait assez connaître que la nature ne l'a ainsi travaillée, que pour la mettre au rang des corps sonores. Ce fruit, auquel nous donnons, en français, le nom de calabasse, est appelé *pao* par les Chinois ; sa figure est comme celle de nos gourdes de pèlerins. C'est cette espèce que choisirent les anciens Chinois pour représenter dans leur musique les légumes & les herbages dont le Ciel a accordé à l'homme la connaissance & l'usage libre ; & c'était pour accompagner les hymnes qu'on chantait en reconnaissance d'un pareil bienfait, qu'ils se servaient d'un instrument, dont la partie principale était faite avec le *pao*, c'est-à-dire la calabasse.

Cette partie était le corps même de l'instrument ; différents tuyaux de bambou étaient adhérents à ce corps, & c'est ce corps même qui, recevant immédiatement le souffle de l'homme, le distribuait aux tuyaux, & leur faisait produire divers tons, selon les règles des *lu*. J'ose le dire, les anciens Égyptiens, avec leurs hiéroglyphes, n'ont été que des enfants, en comparaison des anciens Chinois. Dans le seul instrument dont il s'agit ici, que de merveilles n'aurions-nous pas à découvrir ! Son origine, son antiquité, sa matière, sa forme, son usage, tout est allégorie, tout est mystère en lui. Que ne puis-je <sup>p.080</sup> entrer dans quelque détail à ce sujet ! mais continuons.

Dans l'intention de faire entrer dans leur musique des grandes cérémonies, un instrument qui pût représenter, pour la nombreuse classe des légumes, les instituteurs chinois imaginèrent un moyen qui ne leur réussit pas d'abord, mais qui les mit sur la voie qui devait

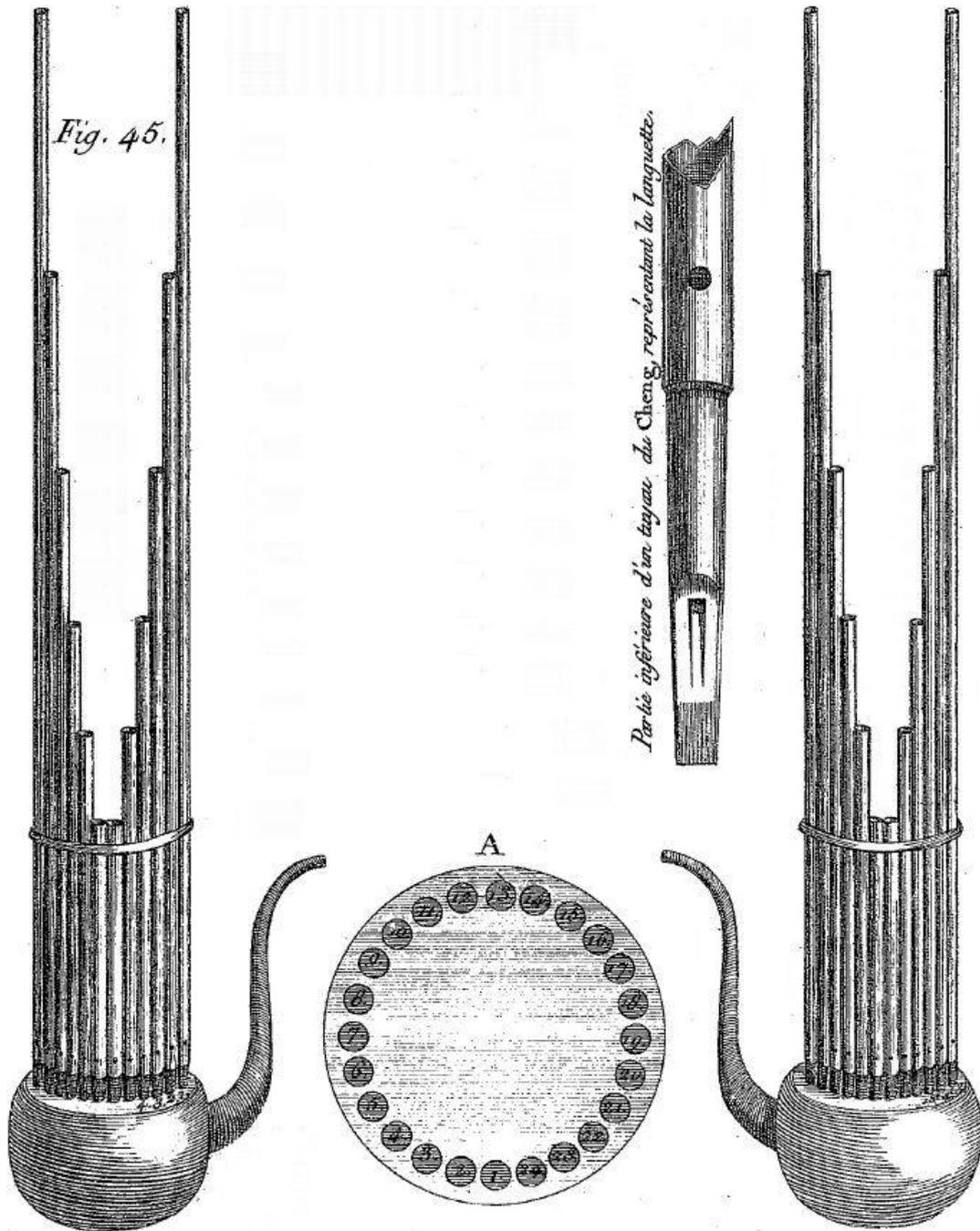
## La musique des Chinois

leur faire trouver ce qu'ils souhaitaient ; ils prirent unealebasse de médiocre grosseur, la percèrent à cette partie par où elle tient à la plante pour avoir une embouchure, & ils firent un certain nombre de trous dans différents points de sa panse pour avoir les différents tons. Le son sourd & mat qu'ils tirèrent de ce nouvel instrument le leur fit abandonner ; ils pensèrent à un autre expédient, ils coupèrent toute la partie supérieure qui forme le cou de laalebasse, & en ne réservant que la partie inférieure, de manière à pouvoir y adapter un couvercle de bois, ils percèrent ce couvercle d'autant de trous qu'ils voulaient avoir de sons différents. Ils placèrent dans chaque trou un tuyau de bambou, plus ou moins long, selon le ton qu'il devait donner.

La construction de ces tuyaux fut toute différente de celle des tuyaux dont j'ai parlé dans les articles précédents. Ceux-là rendaient leur son propre, lorsqu'on fouillait à travers l'échancrure du bout supérieur, au lieu que les nouveaux tuyaux ne devant être que comme le canal du son de laalebasse, ne servaient qu'à modifier ce son par leurs différentes longueurs, de manière à lui faire rendre tel ou tel ton. Le bout inférieur de ces mêmes tuyaux, celui qui entrait dans le corps de laalebasse, était exactement fermé avec un tampon ; mais une échancrure d'environ cinq ou six lignes de long, sur trois ou quatre de large, faite à quelque distance du tampon, tenait lieu d'ouverture. On y avait appliqué une feuille très mince d'or fin battu, au milieu de laquelle était découpée une languette de la longueur d'un peu plus des deux tiers de celle de <sup>p.081</sup> la feuille. Cette languette, ne tenant à la feuille très mince, dont elle faisait partie, que par l'une de ses extrémités, pouvait être agitée en tout sens par le moindre souffle, & laissait un passage libre à l'air, soit qu'on voulût le pousser ou l'attirer à soi par le moyen d'un tuyau de bois qui avait la forme du cou d'une oie, & qu'on avait adapté au corps même

## La musique des Chinois

de laalebasse pour servir d'embouchure. Voyez la **figure I. 45.** <sup>1</sup>



<sup>1</sup> Instrument nommé *cheng*, & anciennement *yu*, composé de 24 tuyaux, dont douze sont apparents ; les autres sont supposés garnir l'autre moitié de la circonférence. Les *cheng* plus petits que celui-ci avaient la même forme, ils n'en différaient que par le nombre, l'ordre & la longueur des tuyaux.

Dans le ***cheng*** que présente cette figure, les 24 tuyaux sont distribués en six ordres de grandeurs différentes, chaque ordre étant composé de quatre tuyaux, deux d'un côté, deux de l'autre, qui sont de même longueur. Les quatre tuyaux les plus longs, ou du premier ordre, ont 2 pieds, 2 pouces de longueur ; les quatre du second ordre ont un pied, 8 pouces ; les quatre du troisième ordre ont un pied, 3 pouces, 5

## La musique des Chinois

lignes ; les quatre du quatrième ordre ont un pied ; les quatre du cinquième ordre ont 7 pouces, 5 lignes ; enfin les quatre du sixième ordre ont 5 pouces, 5 lignes.

La longueur des tuyaux se prend depuis l'ouverture intérieure où est la languette, jusqu'à l'ouverture d'en haut.

Chaque tuyau, comme on voit sur la figure, a un trou dans sa partie inférieure ; c'est par ce trou que le vent s'échappe, lorsqu'on souffle dans le tuyau recourbé qui sert d'embouchure, & la languette, qui est dans le corps de l'instrument, ne reçoit aucune agitation. Pour faire parler un tuyau, il faut boucher ce trou, précisément au contraire de nos instruments ; alors l'air, forcé de passer du côté de la languette, l'agite & fait entendre le son que doit donner le tuyau.

Chaque tuyau porte le nom du *lu* dont il donne le ton. La figure A représente le dessus du *cheng*, avec tous les trous dans lesquels entrent les tuyaux qu'il supporte, à la manière d'un sommier d'orgue. Le premier tuyau, ou ce qui est la même chose, le premier trou de cette sorte de sommier, est du côté du bec recourbé ; les autres viennent par ordre, en suivant les chiffres marqués dans les trous. Voici les noms des vingt-quatre tuyaux qui entrent dans ces trous. Il y en a qui répondent à des *lu* graves, d'autres à des *lu* moyens, selon que je vais l'exprimer. (229c)

1. *Hoang-tchoung* grave (fa) — 2. *Kou-si* grave (la) — 3. *Y-tsê* grave (ut dièse) — 4. *Hoang-tchoung* moyen (fa) — 5. *Kou-si* moyen (la) — 6. *Y-tsê* moyen (ut dièse) — 7. *Ou-y* moyen (ré dièse) — 8. *Hoang-tchoung* moyen (fa) — 9. *Tay-tsou* moyen (sol) — 10. *Ou-y* grave (ré dièse) — 11. *Joui-pin* grave (si) — 12. *Tay-tsou* grave (sol) — 13. *Kia-tchoung* grave (sol dièse) — 14. *Lin-tchoung* grave (ut) — 15. *Yng-tchoung* grave (mi) — 16. *Kia-tchoung* moyen (sol dièse) — 17. *Lin-tchoung* moyen (ut) — 18. *Yng-tchoung* moyen (mi) — 19. *Nan-lu* moyen (ré) — 20. *Tchoung-lu* moyen (la dièse) — 21. *Ta-lu* moyen (fa dièse) — 22. *Nan-lu* grave (ré) — 23. *Tchoung-lu* grave (la dièse) — 24. *Ta-lu* grave (fa dièse).

### **Cheng à dix-neuf tuyaux.**

Ce *cheng*, dit anciennement *ho*, a cinq ordres de tuyaux, de longueurs différentes. Le premier ordre est composé de trois tuyaux, longs chacun d'un pied, 9 pouces. Le second ordre est composé de quatre tuyaux d'un pied, 4 pouces ; le troisième ordre, de quatre tuyaux d'un pied ; le quatrième ordre, de quatre tuyaux de 7 pouces ; & le cinquième ordre, de quatre tuyaux de 5 pouces.

Ces tuyaux rangés par ordre sur un fond, ou sommier, qui a 19 trous, répondent aux *lu* suivants, en commençant du côté de l'embouchure, comme à la figure A.

1. *Hoang-tchoung* grave (fa) — 2. *Kou-si* grave (la) — 3. *Y-tsê* grave (ut dièse) — 4. *Hoang-tchoung* moyen (fa) — 5. *Kou-si* moyen (la) — 6. *Joui-pin* moyen (si) — 7. *Tay-tsou* moyen (sol) — 8. *Ou-y* grave (ré dièse) — 9. *Joui-pin* grave (si) — 10. *Tay-tsou* grave (sol) — 11. *Kia-tchoung* grave (sol dièse) — 12. *Lin-tchoung* grave (ut) — 13. *Yng-tchoung* grave (mi) — 14. *Kia-tchoung* moyen (sol dièse) — 15. *Tchoung-lu* moyen (la dièse) — 16. *Ta-lu* moyen (fa dièse) — 17. *Nan-lu* grave (ré) — 18. *Tchoung-lu* grave (la dièse) — 19. *Ta-lu* grave (fa dièse).

### **Autre cheng à 19 tuyaux.**

Les tuyaux qui composent ce *cheng* sont rangés différemment que dans le précédent, & sont sur un autre ton. A l'arrangement près, tout le reste est le même ; car les *lu* sont immuables. Les tuyaux de ce *cheng* répondent aux *lu* suivants.

1. *Hoang-tchoung* moyen (fa) — 2. *Kou-si* moyen (la) — 3. *Y-tsê* moyen (ut dièse) — 4. *Hoang-tchoung* aigu (fa) — 5. *Ou-y* moyen (ré dièse) — 6. *Joui-pin* moyen (si) — 7. *Tay-tsou* moyen (sol) — 8. *Ou-y* grave (ré dièse) — 9. *Joui-pin* grave (si) — 10. *Lin-tchoung* grave (ut) — 11. *Yng-tchoung* grave (mi) — 12. *Kia-tchoung* moyen (sol dièse) — 13. *Lin-tchoung* moyen (ut) — 14. *Yng-tchoung* moyen (mi) — 15. *Nan-lu* moyen (ré) — 16. *Tchoung-lu* moyen (la dièse) — 17. *Ta-lu* moyen (fa dièse) — 18. *Nan-lu* grave (ré) — 19. *Y-tsê* grave (ut dièse) (230d).

### **Petit cheng à 13 tuyaux.**

Ce *cheng* a quatre ordres de tuyaux. Le premier ordre est composé de trois tuyaux, longs d'un pied, trois pouces ; le second ordre a quatre tuyaux, longs de 9 pouces ; le troisième ordre, quatre tuyaux de 6 pouces ; & le quatrième ordre, deux tuyaux de 4 pouces.

Ces tuyaux rangés successivement comme à la figure A, répondent aux *lu* suivants.

## La musique des Chinois

Les Chinois, comme on peut bien le penser, ne manquent pas de raisons très mystiques touchant la figure de ce tuyau ; mais comme elles ne font pas à mon sujet, je me contenterai de dire, pour ne pas frustrer en entier la curiosité du lecteur, que cet instrument, plus parfait qu'aucun autre, sorti jusqu'alors de la main des hommes, en ce qu'il pouvait lui seul rendre, de la manière la plus exacte, tous les *lu* & tous les tons, devait encore exprimer allégoriquement les divers sons que fournit la nature dans les principales productions de ses trois règnes, l'animal, le végétal & le minéral. C'est ce que fait cet instrument, au moyen des différentes matières qui le composent, & par la manière dont il est construit. Le cou d'oie représente, pour le règne animal ; le bois, le bambou & la courge, pour le végétal ; la languette d'or fin battu, pour le minéral.

L'instrument ainsi construit par les premiers Chinois, pour rendre le son propre de la calebasse, n'a pas toujours porté le même nom. Les lettrés les plus versés dans l'antiquité, prétendent que le plus ancien nom qu'il ait eu est celui de *yu*, que les noms de *tchao*, de *ho* & de *cheng*, ne lui ont été donnés que successivement, à mesure qu'on changeait quelque chose, soit à sa matière, soit à sa forme. D'autres lettrés, & c'est aujourd'hui le plus grand nombre, disent qu'il y en avait de trois ordres différents ; que dans le premier ordre étaient les *yu* & les *tchao* ; dans le second, les *ho* ; dans le troisième <sup>p.082</sup> les *cheng*. Ils ajoutent que les *yu* & les *tchao* étaient composés de 24 tuyaux, les *ho* de 19, & les *cheng* de 13 seulement. Voyez l'explication de la figure I. 45 pour les *cheng* à 19 à 13 tuyaux.

Un troisième sentiment est que les anciens ne connaissaient en général que deux espèces d'instruments à vent qui donnassent le son propre de la calebasse ; qu'ils appelaient l'une *la grande* espèce, l'autre

---

1. *Hoang-tchoung* moyen (fa) — 2. *Kou-si* moyen (la) — 3. *Y-tsê* moyen (ut dièse) — 4. *Hoang-tchoung* aigu (fa) — 5. *Ou-y* moyen (ré dièse) — 6. *Joui-pin* moyen (si) — 7. *Tay-tsou* moyen (sol) — 8. *Kia-tchoung* moyen (sol dièse) — 9. *Lin-tchoung* moyen (ut) — 10. *Yng-tchoung* moyen (mi) — 11. *Nan-lu* moyen (ré) — 12. *Tchoung-lu* moyen (la dièse) — 13. *Ta-lu* moyen (fa dièse).

## La musique des Chinois

*la petite* ; que les instruments de la première espèce avaient 36 tuyaux, & ceux de la petite espèce 17.

Je vais rapporter ici les paroles du dictionnaire *Eulh-ya*, aux articles *yu* & *ho*, pour que le lecteur puisse se décider en quelque façon.

« Je crois, dit l'auteur de cet ancien livre, que ce qu'on appelle aujourd'hui le grand *cheng* à dix-neuf languettes (ou *tuyaux*) est le vrai *yu* des anciens ; & que notre *cheng* ordinaire à treize languettes, est ce qu'on appelait autrefois *ho* & petit *yu*.

Le *cheng* à treize tuyaux, ou petit *yu*, ne donne que les *lu*, dits naturels, c'est-à-dire les douze demi-tons de l'octave moyenne ; le treizième tuyau est pour compléter cette octave par la réplique du premier son.

Je dois faire observer, avant de finir, que les anciens Chinois se servirent de tuyaux & de cordes pour régler les proportions des douze *lu*. Ils appelèrent les instruments qui représentaient ces *lu* dans leur juste proportion, *lu-tchun*, qui signifie *règle ou mesure des lu*. Le *lu-tchun* à vent était composé de treize tuyaux ; & le *lu-tchun* à cordes, de treize cordes, mais celui-ci se réglait sur l'autre, comme étant un instrument fixe, dont les intonations étaient permanentes. Aussi les différentes sortes de *cheng*, c'est-à-dire, le *yu*, le *tchao*, le *ho*, & le *cheng* proprement dit, tiennent-ils après la cloche & la pierre sonore le premier rang parmi les <sup>p.083</sup> instruments de musique. C'est sur le *cheng* que se règlent les autres instruments ; & le maître du *cheng*, dans l'ancien cérémonial, était un de ceux qui recevaient immédiatement leurs ordres du *tay-tchang-see*, c'est-à-dire, du grand-maître ou président du tribunal des rites.

L'ancien *cheng*, tel que je l'ai décrit, m'a paru n'être pas tout à fait indigne des regards de nos Français. Un antiquaire chinois m'en a procuré des deux espèces (le *grand* & le *petit cheng*), qui sont, au nombre des tuyaux près, exactement conformes aux *yu* & aux *ho* des anciens ; je les envoie à M. Bertin ([83bb](#)). Ce digne ministre, ami zélé

## La musique des Chinois

des arts, leur donnera sans doute une place dans son cabinet des curiosités chinoises, où les savants & les curieux pourront les aller voir & les examiner à loisir. J'en envoie une paire de chaque espèce, car ces instruments vont toujours par paires, & j'aurais manqué essentiellement au cérémonial des Chinois, si je m'étais avisé de les isoler.

L'on pourra en démonter un de chaque espèce, en ôter les tuyaux, pour voir comment ces instruments sont construits. Si on les fait sonner, on n'aura pas besoin de recourir à des juges étrangers, & quelquefois suspects, pour décider sur quel ton est la musique chinoise d'aujourd'hui ; car dans les musiques ordinaires, le *cheng* est l'instrument fixe sur lequel, comme je l'ai dit, tous les autres doivent se régler. S'il me reste assez de temps, j'en donnerai la tablature à la suite de celle du *kin*, à la fin de ce mémoire (83cc).

Voilà, sur les différentes sortes de sons, un très petit abrégé <sup>p.084</sup> de ce qui se trouve très au long & séparément dans une multitude de livres, difficiles à débrouiller, plus difficiles encore à analyser. Cette première partie de mon mémoire, qui pour parler le langage chinois, ne traite que *des sons non encore circonscrits dans les limites du ton*, n'est intéressante qu'autant qu'elle met sous les yeux la manière tout à fait singulière dont on envisage les objets dans cette contrée du monde. Cette singularité seule est une preuve que les Chinois sont auteurs d'un système qu'aucun autre peuple n'a traité comme eux. On pourrait encore en conclure, que puisqu'elle a eu lieu dès les premiers temps de leur monarchie, ils sont les inventeurs encore d'une foule d'autres arts, sans lesquels ils ne fussent jamais venus à bout de tirer, des différentes productions de la nature, les huit sortes de sons auxquels ils croient que tous les autres se rapportent. En effet, combien de connaissances ne fallait-il pas que ceux qui les premiers, ont fait les instruments dont j'ai parlé, eussent déjà acquises !

Quoi qu'il en soit, si l'on a quelque peine à tirer cette dernière conséquence sur ce que j'ai déjà dit dans cette première partie, on y sera peut-être forcé, après qu'on aura lu ce qui me reste à dire.

## **La musique des Chinois**

Jusqu'à présent, avec un peu de patience, le lecteur a pu me comprendre ; mais pour les matières qui me restent à traiter, outre la patience, je lui demande une attention plus qu'ordinaire, & je le prie de vouloir bien, en se dépouillant de tout préjugé, ne voir les objets que dans le point de vue convenable, & de ne former de jugement qu'après avoir tout vu.

@

## SECONDE PARTIE : DES *LU*

### ARTICLE PREMIER

#### Des *lu* en général

@

p.085 Les inventeurs de la musique, chez les Chinois, ne pensèrent pas d'abord que l'art qu'ils venaient d'inventer pouvait être élevé à la dignité de science, de science proprement dite, & dans toute la rigueur du terme. Contents d'avoir su tirer, des diverses productions de la nature, différentes sortes de sons qu'ils pouvaient marier avec ceux de leur voix, lorsqu'ils chantaient des hymnes & des cantiques en l'honneur du Ciel & des ancêtres, ils ne fussent peut-être pas allés plus loin, si la difficulté de renouveler les instruments dont ils tiraient ces sons ne les eût comme forcés de chercher quelque moyen facile & sur qui les dispensât des tâtonnements, & des essais multipliés qu'il avait fallu faire pour la construction des premiers instruments.

L'oreille avait été jusqu'alors leur seul guide. Mais, tout le monde a-t-il de l'oreille ? & ceux qui en ont possèdent-ils toujours cette adresse, ces talents nécessaires, sans lesquels il est difficile de travailler avec succès ? Les Chinois comprirent enfin qu'il n'était pas impossible de trouver quelque méthode, quelque règle infaillible qui pût suppléer les secours de l'oreille.

*Hoang-ty* venait de conquérir l'empire, & de mettre sous le joug tous ceux qui s'étaient rangés sous les étendards de p.086 *Tché-yeou*. N'ayant plus d'ennemis à combattre, il s'appliqua de toutes ses forces à rendre ses sujets heureux. Il régla leurs mœurs par de sages lois ; & par l'invention de la plupart des arts utiles & agréables, il leur procura les avantages & tous les agréments qu'on peut goûter dans la vie civile.

## La musique des Chinois

Que ne puis-je, sans m'écarter trop de mon sujet, tracer dans le détail toute la conduite de ce sage législateur ! Tout ce que l'histoire profane nous raconte des législateurs des autres nations, n'approche pas sans doute de ce que je pourrais dire, avec vérité du législateur des Chinois. Mais je ne dois rapporter ici de lui que ce qui concerne le sujet que je traite.

*Hoang-ty, dit l'histoire, ordonna à Lyng-lun de travailler à régler la musique. Lyng-lun se transporta dans le pays de Si-joung, dont la position est au nord-ouest de la Chine. Là est une haute montagne, au nord de laquelle croissent des bambous d'une très belle venue. Chaque bambou est partagé, dans sa longueur, par plusieurs nœuds qui, séparés les uns des autres, forment chacun un tuyau particulier (86a).*

p.087 *Lyng-lun, muni d'un bon nombre de ces tuyaux de différentes longueurs, vint les étaler devant son souverain, en présence de tous les sages qui composaient sa cour. Il avait déjà fait la découverte que l'intervalle que nous nommons octave était divisible, d'une manière sensible, en douze demi-tons ; il sépara des autres tuyaux ceux qui donnaient ces demi-tons (87b), les fit sonner l'un après l'autre, & reçut les applaudissements qu'il méritait.*

p.088 *Il fallait donner un nom à chacun de ces tuyaux ; il fallait en fixer les proportions réciproques ; il fallait en mesurer toutes les dimensions. La fécondité de son génie lui fournit un expédient facile pour venir à bout de tout cela.*

*Parmi les différentes sortes de grains que la nature produit pour la nourriture & les autres besoins de l'homme, il en est d'une espèce, qui presque tous semblables entr'eux & par leur forme, & par leur poids, & par leurs dimensions, sont désignés par un caractère qui se lit, *chou*. Je crois que nous pourrions l'appeler du nom de *gros millet* ; mais laissons-lui son nom chinois pour ne pas nous tromper. C'est aux grains de *chou* que s'attacha *Lyng-lun* pour exécuter ce qu'il avait imaginé.*

*Il s'en fit apporter de toutes les couleurs ; car il y en a de jaunes, de noirs, de cendrés, & de presque rouges. Il choisit les noirs*

## La musique des Chinois

préférentiellement aux autres, parce qu'ils lui parurent en général d'une figure plus régulière, plus uniformes entre eux, plus durs & moins sujets à être altérés, soit par les <sup>p.089</sup> insectes, soit par les variations & les intempéries de l'air. Il en rangea l'un contre l'autre, se touchant par le plus petit diamètre, autant qu'il fut nécessaire pour égaler la longueur du tuyau, dont il avait tiré le son primitif & fondamental ; il les compta, & trouva que le nombre était exactement de cent.

Il les rangea ensuite dans un autre sens, de manière qu'ils se touchaient par leur plus grand diamètre, & il ne lui fallut plus que quatre-vingt-un grains pour égaler la longueur des cent, rangés dans le premier sens. il s'en tint à ce nombre de quatre-vingt-un pour fixer la longueur du tuyau qui donnait le son primitif. Il fallait donner un nom à ce son primitif, il fut conclu qu'on l'appellerait *koung*. Ce mot, pris dans le sens littéral, signifie *palais impérial, maison royale*, &c ; mais dans le sens figuré, il signifie *le foyer dans lequel se réunissent tous les rayons de lumière qui éclairent le gouvernement, & le point central de toutes les forces qui le font agir*, &c. Par conséquent le nom de *koung*, donné au premier des sons, exprime, dans le sens figuré, *le son sur lequel est fondé tout le système musical*.

Il fallait encore donner un nom au tuyau dont on tirait ce son primitif ; on l'appela *hoang-tchoung*, nom qui veut dire, à la lettre, *cloche jaune*, mais qui dans le sens figuré signifie : *principe inaltérable de tous les instruments dont on peut tirer les différents sons*. Le *hoang-tchoung* fut ainsi nommé, disent ceux qui ont glosé sur l'histoire, *par allusion à la couleur jaune de cette terre primitive, qui est l'un des principes de tous les corps, & à la qualité invariable de la matière qu'on fait entrer dans la composition de la cloche* ([89c](#)).

<sup>p.090</sup> Après avoir donné un nom au tuyau fondamental, & déterminé sa longueur, il restait encore à en mesurer le diamètre, & à connaître sa capacité. Les grains de *chou* servirent encore pour ces deux opérations. Trois de ces grains, rangés de suite, l'un touchant l'autre, dans le même sens que lorsqu'ils mesuraient la longueur, mesurèrent

## La musique des Chinois

exactement le diamètre ([90d](#)) ; & 1.200, qui furent le nombre juste de ceux qui remplirent tout le vide du tuyau, en déterminèrent la capacité.

Pour fixer des idées on donna le nom de *fen* à l'espace qu'occupait un grain de *chou*, pris dans sa longueur, & l'on appela *yo* tout vase qui contenait 1.200 de ces mêmes grains. Ainsi le *fen* & le *yo* furent dès lors les deux termes d'où l'on partit pour fixer les mesures dans les deux genres ; & le nombre 9 fut celui qu'on employa d'abord pour la progression des mesures, plus grandes ou plus petites ; mais l'on ne fut pas longtemps sans s'apercevoir que cette manière de procéder par 9, renfermait des difficultés pour le commun des hommes, dans le commerce ordinaire de la vie civile. Les cinq doigts de chaque main, les nombres cinq & dix qui sont au centre de la figure *ho-tou*, dont *Fou-hi* avait vu l'empreinte sur le dragon-cheval, tournèrent les idées du côté de la progression décuple ; on <sup>p.091</sup> l'employa, & toutes les difficultés disparurent. L'on dit dès lors comme on a toujours dit depuis : le diamètre d'un grain de *chou* ou gros millet, équivaut à un *fen*, ou une ligne ; dix *fen* ou lignes, égalent un *tsun* ou pouce, dix *tsun* ou pouces, font la longueur d'un *tché* ou pied ; dix *tché* ou pieds, font un *tchang* ; & dix *tchang* font un *yn*.

L'on procéda de la même manière pour les mesures décroissantes, c'est-à-dire, pour celles qui devaient désigner les fractions du *fen* ou ligne, & l'on dit : le diamètre d'un grain de *chou*, est ce qu'on désigne par le mot *fen* (ou ligne). La dixième partie de ce *fen* est un *ly*, la dixième partie du *ly* est un *hao*, la dixième partie du *hao* est un *see*, la dixième partie du *see* est un *hou*, la dixième partie du *hou* est un *ouei*, & la dixième partie du *ouei* est un *kié*. Le *kié* est donc la millionième partie d'un *fen* ou ligne.

Après avoir fixé l'évaluation de l'étendue, on travailla à fixer celle de la capacité, pour l'autre genre de mesures. Les grains de *chou* furent encore employés, & le son fondamental, le *hoang-tchoung*, fut aussi le principe des nouvelles mesures. Le tuyau qui donne le ton de *hoang-tchoung*, contenant 1.200 grains de *chou*, on donna à ce tuyau, pris pour mesure, le nom de *yo*, & l'on détermina que deux *yo* feraient un

## La musique des Chinois

*ko* ; que dix *ko* feraient un *cheng* ; que dix *cheng* feraient un *teou*, & que dix *teou* feraient un *hou*.

Quelques auteurs prétendent que du temps de *Hoang-ty* même, on avait trouvé que le solide du *yo*, & par conséquent du tuyau qui sonne le *hoang-tchoung*, était de 982 *fen*, 92 *ly*, 750 *hao* ; que le solide du *ko* était d'un *tsun*, 964 *fen*, 182 *ly* & demi ; que le solide du *cheng* était d'un *tché*, 9 *tsun*, 641 *fen*, 855 *ly* ; que le solide du *teou* était de 196 *tsun*, 418 *fen*, 550 *ly* ; & enfin que le solide du *hou* était de <sup>p.092</sup> 1.964 *tsun*, 185 *fen* & demi. J'entrerai dans le détail de ces mesures, à l'article 10 de cette seconde partie.

D'autres auteurs assurent qu'outre les mesures dont je viens de parler, *Hoang-ty* en fixa quelques autres qui nous ont été conservées par les soins de *Ouen-ouang*, de *Tcheou-koung* son fils, & du sage *Tay-koung*.

Il résulte de tout ce que je viens d'exposer, que les inventeurs de la musique, chez les Chinois, donnèrent, pour ainsi dire, un corps au son fondamental ; qu'ils mesurèrent ce corps dans toutes ses dimensions, & qu'ils firent de cette mesure le principe & le fondement de toutes les autres mesures. Ils allèrent plus loin ; par le moyen de ce même son fondamental, ils fixèrent les poids & la balance.

Le tuyau qui rend ce son fondamental, le *hoang-tchoung*, comme on l'a vu, contient 1.200 grains de *chou*. Ainsi il fut aisé de statuer que tout corps qui ferait équilibre avec ces 1.200 grains, serait dit avoir le poids d'un *yo*. Sur ce poids on fixa tous les autres : voici comme on raconte que procédèrent les sages de la cour de *Hoang-ty*.

Les douze *lu*, dirent-ils, ou ce qui est la même chose, les douze demi-tons qui sont renfermés entre les bornes d'une octave, sont tous contenus dans le *hoang-tchoung*, comme dans leur principe ([92e](#)) ; partageons le *hoang-tchoung* en douze <sup>p.093</sup> parties égales, & nous aurons cent grains pour chacune de ces parties. Le poids de ces cent grains aura le nom de *tchou*, & tout corps qui sera équilibré avec cent grains, sera dit avoir le poids d'un *tchou*. On conçoit aisément tout le

## La musique des Chinois

reste de leur procédé pour la fixation des autres poids. Je me contenterai d'en mettre ici le résultat, en commençant par le poids d'un grain de *chou*, qui est le plus petit des poids ordinaires.

On compte un grain de *chou*, deux, trois &c., jusqu'à neuf : ensuite dix grains font un *lei* ; dix *lei* font un *tchou* ; six *tchou* font un *tsee* ; quatre *tsee* font un *leang*, qui est l'once. Ainsi le *yo*, mesure du son fondamental du *hoang-tchoung*, & qui contient 1.200 grains, pèse une demi-once. Un *yo* fait le demi-*leang* ou demi-once ; deux *yo* ou 24 *tchou*, font un *leang* ou l'once ; seize *leang* font un *kin*, c'est la livre ; trente *kin* ou livres font un *kiun*, & quatre *kiun* font un *tan*.

On voit par là que le *lu* fondamental est regardé comme un corps qu'on peut peser & mesurer, qui peut se composer & se décomposer, & dont toutes les parties peuvent être calculées.

Sous *Hoang-ty*, le *lu* générateur fut fixé, comme je l'ai dit plus haut, à neuf pouces de longueur. Ce nombre est le dernier terme de la figure *lo-chou*. Neuf fois 9 égalent 81 ; ainsi *hoang-tchoung*, qui est ce *lu* générateur, est constitué par 81 parties égales, dont on peut prendre tel nombre qu'on voudra pour former les autres *lu*.

Pour la facilité du calcul, on substitua, comme je l'ai dit, le nombre 10 à celui de 9, & l'on procéda par la progression décuple. Or 10 est le dernier terme de la figure *ho-tou* ; ainsi en formant le *lu* générateur, suivant cette figure, le *hoang-tchoung* aura 10 pouces de longueur, & le nombre de ses parties sera de 100, parce que dix fois 10 égalent 100 (le pouce étant de 10 lignes). p.094

« Pour bien faire, dit *Tsai-yu*, il faut suivre la méthode des anciens, & joindre les nombres impairs de la figure *lo-chou* aux nombres pairs de la figure *ho-tou* (94f). Cette méthode n'est pas simplement l'ouvrage de l'homme ; elle a été suggérée à l'homme par le Ciel lui-même, lorsqu'il lui montra les figures *lo-chou* & *ho-tou* sur la maison de la tortue mystérieuse, & sur le corps du dragon-cheval.

## La musique des Chinois

Ce qui est cause, continue *Tsai-yu*, que les *lu* sont depuis près de trois mille ans dans un état d'imperfection qui eût révolté les anciens ([94a](#)), c'est que quand l'empire des *Tcheou* commença à déchoir de son ancienne splendeur, l'on ne s'occupait plus que de guerre ; & la doctrine des *lu* fut entièrement négligée. Vinrent ensuite les *Tsin* qui bouleversèrent tout. Après les *Tsin*, les *Han* mirent tous leurs soins à recouvrer tout ce qui s'était perdu de la vénérable antiquité ; mais *Lieou-hing* & *Pan-kou*, qui furent chargés de régler les *lu*, les calculèrent mal, parce qu'ils n'entendaient pas bien tous les mystères qui p.095 sont renfermés dans les nombres des figures *lo-chou* & *ho-tou*. Ceux qui sont venus après eux les ont pris pour modèles, sont entrés dans les routes qu'ils avaient tracées, & se sont égarés comme eux, &c.

Suivons nous-mêmes le prince *Tsai-yu* pas à pas. Voyons s'il a pris la route des anciens, ou si, comme les autres, il ne s'est point égaré. Mais auparavant, il nous faut dire quelque chose de chacun des *lu* en particulier ; c'est le sujet de l'article suivant.

Au reste, le commun des lecteurs peut passer légèrement sur certains détails où je vais entrer dans cet article. Mais ceux qui veulent que les Chinois soient redevables aux Égyptiens de leurs arts & de leurs sciences, doivent tout lire avec attention. Ce n'est qu'à ce prix qu'ils peuvent se mettre en état de porter un jugement exempt de tout préjugé.

@

### ARTICLE SECOND

#### Des *lu* en particulier

@

Les *lu* font au nombre de douze, dont six sont *yang* ou parfaits, & les six autres *yn* ou imparfaits ; cela veut dire que parmi les douze demi-tons qui partagent l'octave (95h), il y en a six qui répondent aux nombres impairs : premier, troisième, cinquième, &c., ce sont les *yang* ; & six qui répondent aux nombres pairs : deuxième, quatrième, sixième, &c., ce sont les *yn* (96i).

Les *lu yang* ou parfaits, gardent constamment le nom de *lu* ; mais les *lu yn* ou imparfaits, sont appelés indifféremment *yn-lu*, *see*, *toung* ; & le caractère chinois qui désigne l'*yn-lu* est tout différent de celui par lequel on exprime l'*yang-lu*.

*Hoang-tchoung*, *tay-tsou*, *kou-si*, *joui-pin*, *y-tsê* & *ou-y*, sont les noms qu'on a donnés aux six *yang-lu*, ou de nombre impair. *Ta-lu*, *kia-tchoung*, *tchoung-lu*, *lin-tchoung*, *nan-la* & *yng-tchoung*, sont les noms qui désignent les six *yn-lu*, ou de nombre pair. Tous ces noms sont symboliques, & font allusion de près ou de loin aux différentes opérations de la nature, dans l'espace des douze lunaisons, dont une année commune est composée, parce que chaque *lu*, suivant la doctrine chinoise, correspond à une lunaison, & lui donne son nom.

*Hoang-tchoung*, qui est le principe, le père & le générateur des autres *lu*, répond à la onzième lune, parce que c'est à cette lune que se trouve le solstice d'hiver, que c'est à ce solstice que commence l'année astronomique, & que la onzième lune est regardée comme le principe de toutes les autres. Aussi porte-t-elle le même nom que le lieu du zodiaque où se trouve alors le soleil, & s'appelle *tsee*. Ce nom est celui du premier des caractères cycliques. Ainsi, lorsque par le caractère *tsee*, on désigne, & le *hoang-tchoung*, & la onzième p.097 lune, & le point du ciel, par où l'on commence pour régler l'année, l'on entend

## La musique des Chinois

désigner celui des douze *lu* d'où dérivent tous les autres, celle des douze lunaisons qui donne commencement à l'année solaire, & le lieu d'où le soleil est censé partir pour commencer sa course annuelle.

*Tay-tsou*, le second des *yang-lu*, répond à la lune qui commence l'année civile, appelée communément première lune, & désignée par le caractère cyclique *yn*. Comme alors tout ce que doit produire la terre a déjà pris racine, commence à prendre son accroissement, & est encore sans marque distinctive de ce qui, de sa nature, doit atteindre à la plus grande hauteur, ou de ce qui ne doit que ramper sur la terre ou ne s'élever que très peu, on a donné à cette lune, & à son *lu* correspondant, le nom de *tay-tsou*, qui signifie *la grande égalité*.

*Kou-si*, le troisième des *yang-lu*, répond à la troisième lune de l'année civile, désignée par le caractère cyclique *tchen*. Comme alors toute la nature semble reprendre une nouvelle vigueur, on voulut que cette lunaison & son *lu* correspondant, eussent le nom de *kou-si*, qui signifie *l'ancien renouvelé*.

*Joui-pin*, le quatrième des *yang-lu*, répond à la cinquième lune de l'année civile, désignée par le caractère cyclique *ou*. Cette lune & son *lu* correspondant, portent le nom de *joui-pin*, qui signifie *peu nécessaire, dont on peut se passer, &c.*

*Y-tsê*, le cinquième des *yang-lu*, répond à la septième lune de l'année civile, désignée par le caractère cyclique *chen*. Cette lune & son *lu* correspondant, portent le nom de *y-tsê*. *Y* signifie *tuer, mettre à mort, &c.* & *tsê* *instrument de supplices, &c.* Ce *lu* & cette lunaison ont été ainsi appelés parce que c'est dans ce temps qu'on coupe les fruits, qui sont alors tous ou presque tous dans leur maturité.

*Ou-y*, le sixième & le dernier des *yang-lu*, répond à la neuvième lune de l'année civile, désignée par le caractère p.098 cyclique *siu*. Cette lune & son *lu* correspondant, portent le nom de *ou-y*, qui signifie *non encore fini*, parce que dans ce temps, qui est celui de l'automne, la nature venant de donner ses productions, laisse cependant apercevoir encore quelques restes de cette vertu productrice qui anime tout.

## La musique des Chinois

Les *yn-lu* ont aussi leurs noms significatifs & symboliques comme les *yang-lu* ; je vais en suivre l'ordre comme j'ai fait de ceux-ci.

*Ta-lu*, le premier des *yn-lu*, répond à la douzième lune de l'année civile, désignée par le caractère cyclique *tcheou*. Cette lune & son *lu* correspondant, portent le nom de *ta-lu*, qui signifie *grand coopérateur*, parce que les deux principes *yn* & *yang* concourent également alors à la production des choses, en fournissant l'un & l'autre les vertus qui leur sont propres.

*Kia-tchoung*, le second des *yn-lu*, répond à la seconde lune de l'année civile désignée par le caractère cyclique *mao*. Cette lune & son *lu* correspondant, portent le nom de *kia-tchoung*, qui signifie *cloche serrée des deux cotés*, parce qu'alors tous les germes sont encore enveloppés dans les pellicules qui les renferment ; mais comme les principes *yn* & *yang* agissent constamment sur eux, ils en reçoivent peu à peu la force de pouvoir se développer quand il en sera temps.

*Tchoung-lu*, le troisième des *yn-lu*, répond à la quatrième lune de l'année civile, désignée par le caractère cyclique *see*. Cette lune & son *lu* correspondant, portent le nom de *tchoung-lu*, qui signifie *coopérateur moyen*, parce que c'est alors que le principe inférieur (l'*yn*) semble, pour la seconde fois, reprendre toutes ses forces pour concourir, suivant sa nature, à la production des choses.

*Lin-tchoung*, le quatrième des *yn-lu*, répond à la sixième lune de l'année civile, désignée par le caractère cyclique *ouei*. <sup>p.099</sup> Cette lune & son *lu* correspondant, portent le nom de *lin-tchoung*, qui signifie *cloche des forêts*, parce que c'est alors que les forêts sont embellies de toute la verdure dont elles sont susceptibles, & qui fait leur principale beauté.

*Nan-lu*, le cinquième des *yn-lu*, répond à la huitième lune de l'année civile, désignée par le caractère cyclique *yeou*. Cette lune & son *lu* correspondant, portent le nom de *nan-lu*, qui signifie *coopérateur du midi*, parce que c'est alors que la terre est chargée de fruits, & que ces fruits sont l'ouvrage de l'*yang-ki*, auquel l'*yn-ki* a prêté sa coopération, pour la croissance & la nutrition.

## La musique des Chinois

*Yng-tchoung*, le sixième & le dernier des *yn-lu*, répond à la dixième lune de l'année civile, désignée par le caractère cyclique *hai*. Cette lune & son *lu* correspondant, portent le nom de *yng-tchoung*, qui signifie *cloche d'attente*, parce qu'alors l'ouvrage commun des deux principes *yn* & *yang*, étant dans l'attente de son développement, le principe *yang*, ou parfait, cesse ses opérations, & jouit d'un repos qui doit lui faire acquérir de nouvelles forces pour recommencer quand il en sera temps.

@

### ARTICLE TROISIÈME

#### Dimensions des *lu*

@

Les *lu* sont invariables, parce que n'étant par eux-mêmes que la représentation de l'étendue de l'octave, divisée en douze demi-tons, il est évident qu'ils conservent toujours entr'eux la distance qui leur a été assignée par la nature. Les hommes ne peuvent rien contre cette loi éternelle ; tout au plus ils peuvent donner des preuves de leurs talents ou de leur maladresse, en <sup>p.100</sup> assignant, bien ou mal, ou par des calculs, ou au moyen de simples instruments, les bornes de chaque division. C'est là précisément ce qui est arrivé aux Chinois, dès les premiers temps de leur monarchie.

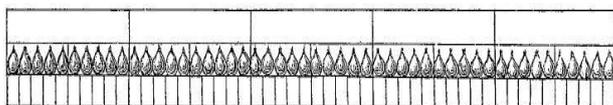
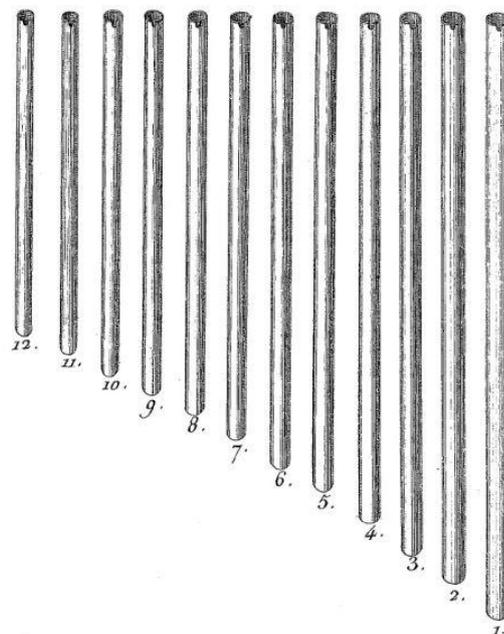
La division de l'octave en douze demi-tons, fut trouvée sous *Hoang-ty*, leur législateur. On a vu à l'article premier de cette seconde partie comment on s'y prit pour faire cette division. Douze tuyaux de même calibre, mais de différentes longueurs, furent les premiers moyens dont on se servit pour obtenir les douze *lu*. Le *lu* principal donna lieu à l'invention des mesures, & l'on employa les mesures pour assigner une proportion fixe à chacun des autres *lu*. Mais comme sous les trois premières dynasties, les mesures ont varié, & que les *lu*, toujours les mêmes entr'eux, n'ont pu varier comme elles, on s'est contenté de changer les dimensions du *lu* primitif, du *hoang-tchoung* ; & par une conséquence nécessaire, les dimensions des autres *lu* ont dû être changées proportionnellement à celles de leur générateur. On ne s'attend pas sans doute que j'entre ici dans tous les détails des différentes opérations qui ont occupé en divers temps les musiciens-philosophes de la Chine, lorsqu'il a été question d'assigner à chaque *lu* sa véritable mesure. Je me contenterai de donner le résultat de ce qui me paraîtra mériter le plus l'attention de nos philosophes-musiciens.

## La musique des Chinois

Voyez la **figure II. 1** de cette seconde partie, & son explication <sup>1</sup>.

Sous *Hoang-ty* on commença par assigner, au *lu* primitif, des dimensions par nombres impairs. Sa longueur fut de 81 parties égales, sa circonférence de 9, & son diamètre de 3. On substitua ensuite, comme je l'ai dit à l'article premier, la progression décuple à celle de 9 ; les nombres pairs eurent la préférence, & la longueur du *hoang-tchoung*, c'est-à-dire, de <sup>p.101</sup> ce *lu* primitif & fondamental, fut divisée en cent parties égales.

*Figure 1.<sup>re</sup>*



**Demi-pied des *Hia*, contenant 5 pouces.**

Le grand *Yu*, plus de quatre cents ans après *Hoang-ty*, reprit les nombres impairs, & redonna au *hoang-tchoung*, les mêmes dimensions qu'on lui avait assignées d'abord. Mais les empereurs des *Hia*, c'est-à-

<sup>1</sup> Tuyaux des douze *lu*. On distingue les *lu* en graves, moyens & aigus. Les *lu* graves sont, pour la longueur, le double des *lu* moyens ; & les *lu* aigus en sont la moitié. Ainsi le premier tuyau des *lu* graves, celui qui donne le *hoang-tchoung*, a de longueur deux pieds, mesure des *Hia*, dont le modèle sera représenté à la figure suivante, & dont on voit ici le demi-pied. Le *hoang-tchoung* des *lu* moyens, a un pied de longueur, & le *hoang-tchoung* des *lu* aigus, un demi-pied, ou 5 pouces.

En général, les douze *lu*, soit graves, moyens ou aigus, répondent aux caractères cycliques, par lesquels les Chinois désignent les douze heures, qui composent chez eux un jour entier, depuis onze heures du soir, jusqu'à la même heure du jour suivant. Voici les noms des *lu*, avec leur correspondance aux heures chinoises.

	Noms des <i>lu</i>	Heures chinoises	Sons	Heures
1	Hoang-tchoung	Tsee	Fa	XI — minuit
2	Ta-lu	Tcheou	Fa dièse	I — II
3	Tay-tsou	Yn	Sol	III — IV
4	Kia-tchoung	Mao	Sol dièse	V — VI
5	Kou-si	Tchen	La	VII — VIII
6	Tchoung-lu	See	La dièse	IX — X
7	Joui-pin	Ou	Si	XI — midi
8	Lin-tchoung	Ouei	Ut	I — II
9	Y-tsê	Chen	Ut dièse	III — IV
10	Nan-lu	Yeou	Ré	V — VI
11	Ou-y	Hiu (e)	Ré dièse	VII — VIII
12	Yng-tchoung	Hai	Mi	IX — X

(e) Ce caractère se lit également *hiu*, *siu* ou *su*. Voyez le [Tome II de ces Mémoires, p. 96](#).

## La musique des Chinois

dire, ceux de la dynastie, dont le grand *Yu* lui-même est le chef & le fondateur, revinrent aux nombres pairs, & assignèrent au *hoang-tchoung*, pour sa longueur 100 lignes, pour son diamètre extérieur 5 lignes, & pour son diamètre intérieur 3 lignes, cinq dixièmes, & 3 trois centièmes de ligne.

Les *Chang*, qui succédèrent aux *Hia*, l'an avant Jésus-Christ 1783, fixèrent la longueur du *hoang-tchoung* à 80 lignes, son diamètre extérieur à 4 lignes, & son diamètre intérieur à 2 lignes, huit dixièmes & deux centièmes de lignes.

Les *Tcheou*, en prenant la place des *Chang*, l'an avant Jésus-Christ 1122, assignèrent au *hoang-tchoung*, pour sa longueur, un pied 2 pouces 5 lignes, c'est-à-dire, 125 lignes ; pour son diamètre extérieur 6 lignes, deux dixièmes & cinq centièmes de ligne ; & pour son diamètre intérieur 4 lignes, quatre dixièmes & un centième de ligne.

Les *Tsin*, par qui les *Tcheou* furent détruits, bouleversèrent tout. Sous cette dynastie on fit tous les efforts possibles pour abolir le souvenir de la vénérable antiquité. La musique ne fut pas plus épargnée que les autres sciences, & l'on ne fit rien de nouveau alors, en ce genre, qui mérite d'être rapporté, si l'on en excepte quelques ouvrages publiés sous le nom de *Lu-ché*, père de *Tsin-ché-hoang-ty*, parmi lesquels on compte le *Tsun-tsieou*, c'est-à-dire *le printemps & l'automne*, où il est parlé des *lu*, à la manière des anciens.

Les *Han* travaillèrent de leur mieux, & firent tout leur possible pour réparer les pertes littéraires qu'on avait faites sous <sup>p.102</sup> les *Tsin*. Ils n'oublèrent rien en particulier pour faire revivre l'ancienne musique. Calcul, géométrie, instruments, tout fut mis en usage pour tâcher de perfectionner la méthode des *lu*, qui était fort altérée de leur temps. Ils fixèrent, comme *Hoang-ty* l'avait d'abord fait, la longueur du *hoang-tchoung* à 9 pouces, c'est-à-dire, 81 lignes, parce qu'ils composèrent le pouce de 9 lignes, & donnèrent au *hoang-tchoung* pour diamètre intérieur 3 lignes, quatre dixièmes & six centièmes de ligne. Ce diamètre fut le même pour tous les *lu*, dont ils proportionnèrent les longueurs à celle du *hoang-tchoung*.

## La musique des Chinois

Depuis les *Han* jusqu'aux *Ming* exclusivement, c'est-à-dire depuis environ l'an avant Jésus-Christ 179, jusqu'en 1573 de l'ère chrétienne, première année du règne de *Ouan-ly*, on gâta plutôt qu'on ne perfectionna la musique. Les dimensions des *lu* étaient devenues comme arbitraires, & ceux qui les déterminaient ne manquaient pas de dire que c'était d'après les préceptes & la méthode des anciens qu'ils avaient fait toutes leurs opérations.

Enfin sous le même *Ouan-ly*, le prince *Tsai-yu* dont j'ai déjà parlé si souvent, aidé de tout ce qu'il y avait de plus habile dans l'empire, entreprit de rendre à la musique son ancien lustre, en la rétablissant dans l'état où elle était lors de son origine sous *Hoang-ty*. Il préféra les mesures des *Hia* à toutes les autres,

« par la raison, selon lui, que celles des *Chang* étaient trop longues, & celles des *Tcheou* trop courtes. Celles des *Hia*, dit-il encore, tiennent un milieu entre les unes & les autres ; les *Hia* étaient d'ailleurs plus voisins du temps de *Hoang-ty*, & il est à présumer qu'ils n'avaient point encore oublié tout ce qui s'était fait sous ce grand prince.

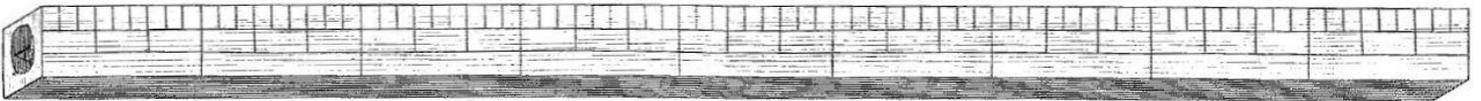
*Tsai-yu* consulta tous ceux qui étaient en état de l'instruire ou de l'éclairer. Il fouilla dans tout ce qu'il y avait de plus ancien & de plus authentique en fait de monuments ; pour <sup>p.103</sup> fruit de toutes ses recherches, il trouva que le pied dont se servaient les *Hia*, devait être le même, quant à sa longueur absolue, que celui du temps de *Hoang-ty*, & que le pied employé sous *Hoang-ty* devait être tel que celui dont il avait trouvé la description dans des anciens fragments de livres, & dont il avait vu l'empreinte sur quelques vieux monuments. Il en fit construire un semblable, & y employa tous les soins & toute l'exactitude dont il était capable. Voici en abrégé quelles furent ses opérations.

Au lieu d'or pur, dont se servaient les anciens, & qui probablement fut employé par *Hoang-ty*, il prit six onces de cuivre rouge, auxquelles il ajouta une once d'étain fin, & mit le tout en fonte. Sur la surface du creuset s'éleva d'abord une vapeur noire ; à cette vapeur en succéda, quelque temps après, une autre, d'un jaune foncé ; vint ensuite une

## La musique des Chinois

vapeur bleuâtre, & enfin une vapeur blanche qui ne changea plus. Il jugea que la matière était suffisamment préparée, & la jeta en moule. Il en sortit le pied qui est représenté, dans sa grandeur naturelle, à la **figure II. 4a**. Voyez cette figure <sup>1</sup>.

Ce pied a quatre faces ou côtés, qui sont égaux entr'eux. L'intérieur est creux & parfaitement rond, il a 9 lignes de circonférence ; son diamètre est celui du *hoang-tchoung*, & sa capacité est la mesure du *yo*, qui contient 1.200 grains de *chou*, ou gros millet ; son poids est de 12 *tchou*. On insinue les grains de millet par l'ouverture A, qui est à l'un de ses bouts. En soufflant dans cette même ouverture, on obtient le *koung* du *hoang-tchoung*, c'est-à-dire, le ton fondamental, le premier & le générateur de tous les autres tons.



Celui des côtés du pied, qui est inscrit *face de devant*, est la mesure du véritable pied musical, appelé en chinois *lu-tché*, ou pied de *lu*. Il est divisé en 9 pouces, & chaque pouce en 9 lignes, & contient par conséquent 81 lignes, nombre sous lequel on prétend que <sup>p.104</sup> *Hoang-ty* lui-même renferma tout le calcul des *lu*, & la méthode dont il voulut qu'on se servît pour les calculer.



Le côté inscrit *face de derrière*, est la mesure du pied de compte, c'est-à-dire, du pied dont on se sert pour l'usage ordinaire. Il est appelé en chinois *tou-tché* ; il est divisé en 10 pouces, & chaque pouce en 10 lignes.

<sup>1</sup> Cette figure représente l'ancienne mesure, fixée par la longueur du tuyau qui sonnait le *hoang-tchoung* moyen, & par la capacité intérieure du même tuyau, qui contenait douze cents grains de *chou*, dont le poids fut appelé *yo*. [c.a. Les mentions *face de devant*, *face de derrière*, *côté gauche*, *côté droit*, sont portées sur la planche de l'édition-papier, présentée environ 150 pages après le texte, mais n'ont en fait plus lieu d'être dans la présentation rapprochée ci-dessus. D'autre part la *grandeur naturelle* ne peut être appliquée ici.]

## La musique des Chinois

Les grains de *chou*, ou gros millet, ont été employés pour la division de ces deux sortes de pieds. Les lignes du pied musical sont l'espace que renferment 81 grains, rangés de suite, en se touchant l'un l'autre par leur plus long côté ; & les lignes du pied ordinaire sont exactement l'espace que renferment cent de ces mêmes grains, se touchant l'un l'autre par leur plus court diamètre, comme on voit au demi-pied représenté sous la figure II. 1.



Le côté inscrit *côté gauche*, contient trente-deux caractères du genre de ceux qu'on employait dans la haute antiquité. Le sens de ces caractères est tel, & c'est du *lu-tché* qu'il s'agit :

Le pied du *lu* qui donne le *hoang-tchoung* & la mesure *yo*, a 9 lignes de circonférence ; il est long de 9 pouces, & ces 9 pouces sont la mesure exacte du pied. Il contient 1.200 grains de *chou*, & pèse 12 tchou. Il ne doit avoir ni plus, ni moins, pour être parfaitement juste.



Enfin la quatrième face, inscrite *côté droit*, contient également trente-deux caractères de même genre que ceux qui se lisent sur le côté gauche ; en voici le sens :

Comme l'unité est le principe de tout, de même le *hoang-tchoung* est l'origine de toutes sortes de mesures. On évitera toute erreur en se réglant sur le *hoang-tchoung*. Les huit sons, les sept principes, les cinq tons, le calcul, la mesure, la géométrie, la balance & les poids, tout se trouve réuni dans le pied & dans le *yo*.

Le pied musical, ou *lu-tché*, disent les savants qui ont travaillé sur cette matière, est le pied qui fut employé par *Hoang-ty* ; & le pied ordinaire, ou *tou-tché*, est le pied du <sup>p.105</sup> grand *Yu* & de la dynastie *Hia* ; c'est-à-dire, pour la mesure des choses ordinaires. Quoi qu'il en soit, c'est ce même *tou-tché*, divisé en dix pouces de dix lignes, qui a

## La musique des Chinois

servi au prince *Tsai-yu* pour déterminer la mesure des *lu*, de la manière qui suit.

Pour s'accommoder à la portée des divers instruments des différentes voix, *Tsai-yu* a rangé les *lu* sous trois classes. Sous la première, il met les *lu*, qu'il appelle *doubles*, c'est-à-dire, ceux qui donnent les sons graves ; sous la seconde, les *lu* moyens ou naturels ; & sous la troisième, ceux qu'il nomme les *moitiés de lu*, c'est-à-dire, les *lu* qui donnent l'octave au-dessus des *lu* moyens, par la raison qu'il a appelé *doubles*, ceux qui donnent l'octave au-dessous de ces mêmes *lu* moyens. Voici les dimensions qu'il donne à chacun des *lu* ([105k](#)).

### Dimensions des *lu*, suivant le pied ordinaire des *Hia*, dit tou-tché

@

#### § I. *Lu* doubles, ou graves

Hoang-tchoung. Sa longueur est de 2 pieds, c'est-à-dire, de 20 pouces, ou de 200 lignes. Son diamètre extérieur est de 7 lignes & sept centièmes de ligne. Son diamètre intérieur est de 5 lignes. p.106

Ta-lu. Sa longueur est d'un pied, 8 pouces, 8 lignes sept dixièmes & sept centièmes de ligne. Son diamètre extérieur est de 6 lignes, six dixièmes & six centièmes de ligne. Son diamètre intérieur est de 4 lignes, huit dixièmes & cinq centièmes de ligne.

Tay-tsou. Sa longueur est d'un pied, 7 pouces, 8 lignes,  $\frac{1}{10}$ ,  $\frac{7}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 6 lignes,  $\frac{6}{10}$ ,  $\frac{7}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 4 lignes,  $\frac{7}{10}$ ,  $\frac{1}{100}$  de ligne.

Kia-tchoung. Sa longueur est d'un pied, 6 pouces, 8 lignes,  $\frac{1}{10}$ ,  $\frac{7}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 6 lignes,  $\frac{4}{10}$ ,  $\frac{8}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 4 lignes,  $\frac{5}{10}$ ,  $\frac{8}{100}$  de ligne.

Kou-si. Sa longueur est d'un pied, 8 pouces, 8 lignes,  $\frac{7}{10}$ ,  $\frac{4}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 6 lignes,  $\frac{2}{10}$ ,  $\frac{9}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 4 lignes,  $\frac{4}{10}$ ,  $\frac{5}{100}$  de ligne.

## La musique des Chinois

Tchoung-lu. Sa longueur est d'un pied, 4 pouces 9 lignes,  $\frac{8}{10}$ ,  $\frac{3}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 6 lignes,  $\frac{1}{10}$ ,  $\frac{2}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 4 lignes,  $\frac{3}{10}$ ,  $\frac{2}{100}$  de ligne.

Joui-pin. Sa longueur est d'un pied 4 pouces, une ligne  $\frac{4}{10}$ ,  $\frac{2}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 5 lignes  $\frac{9}{10}$ ,  $\frac{4}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 4 lignes,  $\frac{2}{10}$  de ligne.

Lin-tchoung. Sa longueur est d'un pied 3 pouces, 3 lignes,  $\frac{4}{10}$ ,  $\frac{8}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 5 lignes,  $\frac{7}{10}$ ,  $\frac{7}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 4 lignes,  $\frac{8}{100}$  de ligne.

Y-tsê. Sa longueur est d'un pied, 2 pouces, 5 lignes,  $\frac{9}{10}$ ,  $\frac{9}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 5 lignes,  $\frac{6}{10}$ ,  $\frac{1}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 3 lignes,  $\frac{9}{10}$ ,  $\frac{6}{100}$  de ligne. p.107

Nan-lu. Sa longueur est d'un pied, 1 pouce, 8 lignes,  $\frac{9}{10}$ ,  $\frac{2}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 5 lignes,  $\frac{4}{10}$ ,  $\frac{5}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 3 lignes,  $\frac{8}{10}$ ,  $\frac{5}{100}$  de ligne.

Ou-y. Sa longueur est d'un pied, 1 pouce, 2 lignes,  $\frac{2}{10}$ ,  $\frac{4}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 5 lignes,  $\frac{2}{10}$ ,  $\frac{9}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 3 lignes,  $\frac{7}{10}$ ,  $\frac{4}{100}$  de ligne.

Yng-tchoung. Sa longueur est de 10 pouces, 5 lignes,  $\frac{9}{10}$ ,  $\frac{4}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 5 lignes,  $\frac{1}{10}$ ,  $\frac{4}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 3 lignes,  $\frac{6}{10}$ ,  $\frac{3}{100}$  de ligne.

### § II. *Lu* moyens, ou naturels

Hoang-tchoung. Sa longueur est de 10 pouces ou un pied. Son diamètre extérieur est de 5 lignes. Son diamètre intérieur est de 3 lignes,  $\frac{5}{10}$ ,  $\frac{3}{100}$  de ligne.

Ta-lu. Sa longueur est de 9 pouces, 4 lignes,  $\frac{3}{10}$ ,  $\frac{8}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 4 lignes,  $\frac{8}{10}$ ,  $\frac{5}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 3 lignes,  $\frac{4}{10}$ ,  $\frac{3}{100}$  de ligne.

## La musique des Chinois

Tay-tsou. Sa longueur est de 8 pouces, 9 lignes,  $\frac{8}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 4 lignes,  $\frac{5}{10}$ ,  $\frac{8}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 3 lignes,  $\frac{3}{10}$ ,  $\frac{3}{100}$  de ligne.

Kia-tchoung. Sa longueur est de 8 pouces, 4 lignes,  $\frac{8}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 4 lignes,  $\frac{5}{10}$ ,  $\frac{8}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 3 lignes,  $\frac{2}{10}$ ,  $\frac{4}{100}$  de ligne.

Kou-si. Sa longueur est de 7 pouces, 9 lignes,  $\frac{3}{10}$ ,  $\frac{7}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 4 lignes,  $\frac{4}{10}$ ,  $\frac{5}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 3 lignes,  $\frac{1}{10}$ ,  $\frac{4}{100}$  de ligne. p.108

Tchoung-lu. Sa longueur est de 7 pouces, 4 lignes,  $\frac{9}{10}$ ,  $\frac{1}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 4 lignes,  $\frac{3}{10}$ ,  $\frac{2}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 3 lignes,  $\frac{6}{100}$  de ligne.

Joui-pin. Sa longueur est de 7 pouces,  $\frac{7}{10}$ ,  $\frac{1}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 4 lignes,  $\frac{2}{10}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 2 lignes,  $\frac{9}{10}$ ,  $\frac{7}{100}$  de ligne.

Lin-tchoung. Sa longueur est de 6 pouces, 6 lignes,  $\frac{7}{10}$ ,  $\frac{4}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 4 lignes,  $\frac{8}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 2 lignes,  $\frac{8}{10}$ ,  $\frac{8}{100}$  de ligne.

Y-tsê. Sa longueur est de 6 pouces, 2 lignes,  $\frac{9}{10}$ ,  $\frac{9}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 3 lignes,  $\frac{9}{10}$ ,  $\frac{6}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 2 lignes,  $\frac{8}{10}$  de ligne.

Nan-lu. Sa longueur est de 5 pouces, 9 lignes,  $\frac{4}{10}$ ,  $\frac{6}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 3 lignes,  $\frac{8}{10}$ ,  $\frac{5}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 2 lignes,  $\frac{7}{10}$ ,  $\frac{2}{100}$  de ligne.

Ou-y. Sa longueur est de 5 pouces, 6 lignes,  $\frac{1}{10}$ ,  $\frac{2}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 3 lignes,  $\frac{7}{10}$ ,  $\frac{4}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 2 lignes,  $\frac{6}{10}$ ,  $\frac{4}{100}$  de ligne.

Yng-tchoung. Sa longueur est de 5 pouces, 2 lignes,  $\frac{9}{10}$ ,  $\frac{7}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 3 lignes,  $\frac{6}{10}$ ,  $\frac{3}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 2 lignes,  $\frac{5}{10}$ ,  $\frac{7}{100}$  de ligne.

## La musique des Chinois

### § III. *Lu aigus, ou demi-lu*

Hoang-tchoung. Sa longueur est de 5 pouces ou 50 lignes. Son diamètre extérieur est de 3 lignes,  $\frac{5}{10}$ ,  $\frac{3}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 2 lignes,  $\frac{5}{10}$  de ligne.

Ta-lu. Sa longueur est de 4 pouces, 7 lignes,  $\frac{1}{10}$ ,  $\frac{9}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 3 lignes,  $\frac{4}{10}$ ,  $\frac{3}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 2 lignes,  $\frac{4}{10}$ ,  $\frac{2}{100}$  de ligne. p.109

Tay-tsou. Sa longueur est de 4 pouces, 4 lignes,  $\frac{5}{10}$ ,  $\frac{4}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 3 lignes,  $\frac{3}{10}$ ,  $\frac{3}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 2 lignes,  $\frac{3}{10}$ ,  $\frac{5}{100}$  de ligne.

Kia-tchoung. Sa longueur est de 4 pouces, 2 lignes,  $\frac{4}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 3 lignes,  $\frac{2}{10}$ ,  $\frac{4}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 2 lignes,  $\frac{2}{10}$ ,  $\frac{9}{100}$  de ligne.

Kou-si. Sa longueur est de 3 pouces, 9 lignes,  $\frac{6}{10}$ ,  $\frac{8}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 3 lignes,  $\frac{1}{10}$ ,  $\frac{4}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 2 lignes,  $\frac{2}{10}$ ,  $\frac{2}{100}$  de ligne.

Tchoung-lu. Sa longueur est de 3 pouces, 7 lignes,  $\frac{4}{10}$ ,  $\frac{5}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 3 lignes,  $\frac{6}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 2 lignes,  $\frac{1}{10}$ ,  $\frac{6}{100}$  de ligne.

Joui-pin. Sa longueur est de 3 pouces, 5 lignes,  $\frac{3}{10}$ ,  $\frac{5}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 2 lignes,  $\frac{9}{10}$ ,  $\frac{7}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 2 lignes,  $\frac{1}{10}$  de ligne.

Lin-tchoun. Sa longueur est de 3 pouces, 3 lignes,  $\frac{3}{10}$ ,  $\frac{7}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 2 lignes,  $\frac{8}{10}$ ,  $\frac{8}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 2 lignes,  $\frac{4}{100}$  de ligne.

Y-tsê. Sa longueur est de 3 pouces, 1 lignes,  $\frac{4}{10}$ ,  $\frac{9}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 2 lignes,  $\frac{8}{10}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 1 ligne,  $\frac{9}{10}$ ,  $\frac{8}{100}$  de ligne.

Nan-lu. Sa longueur est de 2 pouces, 9 lignes,  $\frac{7}{10}$ ,  $\frac{3}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 2 lignes,  $\frac{7}{10}$ ,  $\frac{2}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 1 ligne,  $\frac{9}{10}$ ,  $\frac{8}{100}$  de ligne.

## La musique des Chinois

Ou-y. Sa longueur est de 2 pouces, 8 lignes,  $\frac{6}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 2 lignes,  $\frac{6}{10}$ ,  $\frac{4}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 1 ligne,  $\frac{8}{10}$ ,  $\frac{7}{100}$  de ligne.

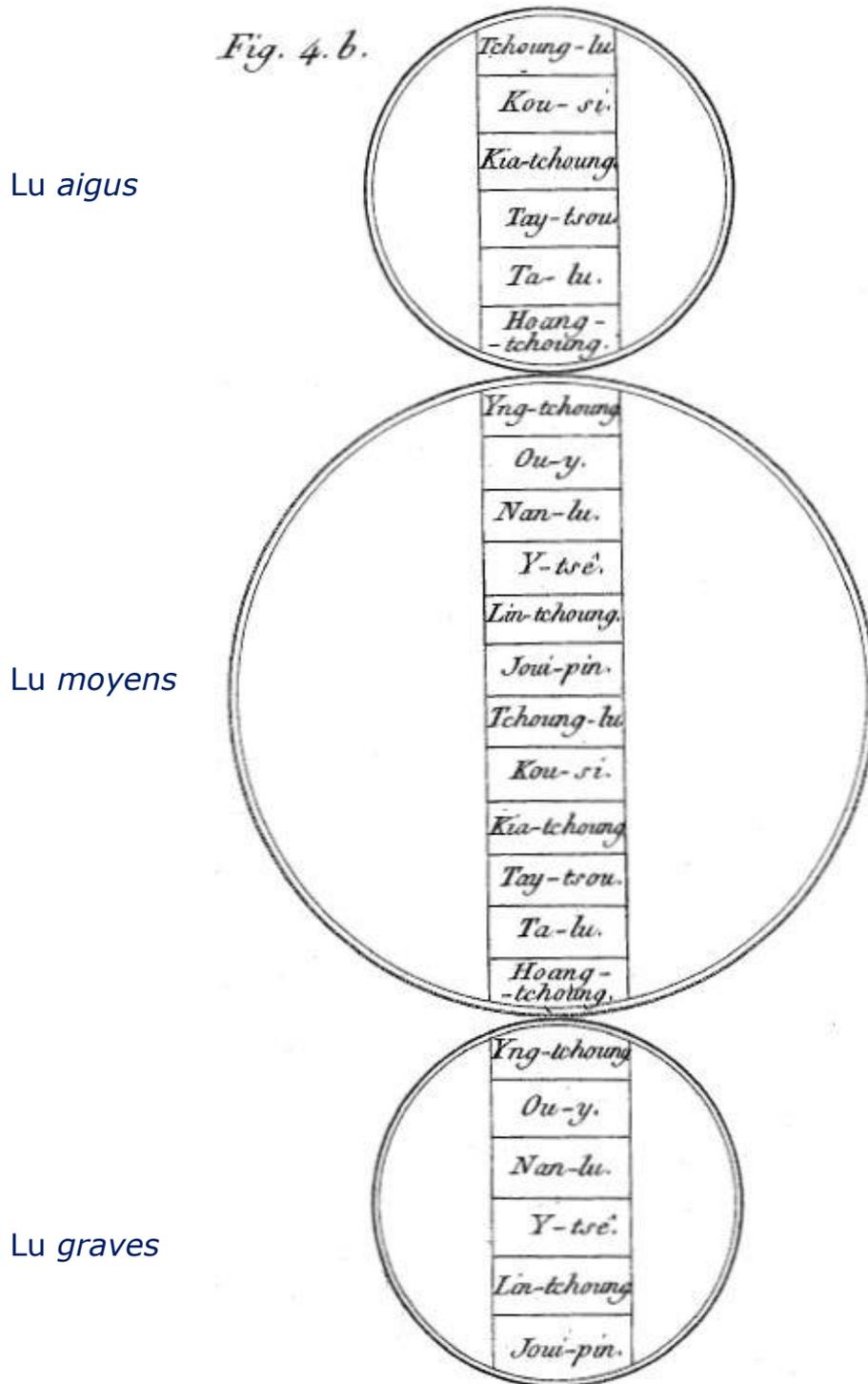
Yng-tchoung. Sa longueur est de 2 pouces, 6 lignes,  $\frac{4}{10}$ ,  $\frac{8}{100}$  de ligne. Son diamètre extérieur est de 2 lignes,  $\frac{5}{10}$ ,  $\frac{7}{100}$  de ligne. Son diamètre intérieur est de 1 ligne,  $\frac{8}{10}$ ,  $\frac{1}{100}$  de ligne.

p.110 Telles doivent être, selon *Tsai-yu*, les dimensions des trente-six tuyaux qui donnent les *lu* de trois octaves ([110l](#)). Il prétend qu'avec ces dimensions on a au juste les véritables tons de la musique des anciens, & en particulier de celle qui était en usage du temps de *Hoang-ty*. Je n'oserais contredire ses prétentions ; elles sont trop bien fondées ([110m](#)). Il ajoute qu'il ne croit pas que les voix des anciens pussent embrasser tout l'intervalle de ces trois octaves ; & que comme ils n'inventèrent leur système de musique qu'en le subordonnant à l'étendue de la voix humaine, dont les instruments ne doivent être que les soutiens, les aides, ou les suppléments, il se regarde comme suffisamment autorisé à resserrer ce système dans les bornes de deux octaves ([110n](#)), de la manière qu'il est représenté à la figure II. 4b. Il fixe au nombre de six, tant les *lu* aigus que les *lu* graves, c'est-à-dire, ceux qui ne sont pas de l'octave moyenne ou naturelle.

« Au-dessus du *lu yng-tchoung*, qui est le plus haut des douze *lu* naturels, dit-il, la voix humaine ne monte, pour l'ordinaire, p.111 que jusqu'au *tchoung-lu* ; & au-dessous du *hoang-tchoung*, elle ne saurait descendre plus bas que le *joui-pin*. Au-dessus ou au-dessous de ces deux termes ce serait un nouveau système.

C'est donc sur ces sons, & uniquement sur ces sons, selon le prince *Tsai-yu*, qu'est fondé tout le système musical des anciens Chinois, comme on le verra bientôt.

## La musique des Chinois



**Fig. II. 4b. Système musical des anciens Chinois. <sup>1</sup>**

<sup>1</sup> Cette figure représente le système musical des anciens, fixé à 24 *lu* : douze moyens, six graves & six aigus.

Les *lu* aigus, disent les auteurs chinois, ne montent au-dessus des *lu* moyens ou naturels, que depuis *tsee*, jusqu'à *see* (232f), c'est-à-dire depuis *hoang-tchoung* jusqu'à *tchoung-lu*.

Les *lu* graves, disent-ils encore, ne descendent au-dessous des *lu* moyens que depuis *ou* jusqu'à *hai* (232g), c'est-à-dire, depuis *yng-tchoung* jusqu'à *jou-pin*.

## La musique des Chinois

Les modernes l'ont un peu raccourci, en supprimant encore deux *lu* de chaque côté, c'est-à-dire, les deux *lu* les plus aigus & les deux *lu* les plus graves du système des anciens.

« Au-dessus de *kia-tchoung*, disent les Chinois modernes pour leurs raisons, la voix n'est plus naturelle ; elle ne donne que le fausset : au-dessous de *y-tsê* les sons qu'elle donne sont des espèces de râlements.

Quoique le prince *Tsai-yu* adopte lui-même ce retranchement des modernes, comme on le verra à l'article suivant, il me semble que la suppression des deux *lu*, de chacun des extrêmes, loin d'avoir perfectionné la musique des anciens, l'a entièrement défigurée. La suite de ce que j'ai extrait des livres, tant anciens que modernes, mettra le lecteur à portée de pouvoir juger.

@

### ARTICLE QUATRIÈME

#### Formation du système musical des Chinois

@

Les *lu*, ainsi que je l'ai déjà dit, sont des sons qui ne diffèrent l'un de l'autre, en montant ou en descendant par degrés conjoints, que de l'intervalle que nous appelons un demi-ton. Ce fut d'abord avec ces demi-tons que les anciens Chinois formèrent leur système. Ils ne notaient leurs airs, ils ne désignaient les intervalles que par les noms des douze *lu*. Cette méthode <sup>p.112</sup> toute facile, toute commode, toute exacte même qu'elle était, leur parut n'être pas suffisante pour embrasser toute l'étendue d'un système accompli. Ils joignirent l'*yn* à l'*yang*, c'est-à-dire, l'imparfait au parfait, un *lu* du second ordre, à un *lu* du premier ordre, & ces deux sons réunis furent appelés tons.

Après avoir combiné de bien des manières, pour pouvoir faire de ces tons un arrangement qui pût représenter l'ordre harmonique des *lu*, ils firent une échelle de cinq tons de deux demi-tons ([112o](#)). Ils donnèrent aux tons les noms de *koung*, <sup>p.113</sup> *chang*, *kio*, *tché*, *yu*, & les deux demi-tons furent appelés, l'un *pien-koung*, c'est-à-dire, *qui devient koung*, & l'autre *pien-tché*, c'est-à-dire, *qui devient tché*. Voyez la figure II. 5b ; elle comprend l'échelle entière du système, les *lu*, les noms anciens modernes des tons de la musique chinoise, & les noms des notes qui, dans notre musique, correspondent aux tons des Chinois.

En commençant cette échelle par le degré le plus bas, elle dit, selon les anciens noms chinois, *pien-tché*, *tché*, *yu*, *pien-koung* ; ensuite : *koung*, *chang*, *kio*, *pien-tché*, *tché*, *yu*, *pien-koung* ; enfin, *koung*, *chang*, *kio* ; ce qui, selon nos notes, répond à si ut ré mi ; fa sol la si ut ré mi ; fa sol la.

# La musique des Chinois

Fig. 5, b.

	Tons Modernes.	Noms des Lu.	Noms anciens des Tons.	
		Tchoung-lu.		
la	凡 Kien-y.	Kou-si.	Kio.	la
		Kia-tchoung.		
sol	五 Ou.	Tay-trou.	Chang.	sol
		Ta-lu.		
fa	六 Lieou.	Hoang-tchoung.	Koung.	fa
mi	凡 Fan.	Yng-tchoung.	Pien-Koung.	mi
		Ou-y.		
re	工 Kong.	Nan-lu.	Yu.	re
		Y-tché.		
ut	尺 Tché.	Lin-tchoung.	Tché.	ut
si	上 Chang.	Jou-pin.	Pien-tché.	si
		Tchoung-lu.		
la	凡 Y.	Kou-si.	Kio.	la
		Kia-tchoung.		
sol	四 See.	Tay-trou.	Chang.	sol
		Ta-lu.		
fa	合 Ho.	Hoang-tchoung.	Koung.	fa
mi	凡 Fan.	Yng-tchoung.	Pien-Koung.	mi
		Ou-y.		
re	工 Kong.	Nan-lu.	Yu.	re
		Y-tché.		
ut	尺 Tché.	Lin-tchoung.	Tché.	ut
si	上 Chang.	Jou-pin.	Pien-tché.	si

Fig. II. 5b. Formation du système des anciens, pour la modulation des cinq tons.

## La musique des Chinois

<i>hoang-tchoung</i> module en koung					
<i>ta-lu</i>	<i>ta-lu</i> module en koung				
<i>tay-tsou</i> module en chang	<i>tay-tsou</i>	<i>tay-tsou</i> module en koung			
<i>kia-tchoung</i>	<i>kia-tchoung</i> module en chang	<i>kia-tchoung</i>	<i>kia-tchoung</i> module en koung		
<i>kou-si</i> module en kio	<i>kou-si</i>	<i>kou-si</i> module en chang	<i>kou-si</i>	<i>kou-si</i> module en koung	
<i>tchoung-lu</i>	<i>tchoung-lu</i> module en kio	<i>tchoung-lu</i>	<i>tchoung-lu</i> module en chang	<i>tchoung-lu</i>	<i>tchoung-lu</i> module en koung
<i>joui-pin</i> module en pien-tché	<i>joui-pin</i>	<i>joui-pin</i> module en kio	<i>joui-pin</i>	<i>joui-pin</i> module en chang	<i>joui-pin</i>
<i>lin-tchoung</i> module en tché	<i>lin-tchoung</i> module en pien-tché	<i>lin-tchoung</i>	<i>lin-tchoung</i> module en kio	<i>lin-tchoung</i>	<i>lin-tchoung</i> module en chang
<i>y-tsê</i>	<i>y-tsê</i> module en tché	<i>y-tsê</i> module en pien-tché	<i>y-tsê</i>	<i>y-tsê</i> module en kio	<i>y-tsê</i>
<i>nan-lu</i> module en yu	<i>nan-lu</i>	<i>nan-lu</i> module en tché	<i>nan-lu</i> module en pien-tché	<i>nan-lu</i>	<i>nan-lu</i> module en kio
<i>ou-y</i>	<i>ou-y</i> module en yu	<i>ou-y</i>	<i>ou-y</i> module en tché	<i>ou-y</i> module en pien-tché	<i>ou-y</i>
<i>yng-tchoung</i> module en pien-koung	<i>yng-tchoung</i>	<i>yng-tchoung</i> module en yu	<i>yng-tchoung</i>	<i>yng-tchoung</i> module en tché	<i>yng-tchoung</i> module en pien-tché
		<i>hoang-tchoung</i> module en pien-koung	<i>hoang-tchoung</i>	<i>hoang-tchoung</i> module en yu	<i>hoang-tchoung</i> module en tché
			<i>ta-lu</i> module en pien-koung	<i>ta-lu</i>	<i>ta-lu</i> module en yu
				<i>tay-tsou</i> module en pien-koung	<i>tay-tsou</i> module en yu
				<i>kia-tchoung</i> module en pien-koung	<i>kia-tchoung</i>
				<i>kou-si</i> module en pien-koung	

**Fig. II. 6. Les cinq tons, les deux *pien* et les quatre-vingt quatre modulations.**

Nota. Depuis le premier *lu* de chaque colonne jusqu'à la double ligne, sont les *lu* moyens, dits naturels ; & depuis cette double ligne en bas, sont les *lu* aigus.

## La musique des Chinois

<i>joui-pin</i> module en koung					
<i>lin-tchoung</i>	<i>lin-tchoung</i> module en koung				
<i>y-tsê</i> module en chang	<i>y-tsê</i>	<i>y-tsê</i> module en koung			
<i>nan-lu</i>	<i>nan-lu</i> module en chang	<i>nan-lu</i>	<i>nan-lu</i> module en koung		
<i>ou-y</i> module en kio	<i>ou-y</i>	<i>ou-y</i> module en chang	<i>ou-y</i>	<i>ou-y</i> module en koung	
<i>yng-tchoung</i>	<i>yng-tchoung</i> module en kio	<i>yng-tchoung</i>	<i>yng-tchoung</i> module en chang	<i>yng-tchoung</i>	<i>yng-tchoung</i> module en koung
<i>hoang-tchoung</i> module en pien-tché	<i>hoang-tchoung</i>	<i>hoang-tchoung</i> module en kio	<i>hoang-tchoung</i>	<i>hoang-tchoung</i> module en chang	<i>hoang-tchoung</i>
<i>ta-lu</i> module en tché	<i>ta-lu</i> module en pien-tché	<i>ta-lu</i>	<i>ta-lu</i> module en kio	<i>ta-lu</i>	<i>ta-lu</i> module en chang
<i>tay-tsou</i>	<i>tay-tsou</i> module en tché	<i>tay-tsou</i> module en pien-tché	<i>tay-tsou</i>	<i>tay-tsou</i> module en kio	<i>tay-tsou</i>
<i>kia-tchoung</i> module en yu	<i>kia-tchoung</i>	<i>kia-tchoung</i> module en tché	<i>kia-tchoung</i> module en pien-tché	<i>kia-tchoung</i>	<i>kia-tchoung</i> module en kio
<i>kou-si</i>	<i>kou-si</i> module en yu	<i>kou-si</i>	<i>kou-si</i> module en tché	<i>kou-si</i> module en pien-tché	<i>kou-si</i>
<i>tchoung-lu</i> module en pien-koung	<i>tchoung-lu</i>	<i>tchoung-lu</i> module en yu	<i>tchoung-lu</i>	<i>tchoung-lu</i> module en tché	<i>tchoung-lu</i> module en pien-tché
	<i>joui-pin</i> module en pien-koung	<i>joui-pin</i>	<i>joui-pin</i> module en yu	<i>joui-pin</i>	<i>joui-pin</i> module en tché
		<i>lin-tchoung</i> module en pien-koung	<i>lin-tchoung</i>	<i>lin-tchoung</i> module en yu	<i>lin-tchoung</i>
			<i>y-tsê</i> module en pien-koung	<i>y-tsê</i>	<i>y-tsê</i> module en yu
				<i>nan-lu</i> module en pien-koung	<i>Nan-lu</i>
					<i>ou-y</i> module en pien-koung

**Fig. II. 6. suite.**

## La musique des Chinois

En appliquant successivement cette échelle à chaque *lu*, les anciens Chinois faisaient 84 modulations différentes, en ce sens, que les douze *lu* étant stables, les seuls tons étaient mobiles, & changeaient chacun douze fois de place, comme on le voit à la figure II. 6.

Les 84 modulations, représentées dans cette figure, ont paru défectueuses au prince *Tsai-yu*, en ce qu'elles s'étendent trop du côté de l'aigu. Il les a arrangées d'une autre manière, en les bornant au *lu kia-tchoung*, selon les idées des modernes, p.114 & comme je l'ai dit à la fin de l'article précédent. Ce nouvel arrangement, disent les Chinois, vaut beaucoup mieux que l'ancien. Mais est-il plus conforme à la simplicité primitive des inventeurs ? C'est sur quoi ils seraient peut-être embarrassés de décider.

Pour mettre le lecteur à portée de juger lui-même, je lui présente la table corrigée dans la figure II. 7. Je le prie de faire attention, en l'examinant, que lorsque je me sers du terme de moduler, je n'entends dire autre chose, si ce n'est que tel *lu*, par exemple, fait tel ton. Ainsi, quand je dis : *kia-tchoung* module en *koung* ; *tchoung-lu* module en *chang* ; *lin-tchoung* module en *kio*, &c., c'est comme si je disais : le ton que donne *kia-tchoung* est alors le *koung*, le ton que donne *tchoung-lu* est *chang*, celui de *lin-tchoung* est *kio*, &c. ([114p](#)).

p.115 On sera peut-être surpris de voir qu'en traduisant les tons & les *lu* des Chinois je fais répondre le ton générateur, le *hoang-tchoung*, à notre fa, & non pas à l'ut, qui est le premier son de notre gamme. J'en ai agi ainsi, 1° parce qu'en prenant fa pour le son générateur, tout le système diatonique des Chinois se trouve rendu par des notes naturelles, sans avoir recours à aucune dièse, si ce n'est pour les *lu* qui sont hors du système diatonique ; 2° parce que l'intonation en est plus conforme à celle des Chinois ; 3° parce qu'alors les cinq tons *koung*, *chang*, *kio*, *tché*, *yu*, & les deux *pien*, ou demi-tons, *pien-koung* & *pien-tché*, peuvent moduler sans sortir des bornes du système ; 4° enfin, parce qu'après avoir noté des airs chinois à notre manière, en faisant répondre le *koung* au fa, j'ai toujours satisfait les oreilles chinoises en les exécutant ; ce qui n'est point arrivé quand j'ai rendu le *koung* par

## La musique des Chinois

ut, ou par toute autre note. On pourrait peut-être en trouver la raison, ou dans la nature de nos instruments, ou dans la manière dont les Chinois montent, ou percent les leurs, & auxquels ils sont accoutumés.

<i>hoang-tchoung</i> module en koung					<i>hoang-tchoung</i> module en tché
<i>ta-lu</i>	<i>ta-lu</i> module en koung				<i>ta-lu</i>
<i>tay-tsou</i> module en chang	<i>tay-tsou</i>	<i>tay-tsou</i> module en koung			<i>tay-tsou</i> module en yu
<i>kia-tchoung</i>	<i>kia-tchoung</i> module en chang	<i>kia-tchoung</i>	<i>kia-tchoung</i> module en koung		
<i>kou-si</i> module en kio	<i>kou-si</i>	<i>kou-si</i> module en chang	<i>kou-si</i>	<i>kou-si</i> module en koung	<i>kou-si</i> module en pien-koung
<i>tchoung-lu</i>	<i>tchoung-lu</i> module en kio	<i>tchoung-lu</i>	<i>tchoung-lu</i> module en chang	<i>tchoung-lu</i>	<i>tchoung-lu</i> module en koung
<i>joui-pin</i> module en pien-tché	<i>joui-pin</i>	<i>joui-pin</i> module en kio	<i>joui-pin</i>	<i>joui-pin</i> module en chang	<i>joui-pin</i>
<i>lin-tchoung</i> module en tché	<i>lin-tchoung</i> module en pien-tché	<i>lin-tchoung</i>	<i>lin-tchoung</i> module en kio	<i>lin-tchoung</i>	<i>lin-tchoung</i> module en chang
<i>y-tsê</i>	<i>y-tsê</i> module en tché	<i>y-tsê</i> module en pien-tché	<i>y-tsê</i>	<i>y-tsê</i> module en kio	<i>y-tsê</i>
<i>nan-lu</i> module en yu	<i>nan-lu</i>	<i>nan-lu</i> module en tché	<i>nan-lu</i> module en pien-tché	<i>nan-lu</i>	<i>nan-lu</i> module en kio
<i>ou-y</i>	<i>ou-y</i> module en yu	<i>ou-y</i>	<i>ou-y</i> module en tché	<i>ou-y</i> module en pien-tché	<i>ou-y</i>
<i>yng-tchoung</i> module en pien-koung	<i>yng-tchoung</i>	<i>yng-tchoung</i> module en yu	<i>yng-tchoung</i>	<i>yng-tchoung</i> module en tché	<i>yng-tchoung</i> module en pien-tché
		<i>hoang-tchoung</i> module en pien-koung	<i>hoang-tchoung</i>	<i>hoang-tchoung</i> module en yu	<i>hoang-tchoung</i>
		<i>ta-lu</i> module en pien-koung	<i>ta-lu</i>	<i>ta-lu</i> module en yu	<i>ta-lu</i>
			<i>tay-tsou</i> module en pien-koung	<i>tay-tsou</i>	
				<i>kia-tchoung</i> module en pien-koung	

**Fig. II. 7. Les cinq tons, les deux *pien* et les quatre-vingt quatre modulations.**

Nota. Au-dessus de la double ligne, sont les *lu* moyens ; & au-dessous, sont les *lu* aigus.

## La musique des Chinois

<i>hoang-tchoung</i> module en pien-tché	<i>hoang-tchoung</i>				
<i>ta-lu</i> module en tché	<i>ta-lu</i> module en pien-tché	<i>ta-lu</i>			
<i>tay-tsou</i>	<i>tay-tsou</i> module en tché	<i>tay-tsou</i> module en pien-tché	<i>tay-tsou</i>		
<i>kia-tchoung</i> module en yu	<i>kia-tchoung</i>	<i>kia-tchoung</i> module en tché	<i>kia-tchoung</i> module en pien-tché	<i>kia-tchoung</i>	
<i>kou-si</i>	<i>kou-si</i> module en yu	<i>kou-si</i>	<i>kou-si</i> module en tché	<i>kou-si</i> module en pien-tché	<i>kou-si</i>
<i>tchoung-lu</i> module en pien-koung	<i>tchoung-lu</i>	<i>tchoung-lu</i> module en yu	<i>tchoung-lu</i>	<i>tchoung-lu</i> module en tché	<i>tchoung-lu</i> module en pien-tché
<i>Joui-pin</i> module en koung	<i>joui-pin</i> module en pien-koung	<i>joui-pin</i>	<i>joui-pin</i> module en yu	<i>joui-pin</i>	<i>joui-pin</i> module en tché
<i>lin-tchoung</i>	<i>lin-tchoung</i> module en koung	<i>lin-tchoung</i> module en pien-koung	<i>lin-tchoung</i>	<i>lin-tchoung</i> module en yu	<i>lin-tchoung</i>
<i>y-tsê</i> module en chang	<i>y-tsê</i>	<i>y-tsê</i> module en koung	<i>y-tsê</i> module en pien-koung	<i>y-tsê</i>	<i>y-tsê</i> module en yu
<i>nan-lu</i>	<i>nan-lu</i> module en chang	<i>nan-lu</i>	<i>nan-lu</i> module en koung	<i>nan-lu</i> module en pien-koung	<i>Nan-lu</i>
<i>ou-y</i> module en kio	<i>ou-y</i>	<i>ou-y</i> module en chang	<i>ou-y</i>	<i>ou-y</i> module en koung	<i>ou-y</i> module en pien-koung
<i>yng-tchoung</i>	<i>yng-tchoung</i> module en kio	<i>yng-tchoung</i>	<i>yng-tchoung</i> module en chang	<i>yng-tchoung</i>	<i>yng-tchoung</i> module en koung
		<i>hoang-tchoung</i> module en kio	<i>hoang-tchoung</i>	<i>hoang-tchoung</i> module en chang	<i>hoang-tchoung</i>
			<i>ta-lu</i> module en kio	<i>ta-lu</i>	<i>ta-lu</i> module en chang
				<i>tay-tsou</i> module en kio	<i>tay-tsou</i>
					<i>kia-tchoung</i> module en kio

**Fig. II. 7. suite.**

@

## ARTICLE CINQUIÈME

### Génération des *lu*

@

p.116 Il est aisé de parler des *lu*, dit *Tsai-yu* ; il est aisé de les représenter, en quelque sorte, au moyen de cordes ou de tuyaux ; mais il est très difficile d'en parler exactement, & il est plus difficile encore de les représenter avec la dernière justesse.

Après ce début & quelques excursions sur différents ouvrages qui ont été faits sur la musique, depuis la renaissance des lettres sous les *Han*, il conseille à ceux qui auraient quelque envie de travailler sur les *lu*, d'éviter avec grand soin les inconvénients dans lesquels sont tombés *Lieou-hing*, *Pan-kou*, & particulièrement ceux qui ont écrit du temps de *Ouang-mang*, c'est-à-dire, entre la huitième année de l'ère chrétienne & la vingt-troisième ; en second lieu, de ne pas tant s'attacher à suivre la progression triple des anciens, qu'ils n'en ajoutent quelque'autre pour lui servir de supplément, & même de correctif dans certaines occasions ([116a](#))

« Le *lu* primitif & fondamental, dit-il, ne dépend ni du calcul, ni de la mesure ; c'est par lui au contraire qu'on s'est formé p.117 au calcul, & qu'on a réglé les mesures... Ce serait dénaturer le *hoang-tchoung* que de le soumettre à une mesure arbitraire. Tenons-nous en à la méthode qui a eu lieu depuis *Hoang-ty* jusqu'aux *Han*, c'est-à-dire, concevons le *hoang-tchoung*, composé de 81 parties égales, & partons de là. Quatre-vingt-un est le nombre de la figure *lo-chou*. Ce nombre est *yang*, ou parfait ; il est le produit de 9, multiplié par lui-même. Neuf vient de 3, & 3 vient de 1. Aux nombres de la figure *lo-chou*, qui sont *yang*, joignez ceux de la figure *ho-tou*, qui sont *yn*, & vous en déduirez la valeur de chaque *lu* avec toute l'exactitude possible ([117r](#)).

## La musique des Chinois

Après plusieurs pages, d'un langage à peu près semblable à celui que je viens d'exposer, il conclut que pour se former une idée juste de la musique des anciens, il ne faut s'attacher qu'à bien comprendre ce qui en est dit dans le *Tcheou-ly*, ouvrage composé par *Tcheou-koung*, au moins onze cents ans avant l'ère chrétienne ; dans le *Tso-tchouen*, ou Commentaires de *Tso-kieou-ming*, l'un des historiens du royaume de *Lou*, du temps de Confucius, dont il était l'ami ; dans le *Koué-yu*, excellent ouvrage, fait avant la décadence des *Tcheou*, dans lequel on trouve à chaque pas les précieux vestiges de la plus haute antiquité ; & surtout dans le *Lu-lan* de *Koang-tsée*, qui était ministre d'État dans le royaume de *Tsi*, sous *Hoang-koung*, environ six cents ans avant Jésus-Christ. *On ne saurait*, dit-il, *s'écarter de la vraie route, en suivant de pareils guides*. Un autre ancien auteur dont il fait beaucoup de cas, & dont il cite souvent les paroles, est *Hoai-nan-tsee*, ainsi appelé parce p.118 qu'il était Roi de *Hoai-nan* ([118s](#)). Ce que dit cet illustre auteur sur les *lu* mérite d'avoir sa place ici, parce que c'est comme un précis de tout ce qui en avait été dit depuis *Hoang-ty* jusqu'aux *Tcheou*.

« Le principe de toute doctrine, dit *Hoai-nan-tsee*, est *un*. Un, en tant que seul, ne saurait engendrer ; mais il engendre tout, en tant qu'il renferme en soi les deux principes, dont l'accord & l'union produisent tout. C'est dans ce sens qu'on peut dire 1 engendre 2 ; 2 engendre 3, & de 3 toutes choses sont engendrées.

Le ciel & la terre forment ce que nous appelons en général *le temps*. Trois lunaisons forment un *che* (une saison). C'est pourquoi, lorsqu'anciennement on faisait les cérémonies respectueuses en l'honneur des ancêtres, on faisait trois offrandes ([118t](#)), on pleurait trois fois. Les anciennes armées, quelque nombreuses qu'elles fussent, n'étaient jamais composées que de trois *kiun* (c'est-à-dire, de trois grands corps), &c.

Il en est ainsi pour les *lu*. Un engendre 3, 3 engendre 9, 9 engendre 81 ([118u](#)). Un, c'est le *hoang-tchoung* ; 81, sont les

## La musique des Chinois

p.119 parties qui le composent. Le *koung* de *hoang-tchoung* est le père, le chef, le général de tous les autres tons. C'est pour cette raison que la place du *hoang-tchoung* est à *tsée*, qui désigne la onzième lune, celle où se trouve le solstice d'hiver. Son nombre est 81.

([119x](#)) La onzième lune engendre, en descendant, la sixième lune, où se trouve *lin-tchoung*, dont le nombre est 54.

La sixième lune engendre, en montant, la première lune, qui est la place naturelle de *tay-tsou*, dont le nombre est 72. p.120

La première lune engendre, en descendant, la huitième lune, où se trouve le *nan-lu*, dont le nombre est 48.

La huitième lune engendre, en montant, la troisième lune, où se trouve le *kou-si*, dont le nombre est 64.

La troisième lune engendre, en descendant, la dixième lune, où se trouve *yng-tchoung*, dont le nombre est 43.

La dixième lune engendre, en montant, la cinquième lune, où se trouve *joui-pin*, dont le nombre est 57.

La cinquième lune engendre, en montant, la douzième lune, qui est la place naturelle de *ta-lu*, dont le nombre est 76.

La douzième lune engendre, en descendant, la septième lune, où se trouve *y-tsé*, dont le nombre est 51.

La septième lune engendre, en montant, la seconde lune, où est le *kia-tchoung*, dont le nombre est 68.

La seconde lune engendre, en descendant, la neuvième lune, place naturelle du *ou-y*, dont le nombre est 45.

La neuvième lune engendre, en montant, la quatrième lune, où est le *tchoung-lu*, dont le nombre est 60.

Telle est la génération des douze *lu*, donnée par *Hoai-nan-tsee*, plusieurs siècles avant l'ère chrétienne ; & en exposant ainsi cette génération, ce savant auteur ne prétend donner qu'un précis de la doctrine des plus anciens écrivains de sa nation ([120y](#)). p.121

Les figures II. 8, II. 9 & II. 10 mettront cette doctrine sous les yeux du lecteur. La figure II. 8 représente, 1<sup>o</sup> le *koung* du *hoang-tchoung*, regardé

## La musique des Chinois

comme son fondamental générateur de  $p_{.122}$  tous les autres sons ; 2° les douze *lu* & leur génération ; 3° les caractères cycliques qui désignent chacun des douze *lu* ; 4° la correspondance qu'on suppose entre les douze *lu* les douze lunaisons, dont une année commune est composée.

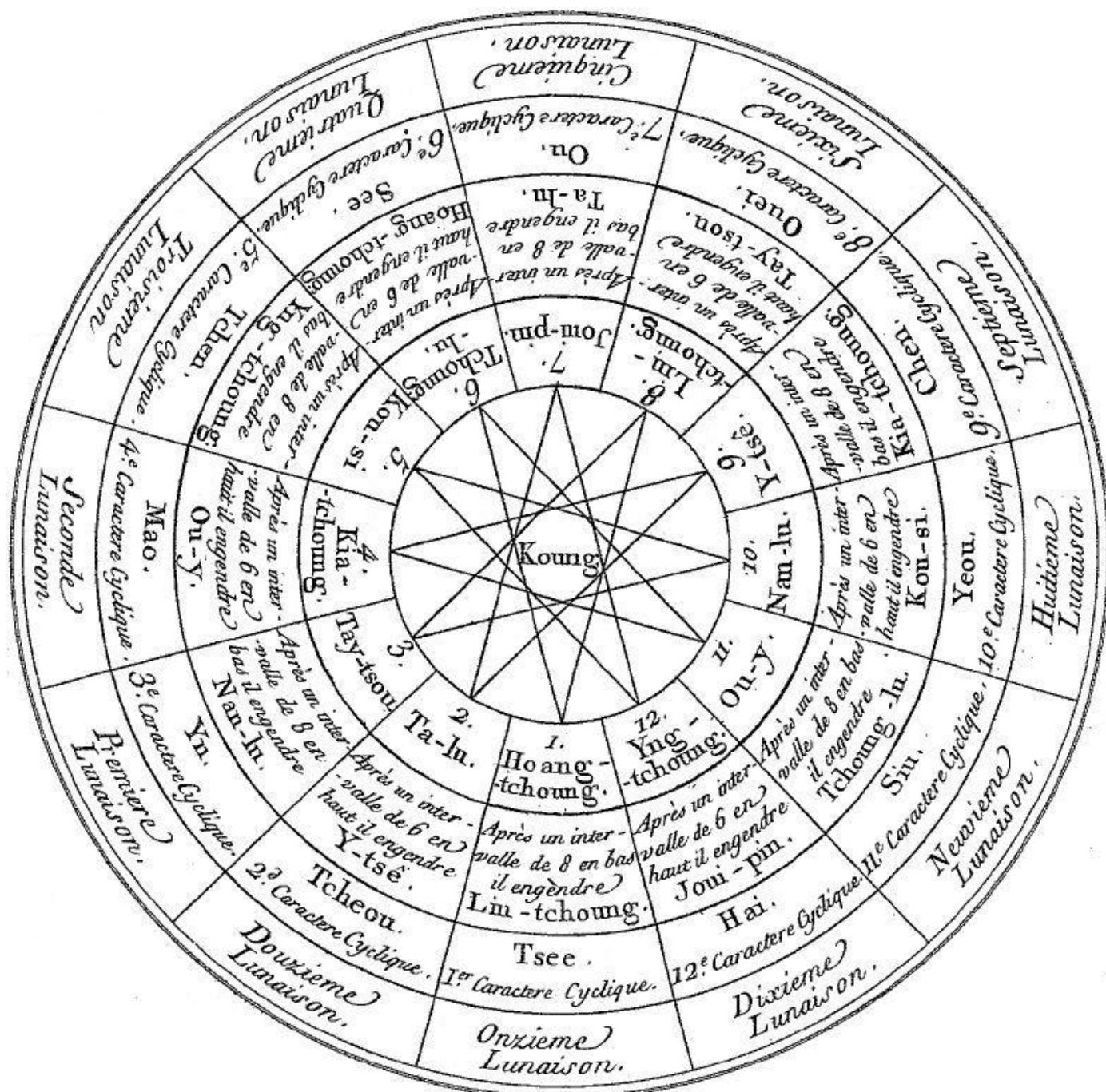


Fig. II. 8. Génération des douze *lu*, dont 6 sont yang, ou parfaits, et 6 yn, ou imparfaits. <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Le *koung*, écrit au centre de la figure, est le nom du premier des tons. Ce ton, donné par le *hoang-tchoung*, le premier des douze *lu*, est censé le principe & le générateur de tous les autres tons.

## La musique des Chinois

La figure II. 9a contient les nombres employés par les plus anciens Chinois pour la formation de leurs *lu*. Les nombres supérieurs qui répondent à chaque *lu*, savoir, 81, 76, 72, &c. sont les nombres entiers qui expriment la mesure, dont les nombres inférieurs représentent les parties ou fractions.

Hoang-tchoung	81 40 500	Fa
Ta-lu	76 38 000	Fa dièse
Tay-tsou	72 36 000	Sol
Kia-tchoung	68 34 000	Sol dièse
Kou-si	64 32 000	La
Tchoung-lu	60 60 000	La dièse
Joui-pin	57 57 000	Si
Lin-tchoung	54 54 000	Ut
Y-tsê	51 51 000	Ut dièse
Nan-lu	48 48 000	Ré
Ou-y	45 45 000	Ré dièse
Yng-tchoung	43 43 000	Mi

**Fig. II. 9a. Les douze lu calculés par les anciens Chinois.**

Mesures employées par les anciens Chinois dans le calcul de leurs douze lu	
10 hou font un see	1/1000 de ligne
10 see font un hao	1/100 de ligne
10 hao font un ly	1/10 de ligne
10 ly font un fen	ligne
10 fen font un tsun	pouce
10 tsun font un tché	pied
10 tché font un tchang	toise

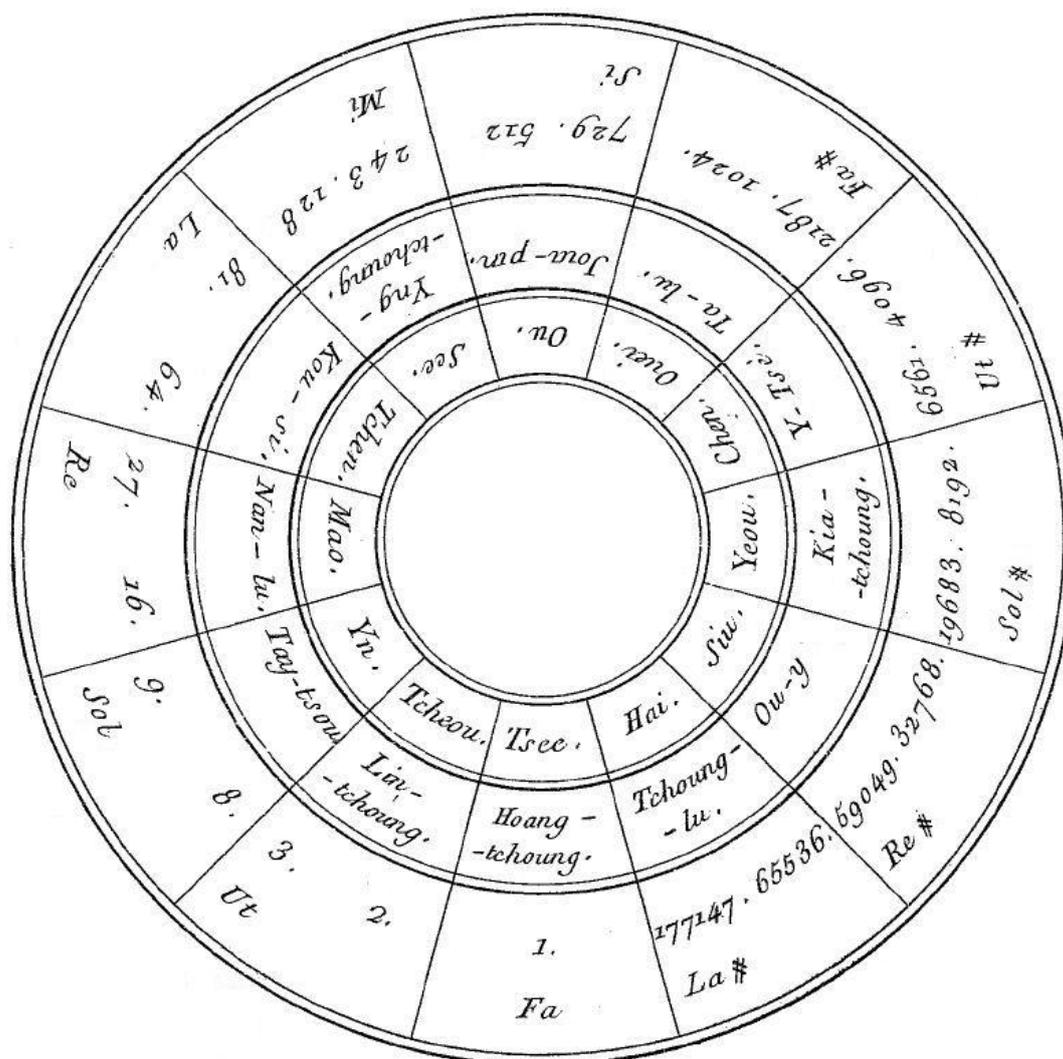
La formation des douze *lu* par la progression triple, depuis l'unité jusqu'au nombre 177147 inclusivement, date encore des premiers siècles de la monarchie chinoise, & l'addition qu'on y a faite, par manière de

---

J'avertis ici, afin qu'on ne dise pas que j'explique le système chinois à ma manière, & non pas tel qu'il est, que je traduis tous les caractères (ceux de la planche chinoise), aussi littéralement qu'il m'est possible (232h). Le lecteur suppléera de lui-même à l'expression, & substituera la véritable à celle qui pourrait lui paraître barbare.

## La musique des Chinois

supplément ou de correction, est antérieure de bien des siècles au temps où vivait Pythagore. Ainsi, ce n'est point des Grecs que les Chinois ont emprunté leur système musical ; & l'on n'est point fondé à dire qu'ils l'ont pris des Égyptiens, puisqu'il est évident que le système chinois a été trouvé du temps de *Hoang-ty*, & que le temps de *Hoang-ty* précède de bien des siècles, celui où l'on fait vivre l'inventeur de la lyre. Voyez la figure II. 9b, où se trouve toute la série de la progression triple, augmentée d'une autre progression, alternativement double & quadruple.

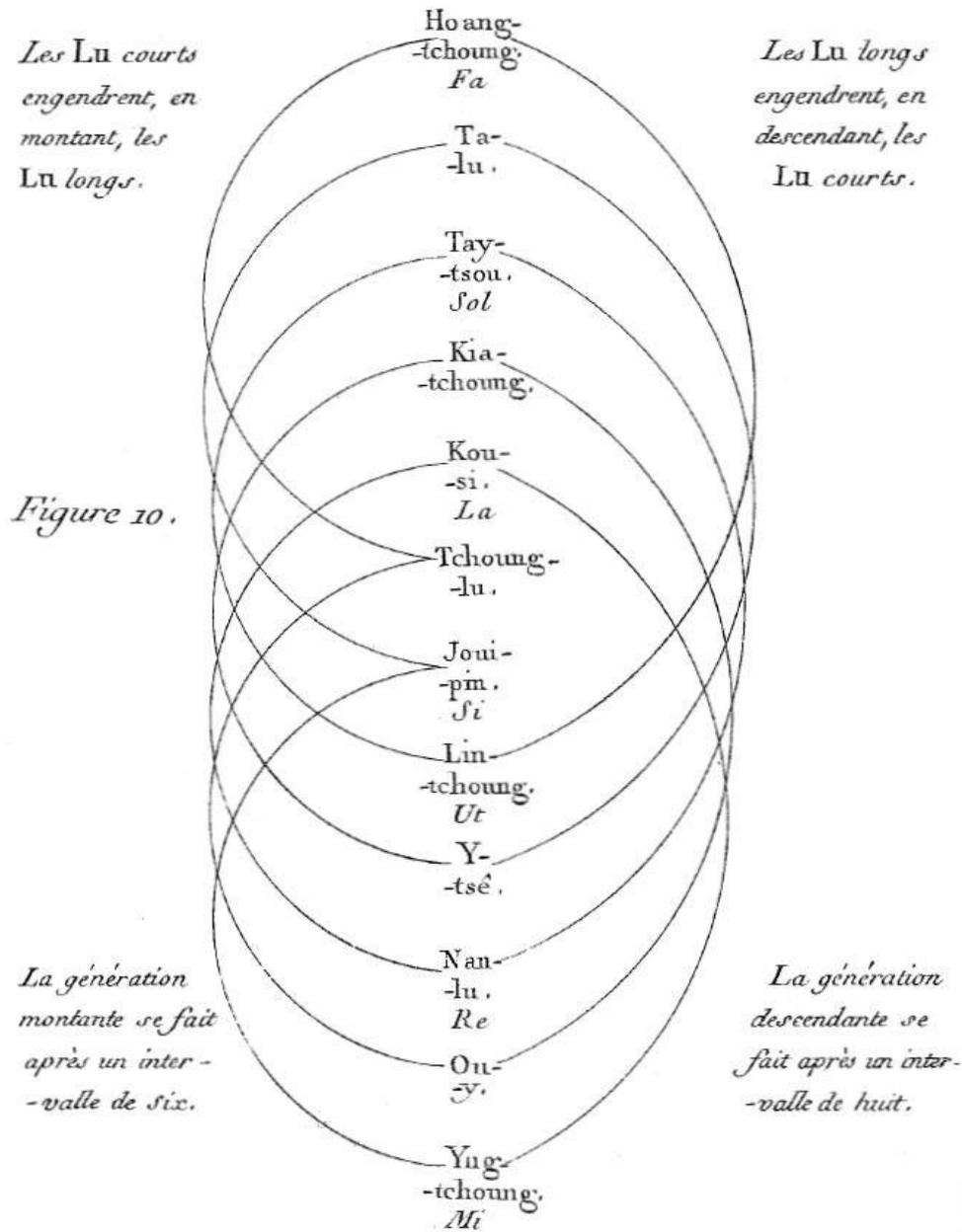


**Fig. II. 9b. Formation des douze lu par les nombres. <sup>1</sup>**

<sup>1</sup> L'ordre des *lu* dans cette figure va de droite à gauche, comme on l'a vu à la figure II. 8, & commence de même au caractère cyclique *tsee*, & au *lu hoang-tchoung*. Les nombres qui, dans chaque case, sont placés à gauche, & sous lesquels sont écrits les noms des notes, désignent la formation des *lu* par la progression triple, depuis 1 jusqu'à 177147. Les nombres placés à droite, savoir : 2, 8, 16, &c., sont en progression double & quadruple, pour rapprocher les tons, au moyen de leurs octaves ([233i](#)).

## La musique des Chinois

La figure II. 10 représente cette même génération des *lu* par des lignes courbes qui les lient les uns aux autres. On lit, à droite, que *les lu longs engendrent, en descendant, les lu courts, & que la génération descendante se fait après un intervalle de 8* ; on voit à gauche, que *les lu courts engendrent en montant, les lu longs, & que la génération montante se fait après un intervalle de 6* ([122z](#)). <sup>1</sup>

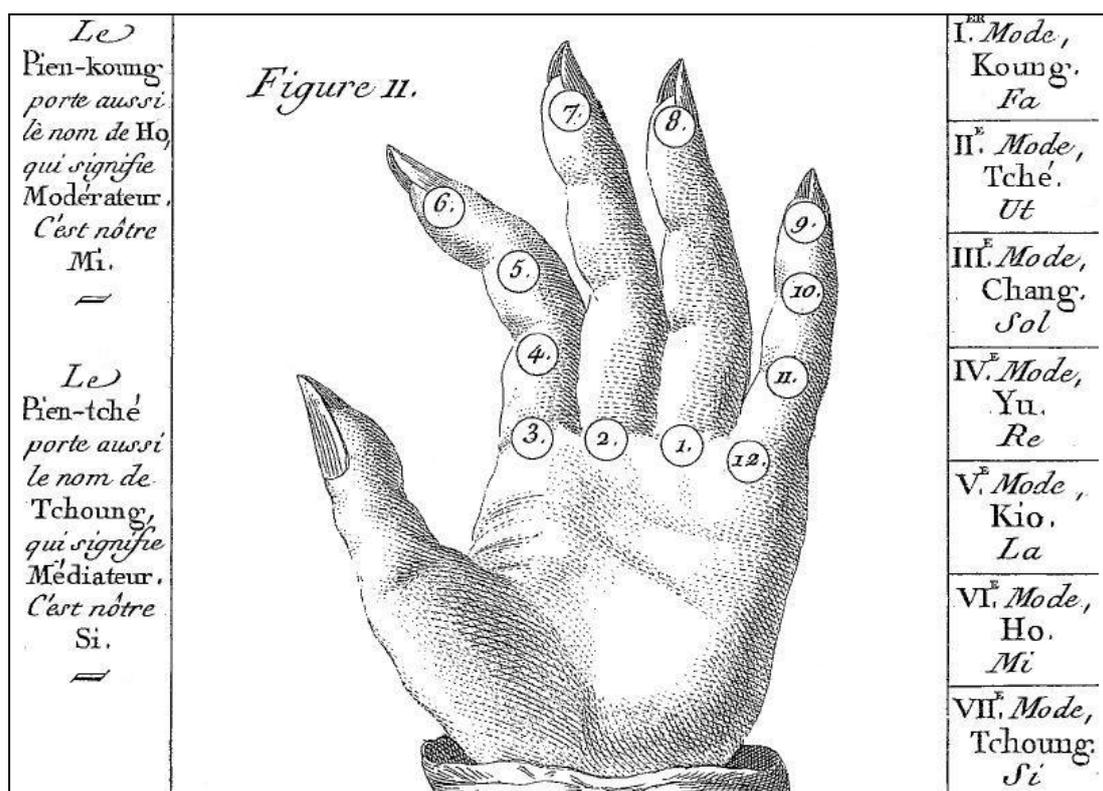


**Fig. II. 10. Génération des tons par les intervalles de huit & de six.**

<sup>1</sup> Dans cette figure, les deux *lu* du milieu, *tchoung-lu* & *joui-pin*, n'engendrent qu'en montant, parce que depuis *tchoung-lu*, en descendant, on ne trouve que sept *lu* au lieu de huit, & qu'on n'en trouve plus que six, en descendant depuis *joui-pin*. Or la génération descendante, comme on l'a vu sur la planche même, se faisant après un intervalle de huit, on prend, pour ces deux *lu*, la génération montante, qui se fait par un intervalle de six.

## La musique des Chinois

p.123 Pour exprimer ce langage à notre manière, on peut dire que le premier son fondamental, le *hoang-tchoung*, ou fa, placé au haut de la figure, engendre fa quinte ut ; qu'ut engendre à son tour fa quinte sol, placée à la quarte au-dessous d'ut, en remontant dans la figure ; que sol produit fa quinte ré ; que ré produit fa quinte la, placée encore ici à la quarte au-dessous de ce même ré, & en remontant dans la figure ; & ainsi du reste, en suivant toujours les lignes courbes, qui conduisent d'un *lu* à un autre, dans l'ordre de leur génération réciproque.



**Fig. II. 11. Main harmonique sur laquelle on trouve la circulation du son fondamental par chacun des douze lu.**

12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	
Yng-tchoung	Ou-y	Nan-lu	Y-tsê	Lin-tchoung	Joui-pin	Tchoung-lu	Kou-si	Kia-tchoung	Tay-tsou	Ta-lu	Hoang-tchoung	I
Joui-pin	Tchoung-lu	Kou-si	Kia-tchoung	Tay-tsou	Ta-lu	Hoang-tchoung	Yng-tchoung	Ou-y	Nan-lu	Y-tsê	Lin-tchoung	II
Ta-lu	Hoang-tchoung	Yng-tchoung	Ou-y	Nan-lu	Y-tsê	Lin-tchoung	Joui-pin	Tchoung-lu	Kou-si	Kia-tchoung	Tay-tsou	III
Y-tsê	Lin-tchoung	Joui-pin	Tchoung-lu	Kou-si	Kia-tchoung	Tay-tsou	Ta-lu	Hoang-tchoung	Yng-tchoung	Ou-y	Nan-lu	IV
Kia-tchoung	Tay-tsou	Ta-lu	Hoang-tchoung	Yng-tchoung	Ou-y	Nan-lu	Y-tsê	Lin-tchoung	Joui-pin	Tchoung-lu	Kou-si	V
Ou-y	Nan-lu	Y-tsê	Lin-tchoung	Joui-pin	Tchoung-lu	Kou-si	Kia-tchoung	Tay-tsou	Ta-lu	Hoang-tchoung	Yng-tchoung	VI
Tchoung-lu	Kou-si	Kia-tchoung	Tay-tsou	Ta-lu	Hoang-tchoung	Yng-tchoung	Ou-y	Nan-lu	Y-tsê	Lin-tchoung	Joui-pin	VII

## La musique des Chinois

La figure II. 11 représente une main harmonique, portant sur quatre de ses doigts les noms des douze *lu*, que je me suis contenté de désigner par les chiffres 1, 2, 3, &c. Ces *lu* sont placés comme s'ils formaient la circonférence d'un cercle dont le centre serait entre le doigt du milieu & l'auriculaire, c'est-à-dire, sur le quatrième doigt. En posant le pouce sur le *lu*, par lequel on veut faire commencer le son principal d'un mode, on fait le tour, en commençant par ce *lu*, qui devient alors le premier dans l'ordre numérique. Cette manière de compter est très aisée pour un Chinois, parce qu'il est accoutumé dès l'enfance à supputer ainsi sur ses doigts, les années du cycle, pour pouvoir assigner sur le champ l'intervalle d'une telle époque, d'une telle date, à telle autre.

Ainsi dans la suite des modes *koung*, *tché*, *chang*, &c., inscrits sur le côté droit, au haut de la planche, si *koung*, ou *fa*, est pris pour le son principal d'un mode, puisque *koung* <sup>p.124</sup> répond à *hoang-tchoung*, l'ordre des *lu* commencera par *hoang-tchoung*, c'est-à-dire, comme au premier rang des cases inférieures, qui répond au premier mode, & les autres *lu* seront *ta-lu*, *tay-tsou*, &c., selon les chiffres supérieurs qui indiquent leur ordre, en allant de droite à gauche. Si *tché*, ou *ut*, est pris pour le son principal d'un mode, puisque *tché* répond à *lin-tchoung*, alors l'ordre des *lu* commencera par *lin-tchoung*, c'est-à-dire comme au n° II des chiffres romains : *lin-tchoung*, *y-tsê*, *nan-lu*, &c., toujours de droite à gauche, & en suivant les chiffres supérieurs. Si *chang*, ou *sol*, est pris pour le son principal d'un mode, l'ordre des *lu* sera comme au n° III des mêmes chiffres romains, & ainsi de suite, tant pour les autres modes indiqués sur la planche, le quatrième, le cinquième, &c., que pour ceux qu'on peut établir sur les *lu* ultérieurs, savoir, *ta-lu*, ou *fa dièse*, *y-tsê*, ou *ut dièse*, *kia-tchoung*, ou *sol dièse*, *ou-y*, ou *ré dièse*, & *tchoung-lu*, ou *la dièse*, qui, comme les précédents, deviendront successivement premiers, dans l'ordre naturel des *lu*, & auront pour douzième celui qui les précède immédiatement dans cet ordre.

@

ARTICLE SIXIÈME

De la circulation du son fondamental

@

Le son fondamental est le *koung* du *hoang-tchoung*, c'est-à-dire, fa. Ce *koung*, disent les Chinois, ne saurait, ni se reproduire, ni parcourir l'un après l'autre tous les *lu*, sans quelque secours. Ce secours lui a été donné par la nature ([124aa](#)), & p.125 il le trouve dans les deux *lu* extrêmes qui serrent des deux côtés le *hoang-tchoung*, qui est la demeure primitive du *koung*. Voyez la figure II. 12a <sup>1</sup>. Tous les tons qui complètent l'octave, ajoutent les Chinois, sont liés les uns aux autres par le moyen du *ho*, qui est le *pien-koung* (mi), & du *tchoung*, qui est le *pien-tche* (si).

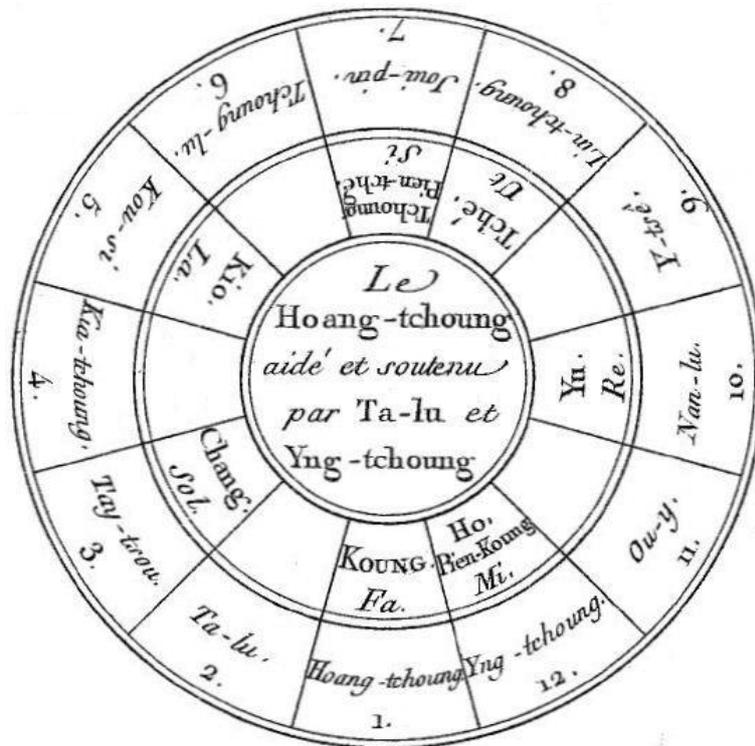


Fig. II. 12a. Circulation du *koung*.

<sup>1</sup> Le *ta-lu* & le *yng-tchoung* soutiennent des deux côtés le *hoang-tchoung*, pour l'aider à marcher de droite à gauche, ou de gauche à droite suivant le besoin. C'est par le moyen du *ta-lu*, que ce son fondamental produit le *tay-tsou*, & que continuant cette marche il produit les autres tons & c'est par le moyen du *yng-tchoung* qu'il se reproduit lui-même. Tous les tons de l'octave sont formés de l'union de deux *lu*, à l'exception du *tché* & de la reproduction du *koung*, qui sont formés par le concours de trois *lu*. On appelle cette figure le *hiuen-koung*, c'est-à-dire, la circulation du *koung*.



## La musique des Chinois

comptant de droite à gauche, les tons s'engendrent les uns les autres dans l'ordre suivant : *koung, tché, chang, yu, kio, ho, tchoung*, c'est-à-dire en allant par quintes, fa ut sol ré la mi si. Mais en comptant de gauche à droite, c'est un autre ordre de génération, qui procède ainsi : *tchoung, ho, kio, yu, chang, tché, koung*, c'est-à-dire, en montant de quarts, si mi la ré sol ut fa.

Dans cette double génération on ne fait usage que de sept *lu*, c'est pourquoi on appelle la figure qui la représente, *l'ordre des sept réunis*, ou *les sept principes*. *Koung & tchoung* (fa & si) y sont en opposition & agissent l'un sur l'autre ([126cc](#)). Les cinq *lu* qui sont à droite, restent inutiles, & on les appelle *les cinq termes* ou fins, parce que c'est à ces *lu* que se termine l'une & l'autre génération, par fa & par si, qui ne peut embrasser que sept sons.

Voici deux passages, l'un sur le *pien-tché*, l'autre sur le *pien-koung*. Le premier est de *Tso-kieou-ming*, plus ancien que Pythagore ; le second de *Hoai-nan-tsee*, qui vivait dans un siècle peu éloigné de celui du philosophe grec ([126dd](#)). p.127

*Tso-kieou-ming* dit dans son *Tchouen* :

Du *tchoung*, en descendant, le *kin* n'a plus de tons ; mais au moyen de ce *tchoung* il passe au *tché*. C'est ce qui a fait donner à ce ton le nom de *pien-tché* (comme si on disait : ton qui devient *tché*).

*Hoai-nan-tsee* dit :

*Kio* est à *kou-si* ; *kou-si* engendre *yng-tchoung*. *Yng-tchoung* n'a point de ton propre ; mais il se joint à un autre ton, & devient le ton auquel il se réunit ; c'est pour cette raison qu'on l'a appelé *pien-koung & ho*.

On a vu plus haut (art. 4, page 113) que *pien-koung* signifie, ton qui devient *koung*. *Ho* signifie accord union, &c.

@

## ARTICLE SEPTIÈME

### Génération des *lu* par les deux koa, *kien* et *kouen*

@

On entend par koa, les trigrammes de *Fou-hi* & les hexagrammes de *Chen-noung*, expliqués d'abord par *Ouen-ouang*, & par *Tcheou-koung*, plus de mille ans avant l'ère chrétienne, ensuite par Confucius, environ cinq cents ans avant Jésus-Christ ; ces explications subsistent encore. Les Chinois sont persuadés, de temps immémorial, que tout, soit dans le moral, soit dans le physique, dérive des koa, & est formé mystiquement par les koa. Il n'est donc pas surprenant qu'ils aient trouvé dans les koa la génération, & des *lu*, & des tons, & tout ce qui compose le système musical.

p.128 Les koa trigrammes sont au nombre de huit. Chaque koa est formé par trois lignes ou entières ou brisées, ou mi-parties. C'est de l'arrangement & de la combinaison des koa, & des lignes qui les composent, que dépend la formation mystique de tout ce qui existe.

Les koa hexagrammes sont au nombre de soixante-quatre. Chaque hexagramme est formé par six lignes, ou entières ou brisées, ou mi-parties. Tout ce qui se dit des trigrammes s'applique également aux hexagrammes. Les uns & les autres sont également les symboles des changements qu'éprouvent les êtres dans leurs divers états de génération, d'accroissement, de destruction, &c., avec cette différence que les hexagrammes étant chacun en particulier le double d'un trigramme, & dans leur totalité, l'octuple des huit trigrammes, ils ouvrent une carrière plus vaste à l'art inépuisable des combinaisons.

Voici ce qui concerne les deux koa, *kien* & *kouen* dont les *lu* sont engendrés.

Le koa, ou hexagramme *kien*, représente le ciel, ou *le principe parfait*, que les Chinois appellent *yang*. Il est composé de six lignes entières, qui portent chacune le nom du nombre 9, nombre parfait,

## La musique des Chinois

avec, cette distinction que la ligne la plus basse est appelée le premier 9, celle qui la suit, le second 9 ; la troisième, le troisième 9 ; & ainsi de suite jusqu'à la sixième ligne, qu'on appelle le 9 supérieur, au lieu de sixième 9. Voyez la figure II. 15a <sup>1</sup>.



**Hexagramme kouen    hexagramme kien**  
**Fig. II. 15a.**

Le koa, ou hexagramme *kouen*, représente la terre, ou le *principe imparfait*, que les Chinois appellent *yn*. Il est composé de six lignes brisées qui portent chacune le nom du nombre 6, nombre imparfait. On les distingue par l'épithète de premier 6, second 6, &c., en commençant par la ligne la plus basse, jusqu'à la sixième, appelée le 6 supérieur.

Quant à la génération des *lu* par ces deux koa, on sait <sup>p.129</sup> qu'il y a douze *lu*, ou douze demi-tons qui partagent l'intervalle d'une octave ; que six de ces *lu* sont *yang*, ou parfaits, que six sont *yn* ou imparfaits ; or les six *lu yang* sont placés sur les lignes *yang*, c'est-à-dire, celles qui représentent le ciel, & les six *lu yn* sont placés sur les lignes *yn*, celles qui représentent la terre ; en un mot les six premiers sur les lignes

<sup>1</sup> *Hoang-tchoung*, dans cette figure, est le premier 9 du koa ou hexagramme *kien* ; il engendre *lin-tchoung* en descendant, c'est-à-dire, en passant au premier 6 de l'hexagramme *kouen*. Celui-ci engendre en montant *tay-tsou*, second 9 du koa *kien*, & *tay-tsou* engendre en descendant, *nan-lu*, second 6 du koa *kouen*, & ainsi de suite pour les *lu* ultérieurs.

## La musique des Chinois

entières, & les six *lu yn* sur les lignes brisées. Laissant à part le langage figuré des Chinois ou le réduisant au langage sec & sans images que nous employons pour manifester nos idées, il résulte de tous les raisonnements des auteurs chinois, que le son fondamental fa engendre sa quinte ut, que cette quinte, devenue son fondamental à son tour, engendre de même sa propre quinte sol, laquelle continue la génération jusqu'au douzième terme ou la dièse, comme il est aisé de le voir par les lignes tracées entre les koa, & qui joignent les parfaits avec les imparfaits ; car disent, les Chinois,

il en est des koa comme du mâle de la femelle... la première ligne du koa *kien*, qui est comme le mâle jointe à la première ligne du koa *kouen*, qui est comme la femelle, engendre la seconde ligne du koa *kien*, laquelle se joignant à la seconde ligne du koa *kouen*, engendre la troisième, & ainsi des autres.

Il n'est pas nécessaire de développer plus au long cette doctrine. Par l'application des sons aux lignes des hexagrammes, les lecteurs musiciens verront aisément que ces lignes représentent, de l'une à l'autre, la génération des sons fondamentaux, puisqu'ils trouveront une suite de quintes prenant la place l'une de l'autre ([129ee](#)) jusqu'au terme posé par la nature p.130 elle-même ; & les musiciens philosophes y découvriront peut-être tout le système de la basse fondamentale du célèbre Rameau ([130ff](#)).

p.131 A cette explication des *lu*, par les deux hexagrammes, qui sont le symbole du ciel & de la terre, je vais ajouter, dans l'article suivant, une autre explication tirée encore de la combinaison des lignes qui composent ces deux hexagrammes. Je prévient le lecteur, que lorsque j'emploie le signe du dièse à côté d'un ton, je ne prétends que marquer l'élévation d'un demi-ton ([131gg](#)), au-dessus du ton sur lequel il est placé.

@

## ARTICLE HUITIÈME

### Génération des *lu* par les quatre koa *kien* et *kouen*, *ki-ki* et *ouei-ki*

@

C'est toujours en employant le langage figuré, que les Chinois continuent à exposer la génération des *lu*. On a vu dans l'article précédent comment les deux hexagrammes *kien* & *kouen* ont engendré les douze *lu*, & comment ces douze *lu*, devenant générateurs, ont produit tout le système des demi-tons. p.132 Nous allons voir à présent un autre ordre de génération, formé par le mélange des lignes qui composent les deux hexagrammes précédents.

Si l'on prend alternativement une ligne de l'un & l'autre de ces deux hexagrammes, c'est-à-dire une ligne entière & une ligne brisée, en continuant de même jusqu'à ce qu'on ait employé toutes les lignes qui les composent, on obtient deux autres sortes d'hexagrammes, l'un appelé *ouei-ki*, l'autre *ki-ki*. Le nom du premier signifie : *qui n'a pas encore ce qu'il lui faut, qui se remplit peu à peu, &c.* ; & *ki-ki* signifie : *à qui il ne manque rien, qui est rempli, &c.* Ces expressions font allusion à la manière dont les Chinois conçoivent la génération des êtres par le concours de leurs deux principes, le parfait & l'imparfait, le mâle & la femelle, le mouvement & le repos, &c., en un mot l'*yang* & l'*yn*.

Pour appliquer cette doctrine à la génération des *lu*, & à la formation du système musical, ils disent :

Les quatre hexagrammes *kien*, *kouen*, *ouei-ki* & *ki-ki*, donnent le principe, l'accroissement, la perfection, ou le complément, à la sublime science des sons.

On a déjà vu à l'article précédent, comment, au moyen des deux koa *kien* & *kouen*, se formait la succession fondamentale des sons, c'est-à-dire la succession des quintes. Cette succession suffirait seule pour le développement de tout le système musical, puisque dans les

## La musique des Chinois

sons fondamentaux on a les différentes combinaisons des degrés plus rapprochés. Cependant, pour faciliter, & l'intonation, & l'usage qu'on peut faire d'une suite de demi-tons, pour passer d'un mode à l'autre, les Chinois ont imaginé de réunir les lignes brisées avec les lignes entières des deux koa *kien* & *kouen*, de la figure II. 15a, pour en former les deux autres koa, *ki-ki* & *ouei-ki*, de la figure II. 15b <sup>1</sup>, qui présente leur échelle chromatique, p.133 mi, fa, fa dièse, sol, sol dièse, la, la dièse, (ou si bémol), si, ut, ut dièse, ré, ré dièse.



**Hexagramme ouei-ki    hexagramme ki-ki**  
**Fig. II. 15b.**

Ils comparent cette échelle à la manière dont les deux principes *yn* & *yang* agissent de concert, en se mêlant l'un avec l'autre, en montant & en descendant depuis la onzième lune, où se trouve le solstice d'hiver, jusqu'à la cinquième, où est le solstice d'été, & depuis celle-ci jusqu'au retour à la onzième par où l'on avait commencé à compter.

Je ne m'étendrai pas davantage sur la formation de ces deux derniers hexagrammes. L'inspection de la figure fera assez connaître en quoi consiste leur combinaison & celle des demi-tons qui en résultent.

<sup>1</sup> Le koa, ou hexagramme, *ouei-ki*, se lit en montant, depuis *ying-tchoung* jusqu'à *kou-si*. L'hexagramme *ki-ki*, se lit en descendant, depuis *tchoung-lu* jusqu'à *ou-y*. Il résulte de cet arrangement une échelle de nos tons, tels que je les ai marqués à côté de chaque ligne des hexagrammes.

## ARTICLE NEUVIÈME

### Génération des *lu* par les lignes des hexagrammes qui composent douze koa

@

Voici la dernière & la plus complète des générations des sons par les koa. Nous avons vu que les lignes entières sont *yang*, ou parfaites, que les lignes brisées sont *yn*, ou imparfaites ; que c'est de la réunion du parfait avec l'imparfait, de l'*yang* avec l'*yn*, que tout ce qui existe reçoit sa manière d'être. L'*yang*, disent les Chinois, cherche toujours à se joindre à l'*yn*, & réciproquement l'*yn* veut se réunir à l'*yang*. L'*yang* est l'esprit générateur, c'est le *ki* vivifiant, qui de sa nature est actif. L'*yn* est l'esprit coopérateur, le *ki* nourrissant, passif de sa nature. Le premier, donne, le second reçoit. Quand l'*yang* a donné, il se repose ; quand l'*yn* a reçu, il a son tour pour agir. C'est par cette alternative de mouvement & de repos que tout prend son existence, sa modification, son accroissement & sa consommation.

p.134 C'est là en substance ce que représentent les douze koa de la figure II. 15c <sup>1</sup>. Chaque koa a son nom propre ; le premier est appelé *fou*, le second *lin*, le troisième *tay*, & ainsi de suite, selon les nombres qu'on trouve sur la figure même. C'est des lignes entières brisées de ces douze koa que sont engendrés les douze *lu*, de la manière que le représente la figure.

---

<sup>1</sup> Cette figure représente la génération des *lu* par les douze koa. Le premier, appelé *fou*, & qui correspond à la onzième lune, engendre le premier nombre parfait, qui est 1. Ce nombre engendre le *hoang-tchoung*. Le *ki* du *hoang-tchoung* va jusqu'à *tchoung-lu*, place du koa *kien* de la quatrième lune, qui engendre les six lignes entières. C'est pour cette raison qu'on lui a donné le nom de *pi-hou*, c'est-à-dire, *qui ouvre les deux battants d'une porte, pour laisser le passage entièrement ouvert*.

Le koa *keou*, de la cinquième lune, engendre la ligne imparfaite, ou brisée, de laquelle vient *joui-pin*, dont le *ki* va jusqu'à la dixième lune, place du koa *kouen*, d'où vient *ying-tchoung* qui engendre les six lignes brisées, appelées les imparfaites. On lui a donné le nom de *ho*, c'est-à-dire, *qui ferme les deux battants d'une porte*, parce que tout est complet alors.

## La musique des Chinois

La ligne entière du koa *fou*, n° 1, nommée le *premier 9*, engendre le *hoang-tchoung*, ou *fa*, premier son fondamental. Le *ki* de ce son fondamental se porte jusqu'à *tchoung-lu* : là il cède sa place à *joui-pin*, parce que c'est à *joui-pin* que commence l'*yn-ki*, engendré par la ligne brisée, ou *premier 6*, du koa *keou*, répondant à la cinquième lune, par où commence une nouvelle génération.

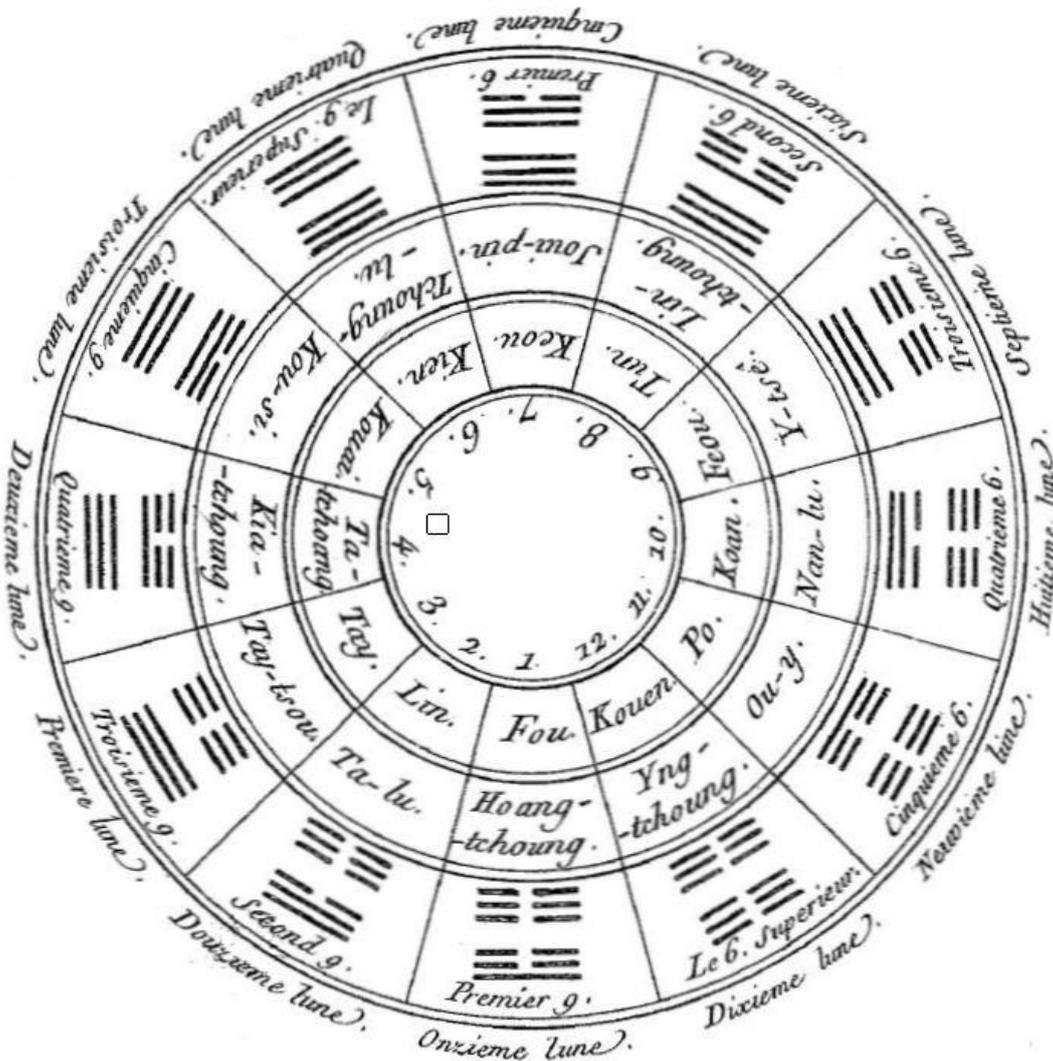


Fig. II. 15c. Génération des *lu* par les koa.

La ligne entière du koa *fou*, ou premier koa, s'étant accrue successivement jusqu'au koa *kien*, ou sixième koa, ne saurait aller plus loin. C'est là le terme du repos, & le moment où le principe *yang*, ayant acquis toute la plénitude de sa force, doit diminuer dans le koa *keou*, où commence le principe *yn*, qui continue la génération. Ce koa *keou* répond à la cinquième lune, où se trouve le solstice d'été. La première

## La musique des Chinois

ligne brisée commence ici, & produit *lu joui-pin*, ou si. Cette ligne brisée va en augmentant par degrés jusqu'à la dixième lune, où elle atteint à la plénitude de son essence, qui consiste à former l'hexagramme *kouen*. Là les six lignes brisées engendrent *yng-tchoung*, douzième *lu*, qui répond à notre mi. Ce mi peut passer au fa (au *hoang-tchoung*) pour recommencer la suite des demi-tons, ou bien il peut être fondamental lui-même pour commencer un autre mode.

L'inspection de la figure suppléera à tout ce que je pourrais ajouter ici.

@

## ARTICLE DIXIÈME

### Formation des *lu* par les nombres

@

p.135 Il en est des nombres comme des autres êtres. Ils ont leur *yang* & leur *yn*, c'est-à-dire, les deux principes, le *parfait* & l'*imparfait*, qui par leur union & leur mutuel concours produisent dans l'espèce tout ce qui peut être produit. Ainsi, les nombres impairs sont *yang*, ou parfaits ; les nombres pairs sont *yn*, ou imparfaits. C'est de l'union des uns & des autres que résulte la perfection en tout genre, c'est par la combinaison des uns avec les autres que la nature produit les merveilles que nous admirons ; c'est en les associant à propos qu'on peut donner à la sublime science des sons la vertu d'éclairer l'esprit des plus vives lumières, d'échauffer le cœur en l'excitant à l'amour du devoir, & de charmer l'oreille par la douceur de la mélodie.

Il a plu aux anciens Chinois, d'appeler les nombres impairs, du nom de *nombres du ciel*, parce que le ciel est *yang* ; les nombres pairs, du nom de *nombres de la terre*, parce que la terre est *yn* ; & par une analogie naturelle, ils ont dit :

de même que par l'accord du ciel & de la terre, toutes choses se composent & se décomposent, prennent leur forme, leur accroissement & leur perfection ; ainsi, par la combinaison, l'union & l'accord des nombres pairs & impairs qui les représentent, on peut également composer & décomposer les êtres, leur donner la forme, l'accroissement & la perfection.

On voit par là que lorsque les Chinois parlent de la vertu & de la toute-puissance des nombres, ce qu'ils en disent n'est que dans un sens figuré, & qu'ils ne prennent point à la lettre p.136 les expressions qu'ils emploient. Ce serait leur faire injure, & se faire tort à soi-même, que de penser qu'ils ont cru, & qu'ils croient encore, que tel nombre, par exemple, produit le feu, tel autre le son, tel autre la terre, &c. Pour

## La musique des Chinois

les bien entendre, il faut tâcher de pénétrer leurs idées ; il faut se faire à leur langage, sans quoi il serait aisé de leur prêter des inepties auxquelles ils n'ont jamais pensé, & dont ils rougiraient sans doute s'ils faisaient assez de cas de ceux qui les leur attribueraient. Je n'ai rien de pareil à craindre de la part de ceux qui liront en entier ce mémoire ; ils prouveront par là qu'ils sont entrés dans mes vues, en saisissant le vrai sens des expressions chinoises.

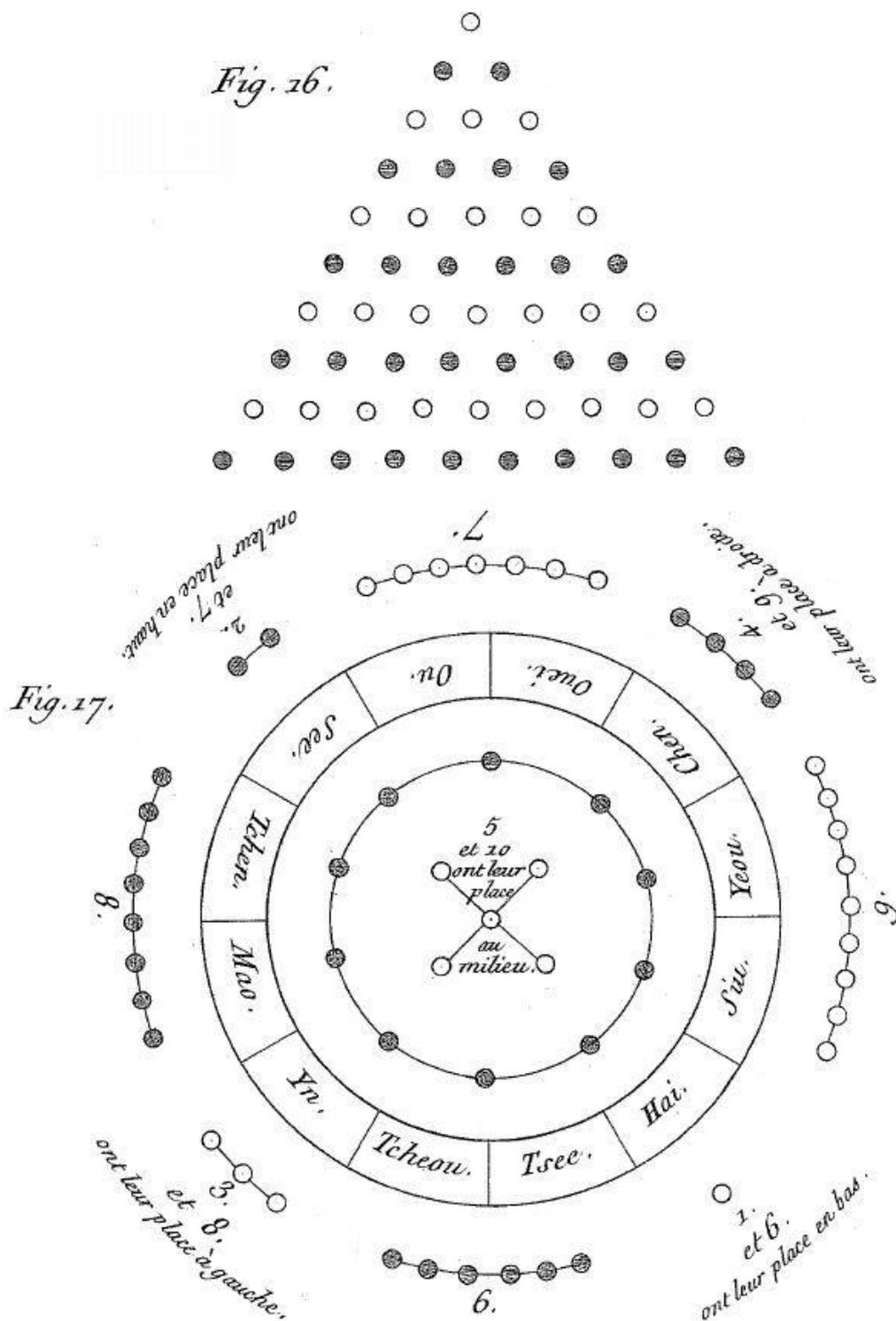
Un, deux, trois, quatre, dit *Tso-kieou-ming* dans son *Tchouen*, renferment la doctrine la plus profonde ([136hh](#)) Cette p.137 doctrine n'avait point échappé à nos anciens, qui en faisaient l'objet de leurs études & de leurs méditations les plus profondes.

Je répète ici, car il est bon qu'on s'en souvienne, que *Tso-kieou-ming* était contemporain de Confucius, & par conséquent plus ancien que Pythagore.

Un & un font deux, dit encore *Tso-kieou-ming* dans un autre endroit de son *Tchouen*, un & deux sont trois. Les hommes vulgaires ne voient rien dans cet énoncé ; mais les sages savent en tirer parti, quand ils calculent les *lu*, &c.

L'unité, selon la doctrine des Chinois, est le principe du calcul & le commencement des nombres ; la dizaine est le terme où aboutit le calcul, & le complément des nombres. Depuis 1 jusqu'à 10 c'est la représentation des deux principes *yn* & *yang* dans l'état de la confusion primitive. 1, 3, 5, 7, 9, sont les nombres parfaits. Ces nombres n'ayant point la dizaine, ont le principe, & n'ont pas le terme ; ils ont le commencement, mais ils n'ont pas la fin. C'est pourquoi il est dit, dans l'*Y-king* : *l'esprit vital cherche à produire*, &c. 2, 4, 6, 8, 10, sont les nombres imparfaits. Ces nombres n'ayant point l'unité, ont le terme, mais ils n'ont pas le principe ; ils ont la fin, mais ils n'ont pas le commencement. C'est pourquoi il est dit, dans le même *Y-king* : *l'esprit erre & cherche à s'unir, pour pouvoir agir suivant sa nature & acquérir la perfection de son être*. La figure II. 16 représente, dans cette occasion, les deux principes *yang* & *yn*, comme non encore séparés l'un de l'autre, dans leur état d'inaction. Les nombres pairs & impairs y sont également

## La musique des Chinois



**Fig. II. 16 et II. 17. Accord des nombres pairs et impairs,**  
et combinaison de ces mêmes nombres pour produire les cinq tons.

représentés comme non encore employés au p.138 calcul. Les points blancs désignent le principe yang & les nombres du ciel, ou impairs ; les points noirs désignent le principe yn & les nombres de la terre,

## La musique des Chinois

c'est-à-dire, les nombres pairs. Nous allons voir comment par la séparation & la combinaison de ces nombres, on est venu à bout de former les *lu*, ou les douze demi-tons de l'octave.

C'est le ciel, & non pas l'homme, disent les Chinois, qui a fait la séparation & la combinaison des nombres pairs & impairs d'où résulte la formation des *lu*, & c'est sur le corps du dragon-cheval que cette séparation & cette combinaison ont été montrées à *Fou-hi*, telle qu'on la voit dans la figure *ho-tou*. Voyez la figure II. 17 & son explication <sup>1</sup>.

La combinaison des nombres pairs & impairs est si bien distribuée dans cette figure, qu'il semble qu'elle n'ait été faite que pour représenter le système musical. On y trouve en effet les cinq tons & la mesure des tuyaux dont on les tire.

Les petits nombres, selon les expressions chinoises, engendrent les grands. 1, 2, 3, 4, 5, sont les nombres générateurs, 6, 7, 8, 9, 10, sont les nombres engendrés.

Ainsi 1, premier des nombres générateurs, & 6, premier des nombres engendrés, placés au nord de la figure, à côté l'un de l'autre, sont le symbole de l'eau. Ils désignent le ton *yu*, ou *ré*, qui est rendu par un tuyau de 6 pouces.

2, le second des nombres générateurs, & 7, le second des nombres engendrés, placés au midi de la figure, à côté l'un de l'autre, sont le symbole du feu. Ils désignent le *tché*, ou *ut* ([138ii](#)), qui est rendu par un tuyau de la longueur de 7 pouces. p.139

3, le troisième des nombres générateurs, & 8, le troisième des nombres engendrés, placés à l'orient de la figure, à côté l'un de l'autre,

---

<sup>1</sup> Les lois invariables & éternelles de la nature ayant fixé à 10 pouces, la longueur du véritable *hoang-tchoung*, les *cing tons* sont naturellement formés par ce *hoang-tchoung*, de la manière qui suit.

*Yu* est désigné par 1 ; il est formé par un tuyau qui a six pouces de long.

*Tché* est désigné par 2 ; il est formé par un tuyau qui a sept pouces de long.

*Kio* est désigné par 3 ; il est formé par un tuyau qui a huit pouces de long.

*Chang* est désigné par 4 ; il est formé par un tuyau qui a neuf pouces de long.

*Koung* est désigné par 5 ; il est formé par un tuyau qui a dix pouces de long.

## La musique des Chinois

sont le symbole du bois. Ils désignent le *kio*, ou *la*, qui est rendu par un tuyau de la longueur de huit pouces.

4, le quatrième des nombres générateurs, & 9, le quatrième des nombres engendrés, placés à l'occident de la figure, à côté l'un de l'autre, sont le symbole du métal. Ils désignent le *chang*, ou *sol*, qui est rendu par un tuyau de la longueur de neuf pouces.

5, le cinquième & le dernier des nombres générateurs, & 10, le cinquième & le dernier des nombres engendrés, sont le complément des nombres ; ils représentent le principe universel d'où dérivent toutes choses, & qui renferme éminemment le germe de tout ce qui peut être produit. Ces deux nombres sont placés ensemble au centre de la figure ; ils sont le symbole de la terre, & désignent le *koung* de *hoang-tchoung*, p.140 le son fondamental, ou *fa*, qui est rendu par un tuyau de la longueur de dix pouces ([140kk](#)).

p.141 Les nombres pairs & impairs, *yn* & *yang*, placés comme ils le sont dans la figure *ho-tou*, désignent l'accord parfait qui règne dans la nature en même temps qu'ils nous donnent celui qui résulte des *lu* pour la formation des tons. 9 & 10 sont le fondement sur lequel tout appuie, le principe & la fin de tous les calculs.

Les grains de *chou*, ou gros millet, mis en travers, & se touchant l'un l'autre par l'endroit d'où sort le germe, désignent *l'yn* & *l'yang* en conjonction. C'est pourquoi la longueur du *hoang-tchoung*, c'est-à-dire du tuyau qui donne le son fondamental, est 81, produit de cette conjonction par le nombre 9 ; car 9 multiplié par 9, donne 81.

Ces mêmes grains de *chou*, placés à côté l'un de l'autre, ayant la pointe en haut ou en bas, désignent *l'yn* & *l'yang*, ayant mis le complément à leur ouvrage, qui se trouve par là dans son état de perfection. C'est pourquoi la longueur du *hoang-tchoung* étant la même que l'espace qu'occupent les grains ainsi rangés, c'est-à-dire, étant de cent lignes, cette longueur est censée dans son état de perfection, car 10 multipliés par 10 donnent 100.

## La musique des Chinois

Les calculateurs peuvent choisir à volonté l'une ou l'autre de ces deux manières ; ils arriveront au même terme, parce que <sup>p.142</sup> la longueur réelle du *hoang-tchoung*, est toujours supposée la même, soit qu'on la divise en 81 parties ou en 100, & que les longueurs des autres *lu* gardent entr'elles les proportions qu'elles doivent avoir relativement au *lu* générateur.

Les lettrés ordinaires, dit *Tsai-yu*, n'entendant rien à cette doctrine, ont fait dire aux anciens bien des choses auxquelles ils n'ont jamais pensé.

Cependant toutes leurs méthodes pour le calcul des *lu*, peuvent se réduire à quatre principales.

La première consiste à donner au *hoang-tchoung* 9 pouces de longueur, le pouce composé de 9 lignes, & à faire usage de la progression triple. Le *hoang-tchoung* aura alors 81 lignes.

La seconde consiste à lui donner 8 pouces, plus une ligne, le pouce étant composé de 10 lignes, le *hoang-tchoung* aura alors 81 de ces lignes.

La troisième, à lui donner 10 pouces, composés de 10 lignes. Le *hoang-tchoung* aura alors 100 lignes.

Enfin, la quatrième n'a eu lieu que dans la basse antiquité, c'est-à-dire, du temps des *Han*. On donnait au *hoang-tchoung* 9 pouces de longueur, le pouce étant composé de 10 lignes. Le *hoang-tchoung* avait ainsi 90 de ces lignes.

Nous allons voir, à l'article suivant, les méthodes particulières dont se servaient les anciens Chinois pour obtenir, par les nombres, tous les sons qui divisent l'octave.

@

### ARTICLE ONZIÈME

#### Formation des *lu* par les nombres, à la manière des anciens Chinois, depuis *Hoang-ty* jusqu'aux *Han*

@

La méthode d'opérer sur les sons, par laquelle on suppose la longueur du *hoang-tchoung* de 81 parties, selon ce que j'en <sup>p.143</sup> ai dit à l'article précédent, est sans contredit la plus ancienne de toutes, puisque c'est celle qui a été employée la première sous le règne de *Hoang-ty*. Tous les monuments l'attestent, & personne, à la Chine, ne l'a encore révoqué en doute.

Le fameux *Hoai-nan-tsee*, cet illustre prince, qui avait fait de son palais une académie de savants, prétend que tout l'artifice de la méthode des anciens consistait à distinguer dans le corps sonore deux sortes de générations ; l'une *en descendant* : c'est celle que nous appelons la quinte ; l'autre *en montant* : c'est la quarte de la quinte déjà produite ([143ll](#)).

Pour avoir en nombres l'expression de la quinte, il faut, dit *Hoai-nan-tsee*, multiplier la longueur du corps sonore, égal à 81, par 500 ; on obtient 40.500. On divise ce produit par 749, & l'on a pour quotient 54, qui est le nombre de *lin-tchoung*. Voilà pour la génération *descendante*. Ce corps sonore, évalué à 81, est notre fa, & le *lin-tchoung* répond à notre ut, c'est donc fa 81, ut 54.

Pour avoir l'expression numérique du *tay-tsou*, qui est la quarte de *lin-tchoung*, c'est-à-dire, pour avoir l'expression du sol, quarte au-dessous d'ut, on multiplie par 1.000 le *lin-tchoung* 54, ou ut. Le produit de cette multiplication est 54.000, qu'il faut diviser par 749 ; le quotient sera, pour <sup>p.144</sup> *tay-tsou*, ou sol, 72. Il n'est pas nécessaire d'avertir ici qu'on néglige les fractions. On n'a qu'à suivre cette méthode pour avoir tous les autres tons ([144mm](#)). Voyez la figure II. 9a, dans laquelle on a marqué, sous chaque *lu*, son expression numérique,

## La musique des Chinois

& au-dessous du nombre qui la représente, le produit qui doit être divisé par 749. Ce diviseur n'est pas marqué, parce qu'il est toujours le même. Je me dispense de plus amples explications, parce que je suppose que cette partie de mon mémoire ne sera lue que par ceux qui entendent ces matières.

Une méthode encore plus simple, est celle qui suppose le *hoang-tchoung* divisé en 9 parties, appelées pouces, à la manière des anciens. Ainsi le *koung* de *hoang-tchoung*, ou fa, étant supposé 9, on double ce nombre, & on divise le produit par 3. Or le double de 9 est 18 ; 18 divisé par 3, donne 6 ; c'est donc 6 qui sera l'expression numérique de *lin-tchoung*, ou ut. Voilà pour la génération *descendante*, c'est-à-dire, de la quinte. Quant à la génération *montante*, c'est-à-dire, de la quarte, on quadruple le nombre de *lin-tchoung*, ou ut, qui est 6, le produit de ce nombre est 24. On divise ce produit par 3, & l'on a pour quotient 8, qui sera l'expression numérique du *tay-tsou*, ou sol. On procède de la même manière pour avoir la valeur des autres sons. Voyez la figure II. 9b. En lisant les nombres de cette figure, il faut substituer 9 à 1, & aller de suite.

Cette même méthode a lieu, en supposant le *hoang-tchoung*, <sup>p.145</sup> ou fa, égal à 1, & l'on opère alors sur les fractions de la même manière que l'on a opéré sur les nombres entiers. Les anciens Chinois n'en ont pas fait usage. Ils ont supposé que 1 valait 10 ; ils doublaient ce 10, & en divisaient le produit par 3, en cette manière : 2 fois 10 sont 20, 20 divisé par 3, donne  $6 \frac{2}{3}$ . On négligeait la fraction, & l'on s'en tenait au nombre entier 6, qui était la valeur numérique du *lin-tchoung* ou ut. On quadruplait cette valeur du *lin-tchoung*, c'est-à-dire, 6, & l'on avait 24 ; ce produit étant divisé par 3, donnait 8, valeur du *tay-tsou*, ou sol. On opérait de même pour obtenir la valeur des autres *lu* ([145nn](#)). Voyez la figure II. 9b pour l'ordre des *lu*, ainsi engendrés l'un de l'autre.

<sup>p.146</sup> Le *Ché-ki* de *See-ma-tsien*, l'ancien *Lu-chou*, ou Livre sur la musique, font mention encore de deux autres méthodes, qui étaient en usage du temps des *Tcheou*, & longtemps avant eux.

## La musique des Chinois

Par la première de ces méthodes on supposait la valeur du *hoang-tchoung* ou *fa*, égale à 10 ; on multipliait cette valeur par 50, l'on en divisait le produit par 75. Ainsi *hoang-tchoung* 10, multiplié par 50, donne 500 ; ce nombre divisé par 75 donne  $6 \frac{50}{75}$ . On négligeait la fraction, & l'on s'en tenait au nombre entier 6, qui était la valeur du *lin-tchoung*, ou *ut*, quinte du *hoang-tchoung*, *fa*. Pour avoir la valeur du *tay-tsou*, ou *sol*, quarte au-dessous d'*ut*, on quadruplait la valeur du *lin-tchoung*, ou *ut* 6 ; ainsi quatre fois 6 donnent 24, 24 divisé par 3 donne 8, qui est la valeur du *tay-tsou*, ou *sol*, & ainsi des autres *lu*, en les prenant alternativement par quintes & par quarts.

La seconde de ces méthodes consistait à multiplier la valeur du *lin-tchoung* par 100, & à diviser le produit par 75. Or *lin-tchoung* 6, multiplié par 100, donne 600 ; ce nombre, divisé par 75, est égal à  $8 \frac{30}{75}$ , valeur du *tay-tsou*, ou *sol*.

Quant à la méthode qui suppose le *hoang-tchoung* de 9 pouces, composés de 10 lignes, elle ne vaut pas la peine qu'on en parle ici. Elle est de l'invention de *Pan-kou* & de *Lieou-hing* ; mais tous ceux qui ont travaillé sur les *lu*, d'après les anciens, la rejettent comme fautive. Ces deux auteurs n'ont pas fait attention qu'en composant le pouce de 10 lignes, il ne fallait pas alors multiplier par 9, mais par 10. Ainsi tout leur travail *n'a produit que des erreurs*, dit le prince *Tsai-yu*.

Je pourrais m'étendre davantage sur la manière d'opérer des anciens ; mais puisque tout se réduit aux méthodes que je viens d'exposer, je vais donner le résultat des opérations des modernes.

@

ARTICLE DOUZIÈME

Dimensions des *lu*, calculées plus rigoureusement par les Chinois modernes

@

p.147 On a vu au commencement de cette seconde partie, quelles étaient les opérations faites par les Chinois de la plus haute antiquité pour obtenir la division de l'octave en douze demi-tons, qu'ils ont appelés *lu* ; comment à l'occasion de ces *lu*, ils avaient inventé les mesures de divers genres, comment ensuite ils s'étaient servi de ces mêmes mesures pour connaître & ramener à un point fixe toutes les dimensions de chacun des douze *lu*. J'ai exposé leurs différentes méthodes, & j'ai fait connaître ce que les Chinois avaient de propre & d'uniquement à eux dans la manière de traiter les différentes parties du système musical. Il serait superflu d'entrer ici dans le détail des opérations géométriques, des calculs pénibles dont ils se sont occupés, pour obtenir plus exactement les dimensions déjà fixées par les anciens.

Si les Chinois ont cherché la quadrature du cercle, s'ils ont travaillé à trouver des méthodes pour la duplication du cube, les Grecs en ont fait autant. Mais ce que quelques philosophes grecs n'ont fait peut-être que pour remplir un loisir qui leur était à charge, ou pour satisfaire une curiosité stérile, les philosophes chinois l'ont fait dans des vues d'utilité pour la perfection de celle de leurs sciences, qu'ils regardent comme la clef de toutes les autres. S'ils ont cherché la quadrature du cercle, c'est pour trouver le rapport exact du diamètre à la circonférence, afin de pouvoir déterminer avec précision l'aire de chaque *lu*. S'ils ont travaillé à la duplication du cube, c'est p.148 pour pouvoir mesurer exactement le solide d'un *lu* quelconque, assigner un second solide parfaitement semblable à ce premier, & parvenir ainsi à une connaissance sûre de la justesse du ton.

Comme tout le travail des Chinois, à l'égard de ces deux objets, n'a abouti qu'à des approximations, & qu'ils ne se sont livrés à ce travail que

## La musique des Chinois

depuis un ou deux siècles avant l'ère chrétienne, je crois pouvoir me dispenser d'en faire ici l'exposé. Je dis, au reste, depuis un ou deux siècles avant l'ère chrétienne, parce que tout ce qui m'a passé par les mains, en fait de géométrie, & en matière de calcul pour la quadrature du cercle & la duplication du cube, relativement à la musique, ne m'a pas paru remonter plus haut que les *Han*. Du moins je n'ai vu aucun monument authentique qui m'attestât le contraire. Les Chinois cependant ne pensent pas de même ; ils sont persuadés que ce que fit *Lyng-lun*, sous *Hoang-ty*, plus de 2.637 ans avant l'ère chrétienne, était bien autrement exact que tout ce qui s'est fait sous les *Han*. Ils pensent que ce qu'avait fait *Tcheou-koung*, du temps de Ouen-ouang, c'est-à-dire, plus de 1.122 ans avant Jésus-Christ ; que ce qu'avait fait *Ling-tcheou-kieou* du temps de Confucius ; qu'en un mot, tout ce qu'ont fait tant d'autres grands hommes sous les trois dynasties qui ont précédé celle des *Han*, était marqué à un coin de précision & d'exactitude bien au-dessus de tout ce qui a paru après eux. Mais la faux du temps, disent-ils, a moissonné la plupart des productions du génie des anciens. Il ne nous en reste que quelques fragments, par lesquels nous pouvons juger de ce qui nous manque.

Je vais donner le simple résultat des opérations des modernes, touchant les dimensions de chacun des douze *lu*. Ce résultat est le fruit du travail de l'illustre prince *Tsai-yu*, dont j'ai parlé si souvent dans ce Mémoire. Les figures p.149 II. 18, II. 19 & II. 20 présentent ce résultat <sup>1</sup>. J'ai ajouté à la figure II. 18 les tons chinois, sous les *lu* auxquels ils répondent, & les syllabes européennes, *fa*, *sol*, *la*, &c., par lesquelles j'ai traduit les tons chinois, dans le courant de cet ouvrage. On pourra voir ainsi d'un coup d'œil si les tons s'accordent avec les nombres.

---

<sup>1</sup> Les calculs qui concernent les figures II. 19 & II. 20 ont été faits du temps des *Ming*, c'est-à-dire, sous la dynastie qui gouvernait l'empire, immédiatement avant les Tartares Mantchoux, qui sont aujourd'hui sur le trône. Voici l'évaluation des mesures dont on suppose qu'on devra faire usage.

Évaluation des mesures pour la détermination de l'aire des *lu*, figure II. 19.

100 *hou* font un *sée*, 100 *sée* font un *hao*, 100 *hao* font un *ly*, 100 *ly* font un *fen*, 100 *fen* font un *tsun*, 100 *tsun* font un *tché*, 100 *tché* font un *tchang*.

Évaluation des mesures pour la détermination de la capacité des *lu*, figure II. 20.

1000 *hou* font un *sée*, 1000 *sée* font un *hao*, 1000 *hao* font un *ly*, 1000 *ly* font un *fen*, 1000 *fen* font un *tsun*, 1000 *tsun* font un *tché*, 1000 *tché* font un *tchang*.

## La musique des Chinois

Hoang-tchoung	Koung	Fa	10.000.000.000
Ta-lu			9.438.704.312
Tay-tsou	Chang	Sol	8.908.908.718
Kia-tchoung			8.408.906.415
Kou-si	Kio	La	7.937.000.525
Tchoung-lu			7.491.503.538
Joui-pin	Pien-tché	Si	7.071.006.781
Lin-tchoung	Tché	Ut	6.674.109.927
Y-tsê			6.299.600.524
Nan-lu	Yu	Ré	5.946.003.557
Ou-y			5.612.301.024
Yng-tchoung	Pien-koung	mi	5.297.301.547

**Fig. II. 18. Les douze *lu*,  
calculés plus en détail par les Chinois modernes.**

J'ai ajouté les tons chinois qui répondent aux *lu*, & les tons européens qui répondent aux tons chinois, afin qu'on pût voir d'un coup d'œil si les tons s'accordent avec les nombres.

Tout ce calcul est fondé sur la supposition que le pied qui donne la longueur du *hoang-tchoung*, est divisé en dix pouces, le pouce en dix lignes, les lignes en dix autres parties, &c.

Noms des <i>lu</i>	Aire des <i>lu</i>				
	fen	ly	hao	see	hou
Hoang-tchoung	9	82	9	27	51
Ta-lu	9	26	97	21	20
Tay-tsou	8	74	94	51	73
Kia-tchoung	8	25	83	83	74
Kou-si	7	79	48	75	33
Tchoung-lu	7	35	73	82	59
Joui-pin	6	94	44	44	44
Lin-tchoung	6	55	46	82	72
Y-tsê	6	18	67	96	65
Nan-lu	5	83	95	58	43
Ou-y	5	51	18	9	20
Yng-tchoung	5	20	24	55	12

**Fig. II. 19. Aire des douze *lu*,  
calculée par les Chinois modernes.**

Noms des <i>lu</i>	Capacité des <i>lu</i>				
	fen	ly	hao	see	hou
Hoang-tchoung	982	92	751	647	982
Ta-lu	874	945	173	538	109
Tay-tsou	779	487	533	548	175
Kia-tchoung	694	444	444	444	444
Kou-si	618	679	665	375	235
Tchoung-lu	551	18	925	822	291
Joui-pin	491	46	375	823	991
Lin-tchoung	437	472	586	769	53
Y-tsê	389	743	766	774	87
Nan-lu	347	222	222	222	222
Ou-y	309	339	832	687	617
Yng-tchoung	275	590	460	411	145

**Fig. II. 20. Capacité des douze *lu*,  
calculée par les Chinois modernes.**

## La musique des Chinois

Tout le calcul de *Tsai-yu* est fondé sur la supposition que le pied qui donne la longueur du *hoang-tchoung*, ou *fa*, est divisé en dix pouces, le pouce en dix lignes, les lignes en dix autres parties, & ainsi de suite.

Quant aux deux autres figures, les détails qui les concernent sont sur les planches mêmes, pour plus de commodité.

@

## ARTICLE TREIZIÈME

### Manière d'éprouver les *lu*

@

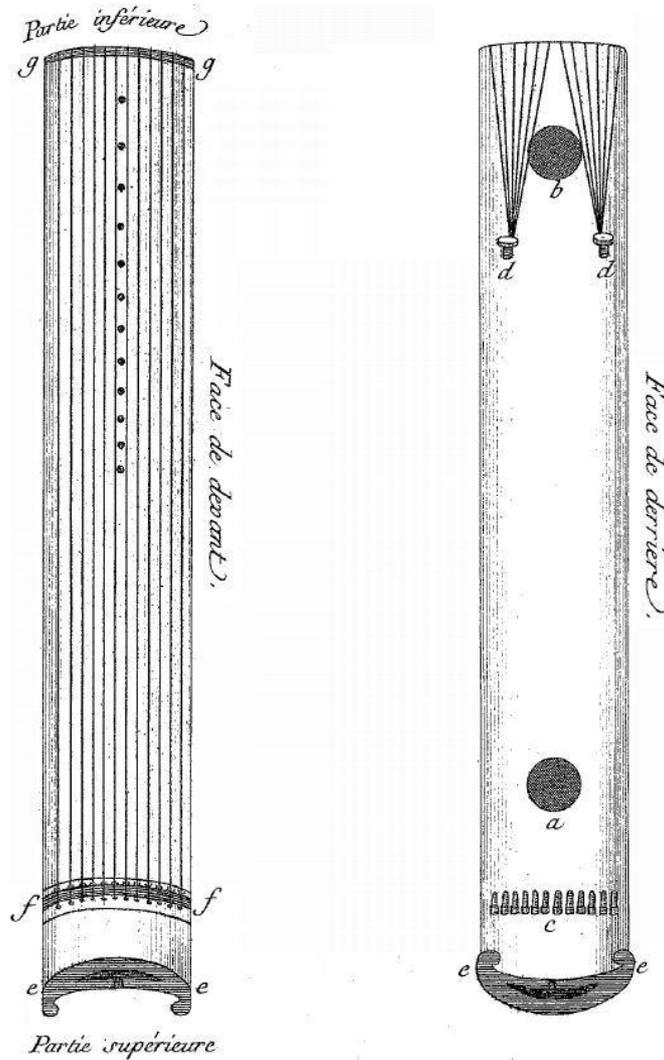
Pour éprouver la justesse des *lu*, les Chinois ont inventé un instrument qui réunit, selon eux, la perfection du *kin* à celle du *chê*, ils l'appellent *lu-tchun* ; il est plus grand que le *kin*, & plus petit que le *chê*. Sa construction est toute mystérieuse ; il est en petit l'image de tout ce que représente la musique elle-même. On peut se rappeler ce que j'ai dit du *kin* & du *chê*, à l'article 6 de la première partie, & l'appliquer au *lu-tchun*. Ainsi, laissant à part tout ce que cet instrument a de mystérieux & de symbolique, je passe à ce qu'il a d'essentiel par rapport aux *lu*, dont il doit éprouver & constater, pour ainsi dire, la justesse.

Les anciens avaient fait deux sortes de *lu-tchun* ; la première sorte était de la forme du *chê*, & la seconde ressemblait au *kin*. Les *lu-tchun*, faits comme le *chê*, étaient longs de dix <sup>p.150</sup> pieds ; les autres n'avaient que six à sept pieds. Le nombre de cordes pour les uns & les autres, était indifféremment de douze ou de treize. Cet instrument était très en usage du temps des *Han*.

Parmi les auteurs qui ont parlé du *lu-tchun*, on en compte quatre principaux. Le premier est *Ling-tcheou-kieou*, qui vivait sous les *Tcheou* environ 500 ans avant l'ère chrétienne. Le second est *King-fang* ; il vivait sous les premiers *Han*, vers le commencement de notre ère. Le troisième est *Tchen-tchoung-jou* ; il a écrit du temps des *Ouei* postérieurs, c'est-à-dire un peu plus de deux siècles après Jésus-Christ. Enfin le quatrième nommé *Ouang-pou*, a écrit sous la petite dynastie des *Tcheou*, vers l'an 560 de notre ère. Je ne parle que de ces quatre auteurs, parce qu'ils ont vécu en différents siècles, & qu'ils jouissent dans leur pays d'une estime plus universelle.

## La musique des Chinois

Il s'en faut bien cependant que ces auteurs aient traité du *lu-tchun* avec l'exactitude requise pour un pareil sujet. Ils ont cru qu'il suffisait, pour la pratique, de donner des à-peu-près, sans faire attention que ces à-peu-près devenaient des erreurs énormes quand on les ramenait au calcul.



**F. II. 21. Lu-tchun, du prince Tsai-yu.**

Le prince *Tsai-yu*, qui a travaillé avec plus de méthode que tous ces auteurs, & qui avait les secours nécessaires pour le faire avec plus de succès ; ce prince, dis-je, après avoir dépouillé tous les livres tant anciens que modernes, qui ont parlé du *lu-tchun*, conclut que cet instrument, pour être exact & conforme en tout aux vues de son inventeur, devait être tel que celui qu'il s'est donné la peine de construire lui-même. Il est représenté à la figure II. 21. En voici une courte description tirée de l'ouvrage même de *Tsai-yu*.

## La musique des Chinois

Pour avoir un bon *lu-tchun*, dit cet illustre savant auteur, pour que ce *lu-tchun* ait toutes les qualités qu'exigeaient les anciens pour représenter la perfection de leur musique, il faut <sup>p.151</sup> employer le bois appelé *toung-mou*. On donnera à ce bois une forme qui tienne un milieu entre celle du *kin* & celle du *chê*. Car le *lu-tchun*, sans être exactement ni comme l'un, ni comme l'autre de ces instruments, doit cependant ressembler en quelque chose à tous les deux. Il faut qu'il soit également large partout, qu'il ait deux ouvertures, faites en rond, sur sa partie de derrière, & une couche de vernis noir sur sa partie de devant. Ses dimensions doivent être fixées au moyen du pied des *Hia*.

La longueur totale de l'instrument doit être de 55 pouces, nombre complet du ciel & de la terre ; & sa longueur d'un chevalet à l'autre, c'est-à-dire, la longueur du corps sonore, doit être de 50 pouces, nombre de la grande expansion.

La largeur, tant au haut qu'au bas de l'instrument, doit être de 8 pouces, nombre qui représente les 8 aires de vent ; & son épaisseur, c'est-à-dire, sa hauteur depuis sa surface supérieure jusqu'à sa surface inférieure, doit être d'un pouce & demi.

Le rebord ee (figure II. 21) de l'extrémité de la partie supérieure, doit être de 3 pouces, pour représenter les trois lunaisons dont chaque saison de l'année est composée.

Il doit avoir 12 cordes pour former les douze *lu*, & 12 points de division servant à l'accord de l'instrument ; ce nombre de 12 représente les douze lunaisons de l'année commune.

Le chevalet ff, qui est à la partie supérieure de l'instrument, doit avoir 6 lignes de hauteur, & celui d'en bas gg, six dixièmes de ligne, pour représenter les six heures que les Chinois comptent de minuit à midi, & depuis midi jusqu'à l'autre minuit (on sait que nos 24 heures ne sont que 12 heures chinoises). La largeur de l'un & l'autre chevalet doit être de 5 ligne, & la longueur de 8 pouces. Ces divers nombres de 5, de 6 & de 8, qui répondent aux différentes mesures, désignent les 5 tons, les 6 *yang-lu* (appelés simplement *lu*) & les 8 sons.

## La musique des Chinois

p.152 Le diamètre des deux ouvertures, ou trous a, b, doit être de 3 pouces. La distance depuis le centre du trou a, jusqu'à l'extrémité du rebord de la partie supérieure ee, doit être d'un pied ; & depuis le centre du trou b jusqu'à l'extrémité de la partie inférieure, la distance ne doit être que de 5 pouces. Ces nombres 3, 5, & 1, sont le symbole du tout, concentré dans l'unité.

L'épaisseur du bois doit être partout de 4 lignes, pour représenter les quatre saisons. Les tuyaux qui donnent les douze vrais *lu*, ou *lu* moyens, doivent être mis en dépôt dans le corps de l'instrument, en les faisant entrer par les ouvertures a, b ; & cela pour désigner que le *lu-tchun* est un abrégé, ou contient en abrégé toute la musique.

Les chevilles dd sont pour arrêter fixement les cordes, qu'on tend & détend au moyen des chevilles c. Ces cordes doivent être comme celles du *kin*. Il faut choisir les meilleures, & en prendre deux assortiments. La première, qui donne le *hoang-tchoung*, ou fa, & celle du milieu, sont uniques, toutes les autres doivent être doubles, pour fortifier le son.

Les divisions seront d'autant plus justes, que les points qui les indiquent seront plus fins ; chaque division désigne un *lu*. Ainsi la première, c'est-à-dire, celle qui partage la corde en deux parties égales, est l'octave du *hoang-tchoung*, la seconde est *yng-tchoung*, ou mi, la troisième *ou-y*, c'est-à-dire, ré dièse, & ainsi des autres jusqu'à la division d'en bas, après laquelle est le *hoang-tchoung* grave, donné par la longueur totale de la corde. Voilà pour l'ordre rétrograde. En suivant l'ordre naturel, on compte pour première division celle qui est la plus près de l'extrémité de l'instrument ; alors la première division répond au *ta-lu*, ou fa dièse, la seconde à *tai-tsou*, ou sol, jusqu'à la douzième qui est l'octave du *hoang-tchoung*.

Lorsqu'on veut accorder le *lu-tchun*, on retire les tuyaux p.153 des *lu*, mis en dépôt dans le corps de l'instrument ; on fait sonner celui du *hoang-tchoung*, & l'on met la première corde à l'unisson. On peut, si l'on veut, accorder les autres cordes, en prenant le ton des tuyaux de

## La musique des Chinois

leurs *lu* correspondants ; mais la véritable manière ([15300](#)) est une de celles qui suivent.

La première corde, mise exactement au ton du premier tuyau des *lu*, donne le *hoang-tchoung*, dont l'octave est à la première division.

La seconde corde doit donner le *ta-lu*. Pour s'assurer que ce *ta-lu* est juste, il faut mettre le doigt sur la seconde division, & pincer la corde. Si le ton qu'elle rend alors est à l'unisson du *hoang-tchoung*, toute sa longueur donnera le véritable *ta-lu*.

La troisième corde doit donner le *tay-tsou*. Si en la partageant au point de la troisième division, elle est à l'unisson du *hoang-tchoung*, toute sa longueur donnera le véritable *tay-tsou*. Il en est ainsi des autres cordes, la quatrième, la cinquième, la sixième, &c., qui partagées à la quatrième, la cinquième, la sixième division, &c., seront bien accordées si elles sont à l'unisson du *hoang-tchoung*.

p.154 Pour épargner au lecteur la peine d'avoir sans cesse les yeux fixés sur la figure qui représente les *lu*, & leur correspondance avec nos tons, je vais expliquer à notre manière cette première méthode d'accorder le *lu-tchun*.

La première corde, ou *fa*, partagée en deux parties égales, c'est-à-dire, au point qui marque la première division, donne son octave, *fa*.

La seconde corde, *fa dièse*, partagée au point de la seconde division, doit être à l'unisson de la première corde *fa*.

La troisième corde, *sol*, partagée au point de la troisième division, doit être à l'unisson de la première corde, *fa*.

La quatrième corde, *sol dièse*, partagée au point de la quatrième division, doit être à l'unisson de la première corde, *fa*.

La cinquième corde, *la*, partagée au point de la cinquième division, doit être à l'unisson de la première corde, *fa* ; & ainsi des autres cordes, jusqu'à la douzième, lesquelles partagées chacune à leur division correspondante, doivent être à l'unisson de la première corde

## La musique des Chinois

fa. On comprend assez cette méthode, dont on peut se servir aussi pour vérifier la justesse des divisions.

La seconde méthode consiste à accorder les cordes qui donnent les sons fondamentaux, avec celles qui doivent donner leurs harmoniques, ou, pour m'exprimer comme les Chinois, cette méthode consiste à *accorder les sons fondamentaux avec les sons qu'ils engendrent par l'intervalle de huit, en descendant, & par l'intervalle de six, en montant.* Voici cette méthode.

La première corde, *hoang-tchoung*, fa, & la huitième corde *lin-tchoung*, ou ut, doivent être d'accord ; & *lin-tchoung*, ut, doit s'accorder avec *tay-tsou*, sol, parce que *hoang-tchoung*, fa, engendre, en descendant, par l'intervalle de huit, <sup>p.155</sup> *lin-tchoung*, ut, & que *lin-tchoung*, ut engendre, en montant, par l'intervalle de six, *tay-tsou*, sol ([155pp](#)).

La troisième corde *tay-tsou*, sol, doit s'accorder avec la dixième corde *nan-lu*, ré ; & *nan-lu*, ré, doit s'accorder avec *kou-si*, la, par la même raison que ci-dessus.

La cinquième corde *kou-si*, la, doit s'accorder avec la douzième corde *yng-tchoung*, mi ; & la douzième corde *yng-tchoung*, mi doit s'accorder avec la septième corde *joui-pin*, si.

La septième corde *joui-pin*, si, doit s'accorder avec la seconde corde *ta-lu*, fa dièse ; & la seconde corde *ta-lu*, fa dièse doit s'accorder avec la neuvième corde *y-tsê*, ut dièse.

La neuvième corde *y-tsê*, ut dièse doit s'accorder avec la quatrième corde *kia-tchoung*, sol dièse ; la quatrième corde *kia-tchoung*, sol dièse doit s'accorder avec la onzième corde *ou-y*, ré dièse.

La onzième corde *ou-y*, ré dièse, doit s'accorder avec la sixième corde *tchoung-lu*, la dièse ; & la sixième corde *tchoung-lu*, la dièse, doit s'accorder avec la première corde *hoang-tchoung*, fa ([155qq](#)).

<sup>p.156</sup> Le *lu-tchun*, ainsi accordé, peut servir de règle à tous les autres instruments ; il peut rendre tous les sons de la musique ([156rr](#)).

@

## TROISIÈME PARTIE : DES TONS

### ARTICLE PREMIER

#### Ce que les Chinois entendent par ton

@

p.157 Le ton, suivant les Chinois, est un son modifié, qui est de quelque durée, & qui ne peut occuper qu'une étendue, que la nature elle-même a fixée par ses immuables lois.

On voit par cette définition que le ton est distingué du bruit, du simple son, & de ce que les Chinois appellent *lu*. Ainsi, tout son qui n'est pas modifié, qui n'est pas de quelque durée, & qui n'a pas l'étendue qui lui a été fixée par la nature, n'est qu'un bruit sans vie, aussi incapable de rien produire hors de soi que de se reproduire lui-même. Il résulte de là que le véritable *ton* est un son animé, un son second qui donne l'être à d'autres sons, & qui a la vertu de se reproduire.

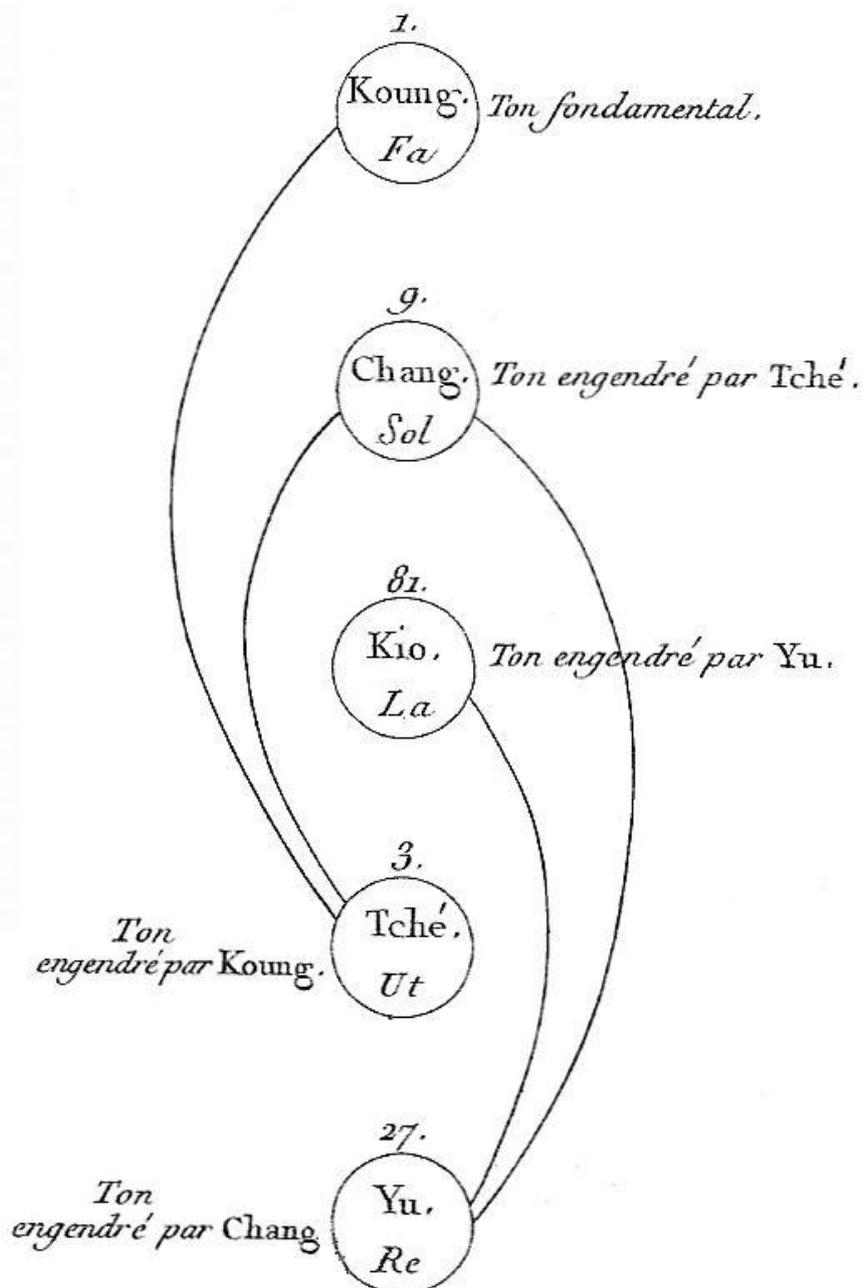
Les tons doivent être envisagés sous deux points de vue différents : 1<sup>o</sup> comme isolés & indépendants l'un de l'autre ; 2<sup>o</sup> comme étant nécessairement liés entr'eux, & si étroitement liés qu'ils ne peuvent exister l'un sans l'autre.

Les tons envisagés sous le premier point de vue, c'est-à-dire, comme isolés & indépendants, sont appelés du nom de *cheng*, & désignés par un caractère particulier ; envisagés sous le second point de vue, c'est-à-dire, comme liés entr'eux, ils sont appelés *yn*, & on les désigne par un caractère tout différent du premier. Les *cheng* & les *yn* font la mélodie, appelée *yo* ; la mélodie & les *yn* font la musique, qu'on exprime ordinairement par les deux caractères *yn-yo*.

p.158 C'est pour n'avoir pas connu toutes ces différences, pour avoir confondu les *cheng* avec les *yn* (les sons isolés avec les sons liés entr'eux), que la plupart des auteurs qui ont écrit sur la musique,

## La musique des Chinois

depuis les *Han*, ont avancé tant d'absurdités. En lisant, par exemple, dans les anciens livres, les deux caractères *ou*, *yn*, qui signifient les *cing tons*, ils n'ont vu autre chose, dans cette expression, qu'une échelle, ou une gamme, de cinq tons consécutifs, & ils se sont trompés.



**Fig. III. 1. Génération des cinq tons. <sup>1</sup>**

<sup>1</sup> On voit dans cette figure, comment *koung* engendre *tché*, c'est-à-dire, comment de *koung*, principe des autres tons, on passe à *tché*, ou de 1, à 3 ; comment de *tché* on passe à *chang*, ou de 3, à 9 ; de *chang* 9, à *yu* 27, & de *yu* 27 à *kio* 81 ; ce qui met sous les yeux la progression triple 1, 3, 9, 27, 81, & la série de consonances fa ut sol ré la, de laquelle se forme la combinaison des sons rapprochés, fa sol la ut ré, ou *koung*, *chang*, *kio*, *tché*, *yu*, qui forment les cinq tons des Chinois.

## La musique des Chinois

Les cinq tons *koung, chang, kio, tché, yu* (fa sol la ut ré) n'ont jamais constitué une échelle complète. Si ces auteurs avaient été plus versés en musique, ils auraient vu que les cinq tons n'étaient désignés que comme un résultat des cinq premiers termes de la progression triple, 1, 3, 9, 27, 81, & qu'ils n'étaient que les cinq tons principaux du système diatonique, formés par une série de quintes : fa ut, ut sol, fol ré, ré la, comme on peut s'en convaincre par la seule inspection de la figure III. 1. La génération de ces cinq tons y est trop bien exprimée pour qu'on puisse s'y méprendre ([158a](#)). Si ce n'est pas encore là un système complet, c'en est p.159 du moins le commencement. Nous allons voir qu'en ajoutant, à ces cinq tons, ce que les Chinois appellent les deux *pien*, c'est-à-dire, le mi & le si, on a tout ce qu'on peut désirer pour rendre ce système complet ([159b](#)).

@

# La musique des Chinois

## ARTICLE SECOND

### Des sept principes

@

p.160 Les Chinois appellent du nom de *sept principes*, ou de *tsi-ché*, la réunion des cinq tons & des deux *pien*, en un mot, tous les tons, qui, dans l'intervalle d'une octave diatonique, p.161 peuvent commencer une modulation, ou constituer un mode, & que nous appellerions une échelle, une gamme, &c. Voyez la figure III. 2.

	Noms Modernes des Tons.	Noms des Lu.	Noms anciens des Tons.	
la	Y.	Tchoung-lu.	Kio.	la
		Kou-si.		
		Kia-tchoung.		
sol	Ou.	Tay-tsou.	Chang.	sol
		Ta-lu.		
fa	Lieou.	Hoang-tchoung.	Koung.	fa
mi	Fan.	Yng-tchoung.	Pien-Koung.	mi
		Ou-y.		
re	Kong.	Nan-lu.	Yu.	re
		Y-tsé.		
ut	Tché.	Lín-tchoung.	Tché.	ut
si	Chang.	Joui-pín.	Pien-tché.	si
		Tchoung-lu.		
la	Y.	Kou-si.	Kio.	la
		Kia-tchoung.		
sol	See.	Tay-trou.	Chang.	sol
		Ta-lu.		
fa	Ho.	Hoang-tchoung.	Koung.	fa
mi	Fan.	Yng-tchoung.	Pien-Koung.	mi
		Ou-y.		
re	Kong.	Nan-lu.	Yu.	re
		Y-tsé.		
ut	Tché.	Lín-tchoung.	Tché.	ut
si	Chang.	Joui-pín.	Pien-tché.	si

Fig. III. 2. Les cinq tons et les deux *pien*. Modulation en *koung*.

## La musique des Chinois

Ces sept principes, connus de tout temps à la Chine par les sages, ont été ignorés par les lettrés vulgaires, parce qu'ils n'ont connu, ni le sens de l'expression qui désigne ces sept principes, ni l'application qu'on en faisait dans la science des sons. Ils n'ont voulu admettre, dans la musique des anciens, que les cinq tons (fa sol la ut ré), & ont rejeté les deux *pien* (mi & si) comme étant, disaient-ils, de nouvelle invention.

*Ho-soui*, *Tchen-yang* & *Sou-kouei* ont été les plus ardents à proscrire les *pien*. Les deux premiers de ces auteurs, ont avancé que le *pien-koung* & le *pien-tché*, étaient aussi inutiles dans la musique, *que le serait un doigt de plus à chaque main* ; & le dernier dit que

« si l'on admet les deux *pien*, il n'y a plus de correspondance entre les *lu* & les lunaisons dont une année est composée, & que tout l'ordre du cérémonial se trouve renversé, &c.

« Il faut avouer, dit le prince *Tsai-yu*, avec une espèce d'indignation, que nos lettrés sont quelquefois bien hardis dans leurs décisions. Un peu moins de hardiesse, & un peu plus de science, les empêcheraient souvent de faire certaines bévues, qui les rendent méprisables aux yeux de ceux qui entendent ces matières.

Il n'y a qu'à lire, ajoute *Tsai-yu*, les commentaires de *Tso-kieou-ming*, le *Koue-yu*, les ouvrages de Confucius, le *Chou-king* lui-même, pour se convaincre que depuis l'antiquité la plus reculée, on a connu & fait usage, dans l'empire, d'une musique qui admet les sept modulations principales, comme le fondement de toutes les autres ; que parmi ces sept modulations il y en avait une en *pien-koung*, & une autre en *pien-tché*, & qu'enfin c'est ce qui est désigné dans les plus <sup>p.162</sup> anciens livres, sous le nom de *tsi-ché*, ou des *sept principes*... En un mot, il ne saurait y avoir de vraie musique, sans le *pien-koung* & le *pien-tche*. Comment les anciens auraient-ils pu faire circuler le *koung*, ou son fondamental, par toutes les modulations des *lu*, s'ils n'avaient employé les deux *pien* ? &c.

Voyez les figures III. 3, III. 4, &c., jusqu'à la huitième inclusivement.

## La musique des Chinois

	Figure 2 répétée	Les cinq tons et les deux pien	Fig. 3 Modulation en chang, 2	Fig. 4 Modulation en kio, 3	Fig. 5 Modulation en tché, 4	Fig. 6 Modulation en yu, 5	Fig. 7 Modulation en pien-koung	Fig. 8 Modulation en pien-tché
<b>LU AIGUS</b>	tchoung-lu la dièse						<i>pien-tché</i>	<i>pien-koung</i>
	kou-si la	KIO	<i>chang</i>	<i>koung</i>	<i>yu</i>	<i>tché</i>		
	kia-tchoung sol dièse			<i>pien-koung</i>		<i>pien-tché</i>	<i>kio</i>	<i>yu</i>
	tay-tsou sol	CHANG	<i>koung</i>		<i>tché</i>			
	ta-lu fa dièse		<i>pien-koung</i>	<i>yu</i>	<i>pien-tché</i>	<i>kio</i>	<i>chang</i>	<i>tché</i>
	hoang-choung fa	KOUNG						<i>pien-tché</i>
<b>LU MOYENS</b>	yng-tchoung mi	<i>pien-koung</i>	<i>yu</i>	<i>tché</i>	<i>kio</i>	<i>chang</i>	<i>koung</i>	
	ou-y ré dièse			<i>pien-tché</i>			<i>pien-koung</i>	<i>kio</i>
	nan-lu ré	5 YU	<i>tché</i>		<i>chang</i>	KOUNG		
	y-tsê ut dièse		<i>pien-tché</i>	<i>kio</i>		<i>pien-koung</i>	<i>yu</i>	<i>chang</i>
	lin-tchoung ut	4 TCHÉ			KOUNG			
	joui-pin si	<i>pien-tché</i>	<i>kio</i>	<i>chang</i>	<i>pien-koung</i>	<i>yu</i>	<i>tché</i>	<i>koung</i>
	tchoung-lu la dièse						<i>pien-tché</i>	<i>pien-koung</i>
	kou-si la	3 KIO	<i>chang</i>	KOUNG	<i>yu</i>	<i>tché</i>		
	kia-tchoung sol dièse			<i>pien-koung</i>		<i>pien-tché</i>	<i>kio</i>	<i>yu</i>
	tay-tsou sol	2 CHANG	KOUNG		<i>tché</i>			
	ta-lu fa dièse		<i>pien-koung</i>	<i>yu</i>	<i>pien-tché</i>	<i>kio</i>	<i>chang</i>	<i>tché</i>
	hoang-choung fa	1 KOUNG						<i>pien-tché</i>
<b>LU GRAVES</b>	yng-tchoung mi	<i>pien-koung</i>	<i>yu</i>	<i>tché</i>	<i>kio</i>	<i>chang</i>	KOUNG	
	ou-y ré dièse			<i>pien-tché</i>			<i>pien-koung</i>	<i>kio</i>
	nan-lu ré	YU	<i>tché</i>		<i>chang</i>	<i>koung</i>		
	y-tsê ut dièse		<i>pien-tché</i>	<i>kio</i>		<i>pien-koung</i>		<i>chang</i>
	lin-tchoung ut	TCHÉ			<i>koung</i>			
	joui-pin si	<i>pien-tché</i>	<i>kio</i>	<i>chang</i>	<i>pien-koung</i>	<i>yu</i>	<i>tché</i>	KOUNG

**Fig. III. 3 à III. 8. Modulation en chang, kio, tché, yu, pien-koung & pien-tché.**

Elles présentent les modulations des six autres sons, qui, avec la figure précédente, forment les modulations des *sept principes* (162c). On se convaincra par là que les Chinois ont p.163 pour principe : 1° que les *lu* sont immuables ; 2° que chacun des douze *lu* peut former successivement les sept sons qui constituent ce qu'on appelle *les sept principes* ; d'où l'on conclura, qu'avec les douze *lu* & les sept principes, ils ont un système de musique complet.

## La musique des Chinois

« Mais pour que ce système soit véritablement complet, dit le célèbre *Tchou-hi*, je crois qu'il faut prendre ces mots, *les sept principes*, dans un sens plus étendu, & qu'aux sept principes il faut joindre les cinq compléments.

Voici, selon cet auteur, quels sont les sept principes & les cinq compléments.

Premier principe, *hoang-tchoung* & *lin-tchoung*, c'est-à-dire, fa ut.

Second principe, *lin-tchoung* & *tay-tsou*, ut sol.

Troisième principe, *tay-tsou* & *nan-lu*, sol ré.

Quatrième principe, *nan-lu* & *kou-si*, ré la.

Cinquième principe, *kou-si* & *yng-tchoung*, la mi.

Sixième principe, *yng-tchoung* & *joui-pin*, mi si.

Septième principe, *joui-pin*, si ([163d](#)).

p.164 Du septième principe, *joui-pin*, ou si, se forme le premier des compléments, de la manière qui suit.

Premier complément, *joui-pin* & *ta-lu*, c'est-à-dire si & fa dièse. Second complément, *ta-lu* & *y-tsê*, c'est-à-dire, fa dièse & ut dièse. Troisième complément, *y-tsê* & *kia-tchoung*, c'est-à-dire, ut dièse & sol dièse. Quatrième complément, *kia-tchoung* & *ou-y*, c'est-à-dire, sol dièse & ré dièse. Cinquième & dernier complément, *ou-y* & *tchoung-lu*, c'est-à-dire, ré dièse & la dièse.

Ce que j'appelle ici *principes* & *compléments*, pourrait être traduit de quelque autre manière, plus conforme peut-être aux idées sous lesquelles nous concevons les objets. Quoi qu'il en soit, le lecteur musicien ne verra dans ces expressions qu'une série de quintes, formées par la progression triple, depuis l'unité jusqu'au douzième terme inclusivement ; c'est tout ce dont il s'agit ici.

@

### ARTICLE TROISIÈME

#### Si les Chinois connaissent, ou ont connu anciennement, ce que nous appelons contrepoint

@

Si l'on me demandait simplement : *les Chinois connaissent-ils, ou ont-ils connu anciennement l'harmonie ?* Je répondrais affirmativement, & j'ajouterais que les Chinois sont peut-être la nation du monde qui a le mieux connu l'harmonie, & qui <sup>p.165</sup> en a le plus universellement observé les lois. Mais quelle est cette harmonie, ajouterait-on, dont les Chinois ont si bien observé les lois ? Je répondrais : cette harmonie consiste dans un accord général, entre les choses physiques, morales & politiques, en ce qui constitue la religion & le gouvernement ; accord dont la science des sons n'est qu'une représentation, n'est que l'image. Quel est donc cet accord, puisqu'il ne s'agit ici que de musique ? A cela les Chinois, tant anciens que modernes, feront la réponse suivante, que j'extrai de leurs livres. Je l'abrègerai, pour ne pas répéter ce que je puis avoir dit dans le cours de ce mémoire.

La musique, disent les Chinois, n'est qu'une espèce de langage, dont les hommes se servent pour exprimer les sentiments dont ils sont affectés. Sommes-nous affligés ? Sommes-nous touchés des malheurs de quelqu'un ? Nous nous attristons, nous nous attendrissons, & les sons que nous formons n'expriment que la tristesse ou la compassion. Si au contraire la joie est dans le fond de notre cœur, notre voix la manifeste au-dehors ; le ton que nous prenons est clair, nos paroles ne sont point entrecoupées, chaque syllabe est prononcée distinctement, quoiqu'avec rapidité. Sommes-nous en colère ? Nous avons le son de voix fort & menaçant. Mais si nous sommes pénétrés de respect ou d'estime pour quelqu'un, nous prenons un ton doux, affable & modeste. Si nous aimons, notre voix n'a rien de rude ou de grossier. En un mot, chaque passion a ses tons propres, & son langage particulier.

## La musique des Chinois

Il faut par conséquent que la musique, pour être bonne, soit à l'unisson des passions qu'elle doit exprimer. Voilà le premier accord.

Il faut, outre cela, que la musique module, en n'employant que le ton propre ; car chaque ton a une manière d'être & d'exprimer qui n'appartient qu'à lui. Par exemple, le ton *koung* p.166 a une modulation sérieuse & grave, parce qu'elle doit représenter l'empereur, la sublimité de sa doctrine ([166e](#)), la majesté de sa contenance & de toutes ses actions. Le ton *chang*, au contraire, a une modulation forte & un peu âcre, parce qu'elle doit représenter le ministre, & son intrépidité à exercer la justice même avec un peu de rigueur. Le ton *kio* a une modulation unie & douce, parce qu'elle doit représenter la modestie, la soumission aux lois, & la constante docilité que doivent avoir les peuples envers ceux qui sont chargés de les gouverner. Le ton *tché* a une modulation rapide, parce qu'elle représente les affaires de l'empire, l'exactitude & la célérité avec lesquelles on doit les traiter. Le ton *yu* a une modulation haute & brillante, parce qu'elle représente l'universalité des choses, & les différents rapports qu'elles ont entr'elles pour arriver à la même fin.

Que ces modulations soient employées à propos, en n'exprimant que ce qu'elles doivent représenter, ce sera le second accord.

Les tons sont comme les mots du langage musical ; les modulations en sont les phrases. Les voix, les instruments, & les danses, forment le contexte & tout l'ensemble du discours. Lorsque nous voulons exprimer ce que nous sentons, nous employons, dans nos paroles, des tons hauts ou bas, graves ou aigus, forts ou faibles, lents ou précipités, courts ou de quelque durée. Si ces tons sont réglés par les *lu* ; si les instruments soutiennent la voix, & ne font entendre ces tons, ni plus tôt ni plus tard qu'elle ; si chacun des huit sortes de sons a été mis au ton qui lui convient, & n'est employé que lorsqu'il est à propos qu'il le soit ; si les danseurs, par leurs attitudes, p.167 & toutes leurs évolutions, disent aux yeux ce que les voix & les instruments disent aux oreilles ([167f](#)), si celui qui fait les cérémonies en l'honneur du Ciel, ou pour honorer les ancêtres, montre, par la gravité de sa contenance, par tout

## La musique des Chinois

son maintien, qu'il est véritablement pénétré des sentiments qu'expriment, & le chant & les danses : voilà l'accord le plus parfait ; *voilà la véritable harmonie. Nous n'en rien connaissons point, & nous n'en avons jamais connu d'autre.*

Il me semble qu'on ne peut pas résoudre plus clairement la question. Un exemple achèvera de mettre sous les yeux du lecteur, quelle est la sorte d'harmonie dont les Chinois ont fait usage, dans leur musique, depuis les temps les plus reculés jusqu'à celui où nous vivons. Je le tire de ce qu'il y a de plus sacré parmi eux, & en même temps de ce qu'il y a de plus authentique dans leur cérémonial. C'est un hymne qu'on chantait du temps des *Tcheou*, dans la salle des ancêtres, lorsque le souverain y faisait les cérémonies respectueuses, dans tout l'appareil de sa grandeur. Voyez le supplément à la fin de cette troisième partie ([167g](#)).

@

## ARTICLE QUATRIÈME

### Manière dont les anciens accordaient le *kin* à cinq ou à sept cordes

@

p.168 Nous avons vu, à l'article 6 de la première partie, que le *kin*, appelé à *cinq cordes*, est celui dans lequel on ne faisait usage que des cinq tons, fa sol la ut ré, bien que l'instrument portât en réalité sept cordes ; & que le *kin*, dit à *sept cordes*, est celui dans l'accord duquel en employant les deux *pien*, si & mi, on avait les sept sons différents, fa sol la si ut ré mi, tandis que dans le *kin*, appelé à *cinq cordes*, la sixième & la septième corde n'étaient que les octaves des deux premières. Voici la manière dont on accordait ce *kin*.

#### Accord du *kin* à cinq cordes, procédant du grave à l'aigu

La première corde, répondant au *lin-tchoung*, donnait le ton *tché*, ut.

La seconde corde, répondant au *nan-lu*, donnait le ton *yu*, ré.

La troisième corde, répondant au *hoang-tchoung*, donnait le ton *koung*, fa.

La quatrième corde, répondant à *tay-tsou*, donnait le ton *chang*, sol.

La cinquième corde répondant à *kou-si*, donnait le ton *kio*, la.

La sixième corde, répondant à *lin-tchoung*, donnait le ton *tché*, ut.

La septième corde, répondant à *nan-lu*, donnait le ton *yu*, ré.

Le *kin*, ainsi monté, était au rang des instruments stables, & l'on ne s'en servait que pour accompagner certaines pièces, p.169 c'est-à-dire, celles où le compositeur n'avait fait usage que des cinq tons, *koung*, *chang*, *kio*, *tché*, *yu*.

La manière la plus générale de monter le *kin* était celle où l'on faisait usage de sept sons différents, en cette manière.

## La musique des Chinois

Accord du *kin* à sept cordes, procédant du grave à l'aigu

La première corde, répondant au *hoang-tchoung*, donnait le ton *koung*, fa.

La seconde corde, répondant au *tay-tsou*, donnait le ton *chang*, sol.

La troisième corde, répondant au *kou-si*, donnait le ton *kio*, la.

La quatrième corde, répondant au *joui-pin*, donnait le ton *pien-tché*, si.

La cinquième corde, répondant au *lin-tchoung*, donnait le ton *tché*, ut.

La sixième corde, répondant au *nan-lu*, donnait le ton *yu*, ré.

La septième corde, répondant à *yng-tchoung*, donnait le ton *pien-koung*, mi.

Cette septième corde était appelée *ho*, qui signifie *corde de l'union* ; la quatrième qui répond au *pien-tché* ou *si*, était appelée *tchoung*, qui signifie *moyenne*.

J'ai dit, en parlant du *kin*, à l'article 6 de la première partie, qu'il y avait à cet instrument treize points ou marques, qui indiquaient la division des cordes. Ces treize marques, dans les premiers temps, étaient autant de clous de l'or le plus fin. Lorsque les cordes du *kin* étaient montées selon le système de sept cordes, il fallait, pour constater la justesse de son accord, que la première corde, *hoang-tchoung*, ou fa, en mettant le <sup>p.170</sup> doigt sur le dixième clou, donnât sa quarte, *tchoung-lu*, ou si bémol, représenté par la dièse ([170h](#)).

La seconde corde *tay-tsou*, ou sol, divisée de même au dixième clou, devait donner le *lin-tchoung*, ou ut.

La troisième corde *kou-si*, ou la, divisée au dixième clou, devait donner *nan-lu*, ou ré.

La quatrième corde *joui-pin*, ou si, divisée au dixième clou, devait donner *yng-tchoung*, ou mi.

La cinquième corde *lin-tchoung*, ou ut, divisée au dixième clou, devait donner le *hoang-tchoung* aigu, c'est-à-dire, l'octave de fa.

La sixième corde *nan-lu*, ou ré, divisée au dixième clou, devait donner l'octave du *tay-tsou*, ou sol.

## La musique des Chinois

La septième corde *yng-tchoung* ou mi, divisée au dixième clou, devait donner l'octave de *kou-si*, ou la.

On accordait le *kin* sur le ton fixe des *lu*, c'est-à-dire que la première corde se mettait au ton de tel ou tel *lu*, suivant les instruments stables avec lesquels on l'accordait. De cette manière on tirait du seul *kin*, 84 modulations, lorsqu'il était monté à *sept cordes*, c'est-à-dire, pour rendre sept sons différents ; au lieu qu'on ne tirait que soixante modulations du *kin*, dit à *cinq cordes*, c'est-à-dire, monté pour ne rendre que cinq tons, comme on l'a vu à la page 168.

Dans ce *kin* de cinq tons, le *koung* & le *tché*, c'est-à-dire, le fa & l'ut, s'engendrent mutuellement ; le *tché* & le *chang*, c'est-à-dire, l'ut & le sol, s'engendrent mutuellement ; le *chang* p.171 & le *yu*, c'est-à-dire, le sol & le ré, s'engendrent mutuellement ; le *yu* & le *kio*, c'est-à-dire, le ré & le la, s'engendrent mutuellement ; mais le *kio* & le *koung*, c'est-à-dire, la & fa, ne sauraient s'engendrer, parce que c'est au *kio* que se termine le calcul, pour cette partie du grand système ([171i](#)).

Dans l'accompagnement qui se fait avec le *kin*, on pince toujours deux cordes en même temps. Dans le *kin* monté pour les cinq tons, les accords d'en bas ([171k](#)) se font par ce que les Chinois appellent *ta-kiuen-keou*, c'est-à-dire, *par le grand intervalle*, qui est la quinte ; & les accords d'en haut se font par le *chao-kiuen-keou*, c'est-à-dire, *par le petit intervalle*, qui est la quarte ([171l](#)).

Je crois qu'en voilà bien assez pour donner à un lecteur européen une connaissance exacte de la musique des Chinois. p.172 Le lettré que j'ai employé pour travailler à ce mémoire, désire que j'y ajoute l'hymne en l'honneur des ancêtres, noté à la manière des anciens, qu'il s'est donné la peine de copier. Voyez la figure III. 9 & son explication <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cette figure représente le premier vers de l'hymne en l'honneur des ancêtres, noté à la manière des anciens Chinois ([235k](#)). Les *lu*, écrits comme ils le sont dans cette sorte d'échelle chromatique, sont eux-mêmes les notes musicales.

La première note de chaque portion de chant, est toujours jointe à un *lu*, au moyen d'une petite ligne horizontale. De cette note aux suivantes, il n'y a qu'à suivre la ligne tracée d'un carré à l'autre. Dans les carrés à droite, sont, en caractères chinois, les paroles de l'hymne, *see hoang sien tsou*, qui forment le premier vers, chaque mot, dans l'écriture chinoise, étant exprimé par un caractère, & c'est en cela que consiste



## La musique des Chinois

Il me demande encore d'y joindre quelques planches qui représentent des rangs de musiciens & de danseurs, afin, dit-il, qu'on puisse en Europe se former une idée de la majesté de nos cérémonies. Je ne dois pas le mécontenter ; je l'ai occupé pendant quatorze mois sans lui donner presque un moment de relâche. C'est bien le moins que je lui accorde cette légère satisfaction. Voyez la figure III. 39 & les suivantes <sup>1</sup>.

@

---

<sup>1</sup> Pour bien entendre tout ce que j'ai dit sur le *kin*, il faudrait l'avoir sous les yeux. j'en envoie un pour le cabinet des curiosités chinoises du Ministre (M. Bertin) qui daigne m'encourager dans mes travaux littéraires.

### CONCLUSION

@

De tout ce qui a été dit sur la musique des Chinois, dans les trois parties de ce mémoire, il me semble qu'on peut légitimement conclure :

1° Que les Chinois ont eu de tout temps, ou du moins bien longtemps avant les autres nations, un système de musique suivi, lié dans toutes ses parties, & fondé spécialement sur les rapports que les différents termes de la progression triple ont entr'eux.

2° Que ces mêmes Chinois sont les auteurs de ce système, puisque tel que je l'ai exposé, d'après leurs livres les plus authentiques, il est antérieur à tout autre système de musique dont nous ayons connaissance, je veux dire, à tout autre système dont les auteurs nous soient connus autrement que par des conjectures, ou des inductions forcées.

3° Que ce système renfermant à peu près tout ce que les <sup>p.173</sup> Grecs & les Égyptiens ont mis en œuvre dans les leurs, & étant plus ancien, il s'ensuit que les Grecs, & même *les Égyptiens*, ont puisé chez les Chinois tout ce qu'ils ont dit sur la musique, & s'en sont fait honneur comme d'une invention propre.

4° Qu'il pourrait bien être que le fameux Pythagore, qui voyageait chez les nations pour s'instruire, & qu'on fait sûrement avoir été dans les Indes, fût venu jusqu'à la Chine, où les savants & les lettrés, en le mettant au fait des sciences & des arts en honneur dans le pays, n'auront pas manqué de lui faire connaître celle des sciences qu'ils regardaient comme la première de toutes, je veux dire la musique ; & que Pythagore, de retour en Grèce, aura médité sur ce qu'il avait appris en Chine sur la musique, & en aura arrangé le système à sa manière, d'où sera venu ce qu'on appelle le *système de Pythagore* ([173m](#)).

5° <sup>p.174</sup> Que quoiqu'il paraisse au premier coup d'œil que les rapports que les Égyptiens ont trouvés entre les sons de la musique & divers autres objets ([174n](#)) soient à peu près les mêmes que ceux qu'ont

## La musique des Chinois

établis les Chinois, il y a cependant une très grande différence ; & cette différence est dans ce qu'il y a d'essentiel dans le système musical. Je prie le lecteur de revoir ce que j'ai dit dans la seconde partie de ce mémoire, en parlant des *lu*, &c.

6° On peut conclure enfin qu'il n'est pas juste d'imputer en général à tous les Chinois, l'*usage gauche* ([174o](#)), que quelques-uns p.175 de leurs auteurs ont fait de la progression triple, appliquée aux sons. C'est comme si l'on rendait tous les auteurs français responsables des impertinences qui ont été avancées par l'*Auteur risible* dont parle M. l'Abbé Roussier, dans la [note de la page 72 de son Mémoire sur la musique des anciens](#).

Si le lecteur a quelque peine à tirer toutes ces conséquences, parce qu'il ne verra pas assez clairement tout ce que j'ai tâché d'établir & de développer dans ce mémoire, il peut n'envisager mon ouvrage que comme un écrit, où j'expose avec sincérité des usages antiques, qui lui mettent sous les yeux ce qui s'est pratiqué chez une grande nation, dès les premiers siècles du monde.

AMIOT, missionnaire à Péking,  
l'an de J.-C. 1776, du règne de *Kien-long*,  
la quarante-unième année.

@

## La musique des Chinois

### SUPPLÉMENT à l'article III de cette troisième partie

#### HYMNE CHINOIS en l'honneur des ancêtres

@

##### p.176 Première partie

1. See hoang sien Tsou
2. Yo ling yu Tien,
3. Yuen yen tsing lieou,
4. Yeou kao tay hiuen.
5. Hiuen sun cheou ming,
6. Tchoui yuen ki sien,
7. Ming yn ché tsoung,
8. Y ouan see nien.

##### Seconde partie

1. Toui yué tché tsing
2. Yen jan jou cheng.
3. Ki ki tchao ming,
4. Kan ko tsai ting.
5. Jou kien ki hing,
6. Jou ouen ki cheng,
7. Ngai eulh king tché,
8. Fa hou tchoung tsing.

##### Troisième partie

1. Ouei tsien jin koung,
2. Tê tchao yng Tien.
3. Ly yuen ki yu,
4. Yuen cheou fang koue, p.177
5. Yu pao ki tê,
6. Hao Tien ouang ki
7. Yn tsin fan hien,
8. Ouo sin yué y.

---

<sup>1</sup> Ces deux mots se disent à part, & n'entrent point dans la construction du vers.

## La musique des Chinois

Avant de mettre sous les yeux du lecteur le chant que portent ces paroles, je vais donner la traduction de l'hymne, afin qu'on se pénètre d'avance des sentiments qu'on doit trouver dans l'expression de la musique. Chaque partie de cet hymne, comme on vient de le voir, est composée de huit vers, & chaque vers composé de quatre pieds. En le traduisant en vers français, j'ai doublé le nombre des vers ; j'en ai employé seize pour chaque partie, & ces vers sont de différentes mesures. On sent assez que cette traduction n'est point littérale, il m'eût été impossible de la faire telle, mais j'ai tâché de rendre exactement le sens de l'original. Je dois prévenir d'ailleurs que je touche à ma soixantième année, & que depuis vingt-sept ans que je suis en Chine, je ne me suis guère occupé de poésie.

Pour trouver quelque satisfaction à lire cette pièce, il faut tâcher de se persuader que la reconnaissance envers ceux de qui l'on tient la vie, est l'un des principaux devoirs de l'homme, & que ce n'est qu'en s'acquittant de ce devoir, comme disent les Chinois, que l'homme se distingue de la brute. J'ose ajouter que si l'on veut éprouver une partie des effets que produit sur les Chinois une musique, au moyen de laquelle on témoigne sa gratitude envers les ancêtres, il faut, comme eux, être pénétré de tous les sentiments d'amour, de respect & de reconnaissance qu'on doit à ceux à qui l'on est redevable, & de la vie, & de tous les autres biens dont on jouit. Alors on peut se transporter en esprit dans la salle destinée à leur rendre hommage.

On trouve d'abord dans le vestibule tous ceux qui portent <sup>p.178</sup> les étendards, qui annoncent que c'est dans ce lieu que le prince doit se transporter. On y voit les principales cloches & les principaux tambours, les officiers des gardes & quelques musiciens, tous rangés avec symétrie, & immobiles dans leurs postes. En entrant dans la salle, on voit, à droite & à gauche, les joueurs du *cheng*, du *king*, & autres joueurs d'instruments, rangés également par ordre. Vers le milieu de la salle sont les danseurs, habillés en uniforme, & tenant à la main les instruments qui doivent leur servir dans leurs évolutions ([178p](#)). Plus près du fond sont placés les joueurs du *kin* & *chê*, ceux qui touchent sur le tambour *po-fou*,

## La musique des Chinois

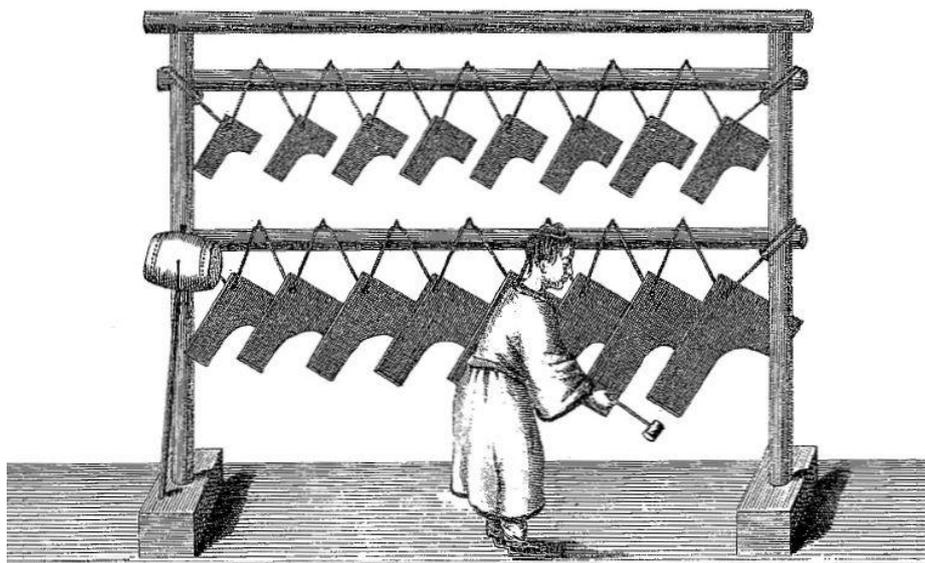


Fig. III. 36. Joueur du king <sup>1</sup>. — III. 38. Joueurs du *chê* et du *po-fou* <sup>2</sup>.

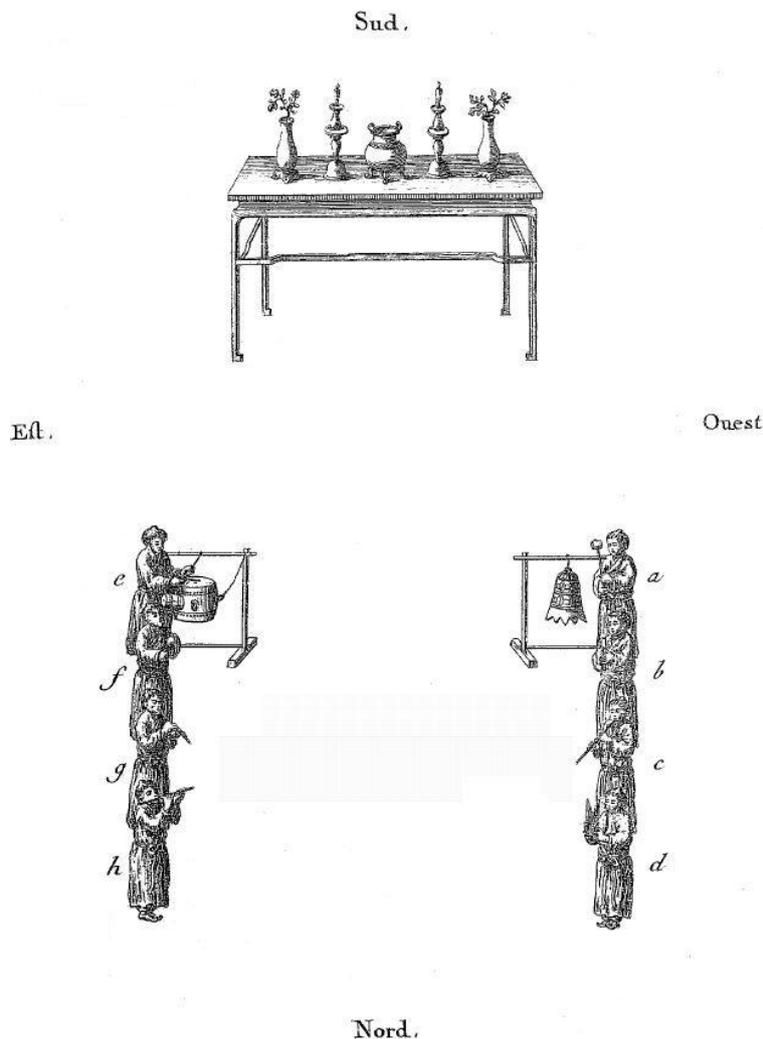


<sup>1</sup> Le tambour *tao-kou* est placé contre le *king*, dans cette figure, parce que c'est ordinairement celui qui joue du *king* qui est chargé du *tao-kou*. Avec cet instrument il donne d'abord le signal pour faire commencer le chant, il passe ensuite au *king* sur lequel il fait sa partie avec les autres.

<sup>2</sup> Ces deux joueurs d'instruments, l'un du *chê*, l'autre du *po-fou*, sont placés ensemble, dans cette figure, parce que ces deux instruments accompagnent les voix, & qu'ils sont regardés comme les plus essentiels pour l'exécution de la musique à la manière des anciens (237m). Ceux qui jouent de ces instruments sont représentés en aveugles, parce que l'ancienne tradition est que c'étaient des aveugles qui étaient les musiciens dans les premiers siècles de la monarchie. Le prince *Tsai-yu* trouve la source de cette tradition dans l'attention avec laquelle les anciens musiciens jouaient de leurs instruments. *Ils fermaient les yeux, dit-il, pour empêcher qu'aucun objet ne pût les distraire : de là, conclut-il, est venu le nom d'aveugles qu'on leur a donné.*

## La musique des Chinois

& les chanteurs. Enfin dans le fond même de la salle on voit la représentation des ancêtres, c'est-à-dire, ou leurs portraits, ou de simples tablettes sur lesquelles leurs noms sont écrits, depuis celui qu'on compte pour le *tay-tsou*, c'est-à-dire celui qui est reconnu pour avoir commencé la tige jusqu'à celui qui a transmis la vie l'empire au souverain actuellement sur le trône. Devant ces représentations est une table garnie de tout ce qui doit servir à l'offrande aux libations (Voyez la figure III. 39)<sup>1</sup>.



**Fig. III. 39. Arrangement des musiciens,**  
pour la cérémonie en l'honneur des ancêtres, dans le *tay-miao*.

<sup>1</sup> Cette figure représente l'arrangement des musiciens dans le *tay-miao*, ou grande salle, c'est-à-dire, celle des cérémonies religieuses.

Au fond, du côté du midi est la table des parfums, placée devant la représentation des ancêtres.

A droite, c'est-à-dire, du côté du couchant, sont rangés par ordre : a, ceux qui frappent sur la cloche ; b, ceux qui battent la mesure ; c, les joueurs de la flûte *siao* ; d, les joueurs de *cheng*.

A gauche, du côté de l'orient, sont dans le même ordre : e, ceux qui battent sur le tambour ; f, les joueurs du *tao-kou* ; g, les joueurs du *koan* ; h, les joueurs du *ty*.

## La musique des Chinois

En même temps que les yeux se repaissent de ce spectacle, & que le cœur disposé, comme je le suppose, est agité des plus douces sensations, on entend le signal qui avertit de l'arrivée du *Fils du Ciel* (l'empereur). Le profond silence qui succède à ce signal, la démarche grave & majestueuse du Fils du ciel, qui s'avance vers la table des parfums, p.179 commencent à inspirer ce que les Chinois appellent une sainte horreur, surtout si, comme eux, l'on est persuadé que les ancêtres descendent du ciel, pour venir recevoir les hommages qu'on se dispose à leur rendre. Mais lorsque le souverain étant arrivé devant la représentation de ses ancêtres, les musiciens commencent à entonner l'hymne, je suis persuadé que les premiers sons qu'on entend pénètrent jusqu'à l'âme, & réveillent, dans le cœur, les plus délicieux sentiments dont il puisse être affecté. C'est ainsi qu'on peut expliquer comment la musique a pu opérer de si grandes merveilles chez les anciens peuples, tandis que la nôtre, avec toute son harmonie, peut à peine effleurer l'âme, pour ainsi dire.

### Traduction de l'hymne en l'honneur des ancêtres

@

#### Première partie <sup>1</sup>

Lorsque je pense à vous ô mes sages aïeux !  
Je me sens élevé jusqu'au plus haut des cieux.  
Là, dans l'immensité des sources éternelles  
De la solide gloire & du constant bonheur,  
Je vois avec transport vos âmes immortelles,  
Pour prix de leurs vertus, pour prix de leur valeur,  
De délices toujours nouvelles  
Goûter l'ineffable douceur.  
Si malgré mes défauts, & mon insuffisance,  
Les décrets de la Providence p.180  
M'ont placé sur la terre au plus sublime rang,  
C'est parce que je suis de votre auguste sang.  
Je ne saurais marcher sur vos brillantes traces ;

---

<sup>1</sup> C'est au nom de l'empereur que les musiciens chantent cet hymne. Ils commencent la première partie lorsque l'empereur, étant entré dans la salle, se place debout devant la table où sont les représentations de ses ancêtres.

## La musique des Chinois

Mais mes soins assidus, mon respect, mes efforts,  
Prouveront aux futures races  
Qu'au moins j'ai mérité de vivre sans remords <sup>1</sup>.

### Seconde partie

Je vous dois tout, j'en fais l'aveu sans peine ;  
Votre propre substance a composé mon corps  
Je respire de votre haleine,  
Je n'agis que par vos ressorts.  
Quand pour donner carrière à ma reconnaissance,  
Conduit par le devoir, je me rends en ces lieux,  
J'y jouis de votre présence ;  
Vous descendez pour moi du séjour glorieux.  
Oui, vous êtes présents ; votre auguste figure  
Fixe par son éclat mes timides regards ;  
Le son de votre voix, de la douce nature,  
Réveille dans mon cœur les plus tendres égards.  
Humblement prosterné, je vous rends mes hommages,  
O vous, dont j'ai reçu le jour ;  
Daignez les accepter comme des témoignages  
Du plus profond respect, du plus parfait amour <sup>2</sup>. p.181

### Troisième partie

Je viens de retracer dans ma faible mémoire  
Les vertus, les travaux, les mérites sans prix  
De ces sages mortels qui, parmi les esprits,  
Sont placés dans le Ciel au faite de la gloire  
Ils tiennent à mon cœur par les plus forts liens :

---

<sup>1</sup> Après cette espèce d'exorde, qui n'est que comme une préparation, ou une manière de se disposer à faire dignement les cérémonies respectueuses, l'empereur se prosterne à trois reprises différentes, frappe, à chaque reprise, trois fois la terre du front, fait les libations & les offrandes. Pendant ce temps-là les musiciens chantent la seconde partie de l'hymne, toujours au nom de l'empereur.

<sup>2</sup> Lorsque l'empereur a fini les cérémonies respectueuses, c'est-à-dire, après qu'il a offert les viandes ; qu'il a fait les libations, ou versé le vin ; qu'il a brûlé les parfums, qu'après s'être prosterné, il a frappé neuf fois la terre du front, de la manière accoutumée, il se relève & se tient debout dans la même attitude que lorsqu'on chantait la première partie de l'hymne. Alors les musiciens entonnent la troisième partie. Pendant qu'on chante cette troisième partie, les ancêtres qu'on croit être descendus du Ciel pour recevoir les hommages qu'on leur rendait, sont supposés quitter la terre pour remonter au Ciel.

## La musique des Chinois

Ils m'ont donné le jour, je possède leurs biens,  
Et plus encor... je rougis de le dire,  
Moi chétif <sup>1</sup>... après eux je gouverne l'empire.  
    Le poids d'un si pesant fardeau  
    Me ferait trébucher sans cesse,  
Si le Ciel ne daignait soutenir ma faiblesse  
    Par un secours toujours nouveau.  
Je fais ce que je peux, quand le devoir commande ;  
Mais comment reconnaître, hélas ! tant de bienfaits ?...  
Trois fois avec respect j'ai fait ma triple offrande <sup>2</sup> ;  
Ne pouvant rien de plus, mes vœux sont satisfaits.

L'hymne fini, l'empereur se retire avec ses ministres & tout son cortège, dans le même ordre que lorsqu'il est entré dans la salle. Pendant ce temps-là la musique continue jusqu'à ce que Sa Majesté soit rentrée dans son appartement.

Les danseurs sont admis à cette cérémonie, & y jouent un rôle qui contribue à la rendre encore plus auguste par l'appareil qui l'accompagne. Du reste, par ces danseurs, il ne faut pas se figurer des baladins, ou de faiseurs de sauts. Les danseurs <sup>p.182</sup> dont il est ici question, sont des hommes graves, qui expriment gravement par leurs gestes, leurs attitudes, & toutes leurs évolutions, les sentiments dont le Fils du Ciel est censé devoir être pénétré, lorsqu'il s'acquitte, envers ses ancêtres, des devoirs que lui impose la piété filiale. Voyez les figures III. 40a, III. 40b & leurs explications <sup>3</sup>.

---

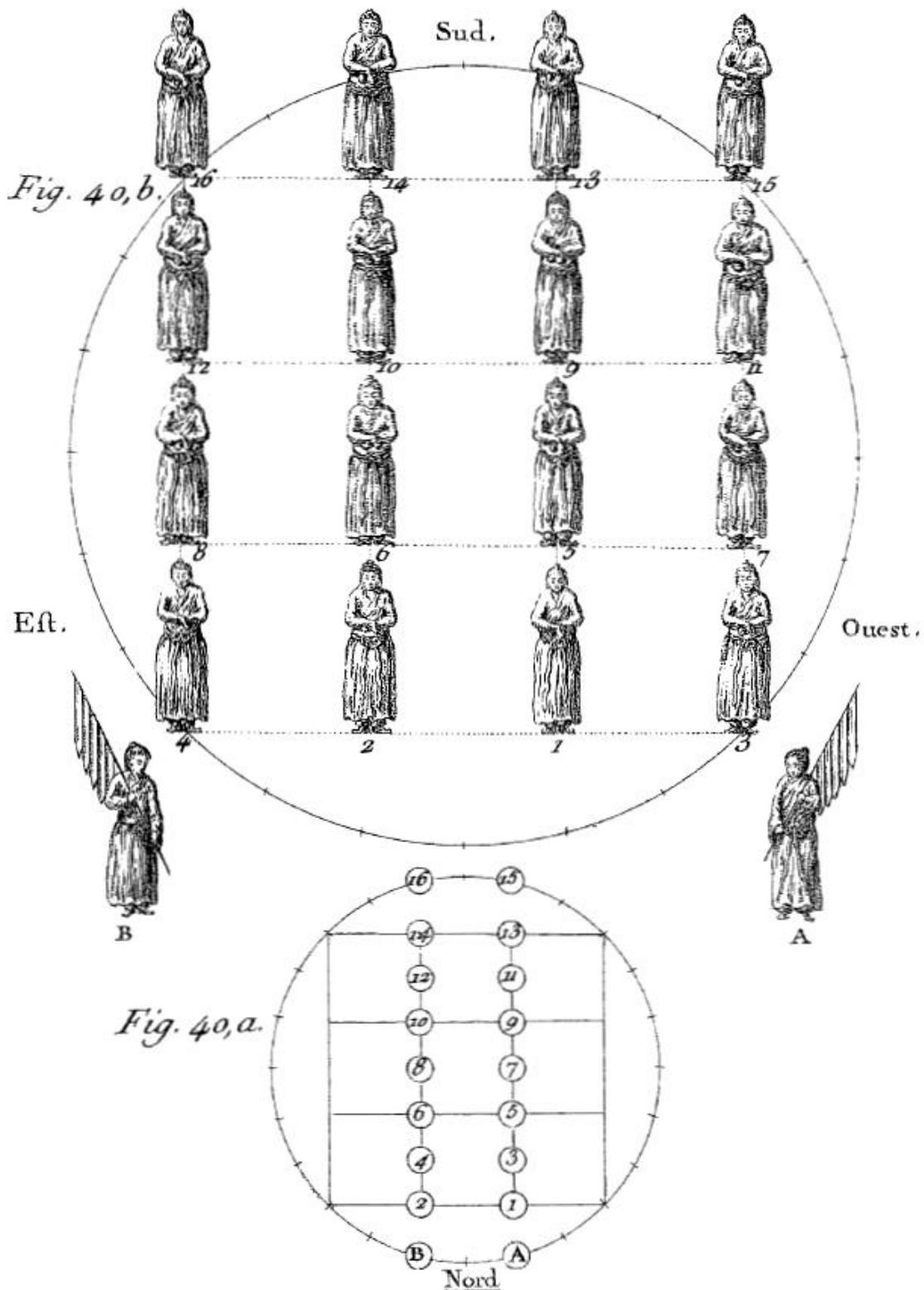
<sup>1</sup> Ces mots qui commencent le vers, sont comme hors de rang, à l'imitation des deux mots chinois *siao-tsee* de l'original, auxquels ils répondent, & qui sont aussi hors de rang. Ces deux mots se chantent à demi-voix, & d'un ton presque tremblant.

<sup>2</sup> Par la triple offrande on entend ici : 1° l'oblation des viandes ; 2° les libations ; 3° les parfums qu'on brûle.

<sup>3</sup> Figure III. 40a. Les divisions qui sont marquées sur la circonférence de cette figure, divisée en 24 points, désignent les pas de ceux qui font les évolutions en chantant, c'est-à-dire, des danseurs. Les chiffres inscrits dans les ronds de l'intérieur de la figure, désignent les danseurs de chaque rang, & les points où ils doivent se placer pour se combiner entr'eux. En attendant le Fils du Ciel (l'empereur), ils sont rangés comme le désignent les chiffres. Lorsque le Fils du Ciel est arrivé devant la table des parfums, ils se rangent comme on le verra dans la figure suivante.  
A & B sont ici les places des porte-étendards.

Figure III. 40b. Les danseurs, pendant la cérémonie en l'honneur des ancêtres, se combinent de trente-deux manières différentes, & prennent à chaque évolution, ou

## La musique des Chinois



**Fig. III. 40. Arrangement des danseurs chantant l'hymne.**

combinaison, des attitudes qui expriment ce que l'on chante. Cette figure représente la première combinaison, & exprime le premier vers de l'hymne, noté à la figure III. 9 : *see hoang sien tsou, c'est-à-dire, lorsque je pense à vous, ô mes sages aïeux.* On peut se faire une idée des autres combinaisons sur celle-ci.

## La musique des Chinois

Pendant qu'on chante le premier mot de l'hymne, c'est-à-dire, *see*, qui signifie *penser, méditer profondément, être affecté jusqu'au fond du cœur de ce à quoi l'on pense*, &c. les danseurs sont debout, ayant la tête penchée sur la poitrine, & se tiennent immobiles.

Quant à l'accompagnement des instruments, lorsque les voix commencent le mot *see*, on donne un coup sur la cloche du *hoang-tchoung*, c'est-à-dire, *fa*, parce que la pièce est dans ce ton, & que le mot *see* est exprimé par la note *koung*, ou *fa*.

Après que la cloche a donné son *koung* une seule fois, le *po-fou* donne trois fois la même note. Après la troisième note du *po-fou*, le *kin* le *chê* donnent la leur ; le *po-fou* en redonne encore trois après lesquelles le *kin* & le *chê* répètent leur note ; & c'est lorsque quelqu'un de ces instruments commence, que les chanteurs reprennent haleine. Ce que je dis ici pour la première note, s'observe à toutes les autres ; on doit juger par là de la lenteur avec laquelle procède ce chant.

Dans l'exemple que je vais donner, je n'ai noté que la partie qui sert à la cloche, au *kin*, au *chê* & au *po-fou*, parce que ces instruments accompagnent toujours la voix. Les autres ([182q](#)) instruments, quand c'est leur tour de se faire entendre, ne disent tous qu'une même note avec la voix.

Enfin tous les instruments dont j'ai parlé à la première partie de ce mémoire, sont employés dans cette musique.

Il y en a qui sont en dehors de la salle ; les autres sont dans la salle même, auprès des chanteurs.

Pour avertir qu'il faut commencer, on donne trois coups, à quelque intervalle l'un de l'autre, sur le *tao-kou*, ensuite un coup sur la cloche, la voix commence, ainsi que tous les instruments qui doivent l'accompagner.

A la fin de chaque vers, on donne un coup sur le *lien-kou* ; à ce signal, les voix & tous les instruments cessent. Après un petit repos, on frappe une fois sur l'*yng-kou* ; immédiatement après, sur le *hiuen-kou* ; ensuite un second & un troisième coup sur chacun de ces deux

## La musique des Chinois

tambours ; après quoi l'on donne un coup sur la cloche, & les voix commencent le vers suivant ; il en est de même pour tous les vers.

Au reste, le *kin* & le *chê*, comme je l'ai dit du *kin*, à l'article quatrième, page 171, donnent toujours deux sons à la fois ; c'est-à-dire, le même son que chante la voix, & la quinte de ce son.

A la fin de l'hymne, on frappe un coup sur la tête du tigre accroupi (fig. I. 24 de la première partie), & l'on passe trois fois la baguette, ou *tchen*, sur son dos. Voici cet hymne noté à notre manière ([184r](#)).

### Hymne en l'honneur des ancêtres

@

#### Première partie

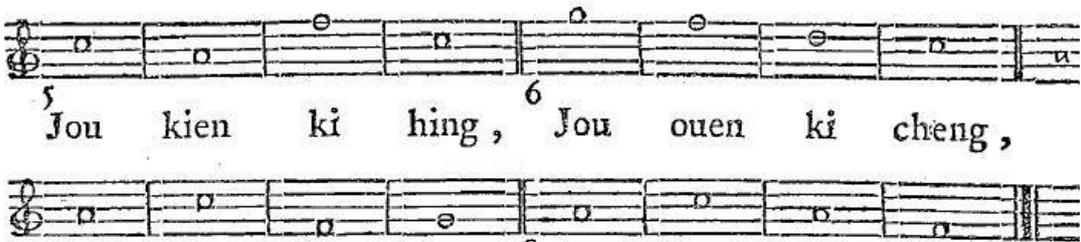
Très lentement

1 See hoang fien Tfou, 2 Yo ling yu Tien,  
3 Yuen yen t'ing lieou, 4 Yeou kao tay hiuen.  
5 Hiuen fun cheou ming, 6 Tchoui yuen ki fien,  
7 Ming yn ché t'foung, 8 Y ouan fee nien.

#### Seconde partie

1 Toui yué tché t'ing, 2 Yen jan jou cheng,  
3 Ki ki tchao ming, 4 Kan ko tfai ting ;

## La musique des Chinois



5 Jou kien ki hing, 6 Jou ouen ki cheng,  
7 Ngai eulh king tché, 8 Fa hou tchoung t'ing.

### Troisième partie



1 Ouei tfien jin koug, 2 Tê tchao yng Tien.  
3 Ly yuen ki yu, [Siao-t'ee,] 4 Yuen cheou fang koue,  
5 Yu pao ki tê, 6 Hao Tien ouang ki.  
7 Yn tfin fan hien, 8 Ouo fin yué y.

@

## La musique des Chinois

[Contribution de M. l'abbé Roussier]

[Observations](#) – [Notes](#) – [Table](#)

### Observations sur quelques points de la doctrine des Chinois

#### Première observation

#### Examen des proportions exposées à la figure 9a de la seconde partie du mémoire du père Amiot

@

p.186 Il s'agit ici des proportions que j'ai promis d'examiner, note 144mm.

Comme la figure II. 9a ne présente, pour les douze *lu*, que le résultat des opérations de *Hoai-nan-tsee*, décrites aux articles 5 & 13 de la seconde partie; ce que j'ai déjà dit à la note 120y, touchant les valeurs particulières de quelques-uns de ces *lu*, peut suffire pour juger du vice des opérations par lesquelles on obtient ces valeurs, & pour se convaincre que *Hoai-nan-tsee*, en voulant négliger les fractions, corrompt totalement une méthode, dont l'excellence consiste à n'admettre d'autres sons que ceux que produit une génération de quintes & de quarts alternatives. Méthode la plus simple & la plus parfaite que les hommes aient pu imaginer jusqu'à ce jour, mais qui cesse d'être la même si on ne la prend à la rigueur, si l'on se porte à altérer la forme, & pour ainsi dire, la dimension que chaque quinte ou chaque quarte doit avoir, soit en retranchant quelque chose de cette dimension, soit en y ajoutant à son gré.

Nous avons vu à la note 120y, que je viens de citer, que les seuls sons fa ut sol ré la, ont une valeur légitime dans p.187 l'opération de *Hoai-nan-tsee*. Nous avons vu que le mi, quinte de la, est irrationnel ; que si, quarte au-dessous de ce mi, ne forme point une quarte juste, ni avec le son irrationnel 43, ni avec le son légitime  $42 \frac{2}{3}$ , puisque ce si, porté à 57, doit être  $56 \frac{8}{9}$ , neuvième octave de  $\frac{1}{9}$ , engendré de  $\frac{1}{3}$ . Or, les sons qui suivent si, dans la génération des quintes & des quarts alternatives, savoir : fa dièse, ut dièse, sol dièse, ré dièse, la

## La musique des Chinois

dièse, sont également irrationnels, altérés, & absolument hors de leurs proportions, soit dans le texte de *Hoai-nan-tsee*, soit dans la figure qui en est l'expression.

Le fa dièse, dans l'un & l'autre endroit, est évalué à 76, tandis que la quarte au-dessous de si  $56 \frac{8}{9}$ , doit être  $75 \frac{23}{27}$ , onzième octave de  $\frac{1}{27}$ , engendré de  $\frac{1}{9}$ . L'ut dièse, en suivant toujours la génération des fractions  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{9}$ ,  $\frac{1}{27}$ , &c., l'ut dièse, dis-je, doit être  $50 \frac{46}{81}$ , & il est porté à 51 ; mais le sol dièse, le ré dièse, le la dièse détonnent bien davantage ; le premier, de 65 avec une fraction, est porté à 68, d'où les deux autres sont très considérablement altérés, tant en eux-mêmes, que relativement aux sons qui les précèdent. On voit par là de quelle importance il est de ne rien négliger en matière de sons ; car ici les fractions valent autant que des nombres entiers, & il n'est pas plus loisible d'ajouter au produit de ces fractions ou d'en supprimer quelque chose, qu'il ne le serait d'ajouter ou de retrancher des unités, ou même plusieurs unités, dans des nombres entiers.

Mais, en prenant la progression triple à rebours, & la faisant commencer par le cinquième terme, par 81, il y avait encore un moyen bien simple pour éviter de se jeter dans les fractions, comme je l'ai dit à la note [120y](#) de la seconde partie, & où j'ai promis d'indiquer ce moyen. Le voici.

Les cinq tons des Chinois, comme on l'a vu en divers endroits du mémoire du père Amiot, sont le résultat des cinq <sup>p.188</sup> sons fondamentaux 81/fa 27/ut 9/sol 3/ré 1/la. Il est visible, sans que je m'arrête ici à le prouver, que la progression des nombres qui répondent à ces sons est l'inverse de 1, 3, 9, 27, 81. Or, pour avoir un nouveau son au-dessus de la, qui répond au premier terme de la progression, à 1 ; puisque ce terme conduit à  $\frac{1}{3}$ , par la marche rétrograde qu'on a prise, il ne fallait, pour éviter cette fraction, qu'ajouter un nouveau terme à la suite naturelle des nombres 1, 3, 9, 27, 81. Le triple de 81 étant 243, il n'y avait qu'à poser 243 sur fa, & l'on arrivait ainsi à mi 1, quinte de la, qui pour lors répond à 3, comme  $243/\text{fa } 81/\text{ut } 27/\text{sol } 9/\text{ré } 3/\text{la } 1/\text{mi}$ . Voulait-on avoir un si, quinte (ou douzième) de mi ? la

## La musique des Chinois

même méthode le fournissait ; en avançant encore d'un terme, c'est-à-dire, en posant fa à 729, on aboutissait à si 1. Il en est de même pour tous les sons ultérieurs qu'on voudra ajouter à si, savoir fa dièse, ut dièse, &c., comme dans l'exemple suivant :

81	27	9	3	1								
fa	ut	sol	ré	la								
243	81	27	9	3	1							
fa	ut	sol	ré	la	mi							
729	243	81	27	9	3	1						
fa	ut	sol	ré	la	mi	si						
2187	729	243	81	27	9	3	1					
fa	ut	sol	ré	la	mi	si	fa#					
6561	2187	729	243	81	27	9	3	1				
fa	ut	sol	ré	la	mi	si	fa#	ut#				
19683	6561	2187	729	243	81	27	9	3	1			
fa	ut	sol	ré	la	mi	si	fa#	ut#	sol#			
59049	19683	6561	2187	729	243	81	27	9	3	1		
fa	ut	sol	ré	la	mi	si	fa#	ut#	sol#	ré#		
177147	59049	19683	6561	2187	729	243	81	27	9	3	1	
fa	ut	sol	ré	la	mi	si	fa#	ut#	sol#	ré#	la#	

En rapprochant alors du fa 177147, les autres sons, par les moindres intervalles possibles, le système chinois se trouvait exprimé par les nombres suivants : p.189

177147	165888	157464	147456	139968	131072	124416	118098	110592	104976	98304	93312	
fa	fa#	sol	sol#	la	la#	si	ut	ut#	ré	ré#	mi	

On pourrait être surpris de voir ici le *hoang-tchoung*, ou fa, exprimé par le nombre 177147 ; mais il n'y a, en cela, rien d'étranger à la doctrine des Chinois. Voici ce que dit le père Amiot dans les *Préliminaires* de sa traduction de l'ouvrage de *Ly-koang-ty* sur l'ancienne musique, cahier A, page 8 :

« Le *hoang-tchoung* est le tout, qui, divisé jusqu'au possible, du moins jusqu'au terme de l'unité, donne les *lu* & les tons. 3 & 9 sont les nombres générateurs. Ils sont indifféremment diviseurs ou multiplicateurs. Si 3 est diviseur, le terme de *hoang-tchoung* est connu, c'est le nombre 177147. On trouve ce même nombre par la multiplication, & on a les progressions suivantes :

## La musique des Chinois

1, 3, 9, 27, 81, 243, 729, 2187, 6561, 19683, 59049, 177147  
*hoang-tchoung* ; ou bien 177147, 59049, 19683, 6561, 2187,  
729, 243, 81, 27, 9, 3, 1 *hoang-tchoung*.

D'ailleurs, dès que les Chinois appliquent, à la progression triple, des quintes, ou *douzièmes*, en montant ; dès que, pour avoir leurs douze *lu*, les sons qui forment ces quintes doivent être au nombre de douze, il est évident que le terme d'où il faut partir pour la génération de ces quintes, ne peut être, ni 81, ni tout autre terme intermédiaire, mais le douzième, 177147, si l'on veut que le douzième son, la dièse, ne passe pas le nombre ou terme 1. Les difficultés même qu'éprouvent les Chinois, en allant au-delà de ce nombre 1, sont une preuve de la simplicité de l'opération dont je parle.

p.190 A dire néanmoins ici ce que je pense, il me paraît plus naturel de croire que les instituteurs de la progression triple, partant du terme 1, faisaient correspondre à cette progression des quintes, ou *douzièmes*, en descendant. En effet, pour pouvoir procéder en montant, il faut nécessairement commencer cette marche par un terme assez éloigné du premier, pour qu'on ne puisse être arrêté par l'obstacle des fractions. Or, par quelque terme que l'on veuille commencer, le nombre qui exprimera ce terme paraîtra toujours un nombre arbitraire ; car on peut alors demander : d'où vient 81 ? d'où vient 177147 ? Au lieu qu'en partant de l'unité, qui, dans les idées mêmes qu'en ont conservées les Chinois, est l'origine, la source, le principe de tout ; on marche, pour ainsi dire, toujours devant soi, dans un chemin connu & sans obstacles. Voyez le passage de *Hoai-nan-tsee*, rapporté à l'article 5 de la seconde partie, page 118 : *Le principe de toute doctrine est Un, &c.*

Il nous resterait à examiner, dans la figure dont il s'agit ici, l'octave des *lu* : *hoang-tchoung, ta-lu, tay-tsou, &c.*, appliqué à des demi-tons. Comme la figure II. 9b présente un ordre par quintes, déduit de celui-ci, je parlerai de l'un & de l'autre à l'observation suivante.

@

## La musique des Chinois

### Seconde observation

#### Sur la figure 9b de la seconde partie

@

Pour répandre plus de clarté dans ce que j'ai à observer sur cette figure, je vais transcrire ici, un texte qui présente les mêmes objets, quoiqu'avec une différence dans l'ordre des *lu*. Ce texte est sous la classe de ceux que le père Amiot appelle *Textes de l'histoire*, dans sa traduction de l'ouvrage de <sup>p.191</sup> *Ly-koang-ty*, cahier B, n° 9, page 282. Je joindrai à ce texte l'explication de *Ly-koang-ty*, qu'on trouve à la page 283 du même cahier B. Les notes qui accompagnent, & le texte & l'explication, sont du père Amiot. Je les transcrirai ici sous leurs mêmes numéros.

#### TEXTE

« Voici les divisions qui conviennent à chaque lune (88)

Tsee	1.	XIe lune	hoang-tchoung
Tcheou	3. 2	XIIe	ta-lu
Yn	9. 8	Ie	tay-tsou
Mao	27. 16	IIe	kia-tchoung
Tchen	81. 64	IIIe	kou-si
See	243. 128	IVe	tchoung-lu
Ou	729. 512	Ve	joui-pin
Ouei	2187. 1024	VIe	lin-tchoung
Chen	6561. 4096	VIIe	y-tsé
Yeou	19683. 8192	VIIIe	nan-lu
Su	59049. 32768	IXe	ou-y
Hai	177147. 65536	Xe	yng-tchoung (89)

#### Explication

« Tsai-che des montagnes de l'ouest, dit que le nombre 3 fait les tons hauts ou bas, selon qu'il est diviseur ou multiplicateur, qu'il est ajouté ou soustrait. Depuis 3 en haut, tous les nombres sont pris de la division du *hoang-tchoung*. Le *lu* qui répond à *tsee* est le dividende.

Le *lu* de *yn* (c'est-à-dire, le *tay-tsou*) se divise en pouces (90) , celui de *tchen* en lignes, celui de *ou* en dixièmes <sup>p.192</sup>

---

(88) C'est-à-dire, aux *lu* correspondants à chaque lune.

(89) A côté des chiffres de chaque lune, j'ai écrit les *lu* correspondants, pour la commodité du lecteur.

## La musique des Chinois

de ligne, celui de *chen* en centièmes, celui de *su* en millièmes ; pour ce qui est des six qui restent, à savoir, les *lu* de *tcheou*, *mao*, *see*, *ouei*, *yeou* & *hai*, ils ont chacun trois divisions, parmi lesquelles il y a des pouces, des lignes, des dixièmes, des centièmes, des millièmes parties de ligne.

Les chiffres qui sont à côté de ceux des lunes *tcheou*, *yn*, *mao*, &c., expriment le nombre des parties du *hoang-tchoung* qui convient à chaque *lu*. Par exemple : *tsee*, qui désigne le *hoang-tchoung*, est le dividende ; *tcheou* 3, 2, signifie que si on divise le *hoang-tchoung* en trois parties égales, *tcheou* aura deux tiers du *hoang-tchoung*. Ainsi supposant le *hoang-tchoung* divisé en trois parties, dont chacune sera de trois pouces, on dit : 3 multiplié par 3, donne 9 ; les deux tiers de 9 sont 6, donc *tcheou* aura six pouces. Si le *hoang-tchoung* a 27 parties égales, *mao* aura seize de ces parties ; & ainsi des autres. Telle est la méthode, par laquelle on peut savoir la doctrine du ciel de la terre (91).

Que l'on adopte du non cette explication de *Ly-koang-ty*, il est toujours constant que le texte nous présente la progression triple, appliquée à l'ordre des lunes, telle qu'on la trouve sur la figure dont il s'agit dans cette observation. Il y a seulement une différence dans l'ordre des *lu*, ajoutés au texte par le père Amiot. Mais cet ordre étant le même que celui que les Chinois modernes regardent encore comme l'ordre primitif, même en y appliquant des demi-tons, ainsi qu'on l'a vu aux articles 2 & 3 de la seconde partie, pages 95 & 99, il s'ensuit que ce même ordre, vraiment primitif, & antérieur à tout autre arrangement p.193 des *lu*, doit nécessairement répondre à une série de consonances, puisqu'on ne saurait appliquer la progression triple à des demi-tons,

---

(90) Il me semble qu'il serait mieux de dire : le nombre assigné au *tay-tsou*, exprime celui des pouces, le nombre de *kou-si* exprime celui des lignes, &c.

(91) En adoptant l'explication de *Ly-koang-ty*, on doit exposer le texte de cette manière : la onzième lune, qui représente *hoang-tchoung*, est le dividende, égal à 1. La douzième lune, qui représente le *ta-lu*, de trois parties du *hoang-tchoung*, en a deux. La première lune qui représente le *tay-tsou*, de neuf parties du *hoang-tchoung*, en a huit ; & ainsi des autres.

## La musique des Chinois

comme fa, fa dièse, sol, sol dièse, la, &c., sans tomber, pour ainsi dire, dans la plus grande des absurdités <sup>1</sup>.

Si les Chinois modernes, sans doute, depuis les écrits de *Hoai-nantsee*, semblent regarder les demi-tons comme les premiers éléments de la génération des sons, & si d'une certaine somme de ces demi-tons ils recomposent ensuite les quintes & les quartes (en *descendant* de huit, & en *montant* de six), la progression triple, mise à côté des lunes, déposera toujours en faveur des consonances, prises, par les instituteurs, pour premiers principes dans la génération des sons ; ces consonances seront, pour ainsi dire, l'interprétation qu'il faudra joindre, soit à l'ordre des lunes : *tsée, tcheou, &c.*, soit à celui des *lu* : *hoang-tchoung, ta-lu, &c.*, soit à la série des nombres 1, 3, 9, &c <sup>2</sup>.

<sup>p.194</sup> Ce qui a pu conduire les Chinois postérieurs aux instituteurs des principes de la musique, à faire correspondre une série de demi-tons à l'ordre primitif des *lu*, c'est sans doute, comme j'ai fait remarquer à la note [95h](#) de la seconde partie, l'ordre des tuyaux, appelés du nom de *lu*, & rangés par demi-tons dans certains instruments. Voyez à l'article 8 de la première partie, la description du *koan-tsee*, page 66, & la [figure I. 27](#). On peut voir encore dans le *Chou-king*, mis au jour par M. de Guignes, [l'instrument n° 6 de la planche 1](#).

---

<sup>1</sup> Je ne m'arrêterai pas ici à démontrer. Ce que j'ai dit au sujet d'un passage de Plutarque, dans la seconde lettre à l'auteur du *Journal des Beaux-arts & des sciences*, page 37, peut suffire à cet égard. Voyez ce même [Journal, Août 1771, page 229](#). Plutarque, dans son *Traité de la création de l'âme*, applique les nombres 27, 81, 243, 729, de la progression triple, à l'ordre des planètes : la lune, Mercure, Vénus, le soleil, répondant aux sons diatoniques la, sol, fa, mi du système des Grecs, au lieu de faire correspondre ces nombres à un ordre de consonances, à l'arrangement qu'ont entr'elles les planètes lorsqu'elles désignent les jours de la semaine : la lune, Mars, Mercure, Jupiter ou la, ré, sol, ut, c'est-à-dire, lundi, mardi, mercredi, jeudi. On peut remarquer qu'au moins, dans Plutarque, les sons diatoniques, la sol fa mi, sont pris en descendant. Que serait-ce donc si on appliquait les mêmes nombres, la même progression triple, à des sons qui monteraient par demi-tons ? comme :

1	3	9	27	81	243	729	
fa	fa#	sol	sol#	la	la#	si,	&c.

<sup>2</sup> (b) Les exemples que je donnerai à la fin de cette observation en convaincront encore davantage. J'exprimerai à notre manière, c'est-à-dire, en notes de musique, ce que représentent les nombres, tant du texte que de la figure. On y verra comment les divers intervalles musicaux sont engendrés des consonances. Vérité qu'au bout de quatre mille ans, Rameau & Tartini ont de nouveau aperçue, pour le fond, dans leurs systèmes sur la génération des sons, mais dont ils se sont écartés à l'égard de quelques détails, pour les ramener aux erreurs des modernes dont ils étaient imbus.

## La musique des Chinois

Figurons-nous l'ordre des lunes, par lesquelles les Chinois divisent l'année, comme nous concevons celui de nos mois : janvier, février <sup>1</sup>, &c. Nous avons vu à l'article 5 de la seconde partie, page 123 que cet ordre des lunes est aussi familier à un Chinois, que peut l'être à un Européen celui des mois.

Or, comment avec cet ordre des lunes, que les Chinois ont toujours présent à l'esprit : avec des tuyaux, appelés *lu*, rangés suivant l'ordre de leurs différentes longueurs (figure I. 27), & le premier de ces tuyaux, le premier *lu*, répondant à la <sup>p.195</sup> lune qui commence l'année, à janvier ou *tsee* : comment, dis-je, avec tout cela, le second tuyau, le second *lu*, n'aurait-il pas nécessairement été février ou *tcheou*, le troisième, mars ou *yn*, &c., pour les Chinois, qui n'ayant plus les yeux de la théorie, venaient à fixer ces tuyaux, & savaient d'enfance l'ordre des noms *tsee*, *tcheou*, *yn*, *mao*, *tchen*, &c., &c., &c. ?

De là les noms propres des *lu* : *hoang-tchoung*, *ta-lu*, &c., suivant exactement l'ordre des lunes, ces noms se sont trouvés correspondre à des demi-tons, à des *lu* rangés suivant l'ordre de leurs différentes longueurs, au lieu de répondre à des quintes, à des *LU principes*, règles, & modèles d'intonation. Voyez note [28a](#).

Cet ordre de demi-tons, devenu l'ordre primitif dans l'esprit des Chinois, l'ancien ordre des quintes n'a plus été pour eux qu'un résultat, une combinaison du nouvel ordre, & ils en ont formé la suite des noms *hoang-tchoung*, *lin-tchoung*, &c., que présente la [figure II. 9b](#), pour exprimer ces quintes, ci-devant génératrices, & produisant tout ce qui se nomme intervalle, *engendrées* maintenant elles-mêmes d'une longue suite de demi-tons. Mais il est constant par l'usage qu'ont fait les anciens

---

<sup>1</sup> C'est de l'année solaire que je parle ici. Cette année commence au solstice d'hiver, & répond, pour le temps, à notre mois de décembre, & au signe du capricorne. Voyez le [Chou-king, Paris 1770, Discours Préliminaire, p. 50](#).

Comme ce n'est ici qu'une comparaison que je fais des lunes des Chinois aux mois romains, la ressemblance entre ces deux objets consiste en ce que les Chinois commencent leur année par la onzième lune, comme nous la commençons par janvier, qui est le onzième des mois romains, février le douzième, & mars le premier. Ainsi lorsqu'un Chinois rapporte les *lu* aux lunes : *tsee*, *tcheou*, *yn*, &c. nous pouvons très bien, pour nous rendre ces objets plus familiers, les rapporter à nos mois ; le premier *lu* à janvier, le second à février, le troisième à mars &c.

## La musique des Chinois

Chinois de la progression triple, que ce sont les consonances, les quintes, qui leur ont fourni, & leurs tons, & leurs demi-tons ; en un mot, tous les sons dont un système musical peut être composé, sous quelque forme que ces sons se présentent, soit comme des degrés plus ou moins rapprochés, soit comme des intervalles plus ou moins grands. On peut voir dans la lettre que j'ai citée à la note a, [Journal des Beaux-arts & des sciences, Août 1771, page 208](#) (ou page 16 de la lettre imprimée à part), ce que j'ai dit touchant la question : si c'est d'une suite de degrés conjoints que sont formées les consonances, ou si ce n'est pas au contraire d'une série de consonances que les <sup>p.196</sup> degrés conjoints tirent leur origine. Cette question bien examinée fera connaître si les instituteurs de la musique, chez les Chinois, ont eu pour premiers principes une série de demi-tons, comme semblent le penser les Chinois plus modernes, vraisemblablement d'après les écrits de *Hoai-nan-tsee*, ou si ces premiers principes ont été les consonances, comme tout le démontre <sup>1</sup>.

Voici les exemples que j'ai annoncés en note (b), p. 194. Le premier est l'expression du texte de la page 191, d'après l'explication de *Ly-koang-ty*. Le second, présente le même objet, mais conformément à l'explication de la [figure II. 9b](#), touchant les nombres en progression double & quadruple.

Parmi les divers moyens que j'ai essayés, de rendre ces objets encore plus sensibles que dans la figure ou dans le texte, je n'ai rien trouvé de plus clair, & qui pût dire plus de choses dans un moindre espace, que notre manière de noter les sons. Les lecteurs tant soit peu musiciens pourront en juger.

---

<sup>1</sup> « C'est de la progression triple qu'émanent toutes les formes authentiques des divers intervalles, que les Grecs nous ont transmises. Leurs définitions de la quinte 2 : 3, de la quarte 3 : 4, du ton 8 : 9, du limma, ou semi-ton diatonique, 243 : 256, de l'apotome, ou semi-ton chromatique, 2048 : 2187, ne sont autre chose que des résultats d'une série de douzièmes, données par la progression triple ». Seconde lettre à l'auteur du *Journal des Beaux-arts & des sciences*, page 42, ou [page 234 de ce même Journal, Août 1771](#). Ces douzièmes, données par la progression triple, vont se trouver rapprochées sous la forme de quintes & de quartes alternatives, dans les deux exemples suivants ; d'où il sera aisé de conclure que la suite des consonances, représentée par cette même progression, est la base du système chinois, comme elle l'est de celui des Grecs, & de tout système musical où l'oreille est consultée.

## La musique des Chinois

Au reste, je n'écris pas les noms des *lu*, à cause de la différence d'ordre entre ceux que porte la figure & ceux du texte. On pourra, sur chaque exemple sous-entendre l'un ou l'autre <sup>p.197</sup> ordre, comme on voudra. Le *fa*, dans les deux exemples, est le *hoang-tchoung* des *lu* moyens, dits naturels, & les guidons désignent toujours ce même *hoang-tchoung*, premier générateur de tous les autres sons, & auquel il faut appliquer les nombres inférieurs.

Texte de l'Histoire, d'après l'explication de *Ly-koang-ty*.

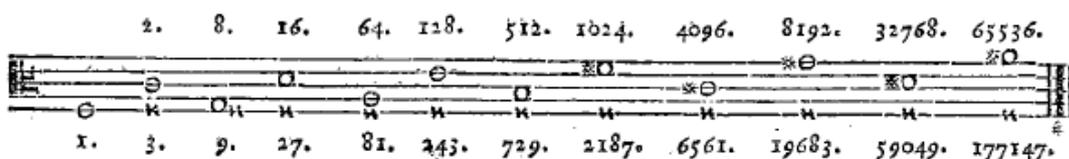
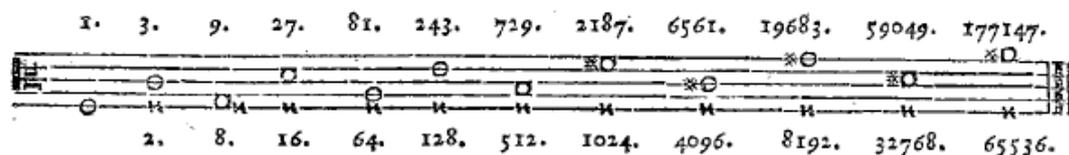


Figure II. 9b, d'après l'explication du père Amiot.



On voit dans ces exemples la vraie position de chaque son relativement au nombre qui l'exprime. Il est aisé d'y remarquer une série de quintes & de quarts alternatives, d'où résulte la juste proportion de chaque intervalle que cette série forme dans sa marche : la quinte (*fa ut*), comme de 3 à 2 ; le ton, comme de 9 à 8 ; la sixte majeure, comme de 27 à 16, &c., &c.

On peut relire l'explication de *Ly-koang-ty*, pour voir que si, dans le premier exemple, le *hoang-tchoung*, ou *fa*, désigné par un guidon, contient trois parties, sa quinte *ut* en aura deux ; que si ce même *fa* contient 9 parties, le *sol*, qui forme un ton avec lui, en aura huit ; ainsi du reste.

Quant au second exemple, en voici la clef.

De 1 à 3, c'est-à-dire, de *fa* à *ut*, il y a l'intervalle d'une douzième. Or, si on élève d'une octave le *fa* désigné par un guidon, en le portant à 2, on n'aura plus que la simple quinte de *fa* à *ut*, dans le rapport de 2 à

## La musique des Chinois

3 ; si on élève ce <sup>p.198</sup> même fa de trois octaves, en le portant à 8, on aura le ton fa sol, dans le rapport de 8 à 9, & ainsi du reste <sup>1</sup>.

En comparant à ces exemples le tableau de la [page 248 de mon mémoire](#), tous ces objets deviendront encore plus sensibles pour les personnes à qui notre manière de noter les sons n'est pas bien familière.

Mais ce que tout le monde peut aisément remarquer dans ces exemples, c'est cette distribution des sons, comme en deux parties séparées, l'une inférieure, l'autre supérieure. Les six notes inférieures, fa sol la si ut dièse ré dièse, forment les *yang-lu* des anciens Chinois ; les six notes supérieures, ut ré mi fa dièse sol dièse la dièse, présentent leurs *yn-lu*. Je dis *des anciens Chinois*, parce que les modernes, à compter peut-être depuis *Hoai-nan-tsee* (Voyez note [118s](#)), faisant correspondre l'ordre primitif des *lu* à des demi-tons, leurs six *yn-lu* sont différents, quant à l'ordre des sons. Mais on voit, par la figure II. 15a de la seconde partie, & par ce qui est dit à l'article 7 de cette même partie, touchant la génération des *lu*, pp. 128, 129, que les Chinois modernes se rapprochent quelquefois, pour le fond, des idées des anciens. Les six *yn-lu* que présente cette <sup>p.199</sup> figure, ne diffèrent de ceux des exemples, que par l'inversion des noms des *lu*. Cette inversion même se prouve par le vice des *yn-lu* modernes.

D'après ce qui en est dit à l'article 2 de la seconde partie, page 96, les six *yn-lu* sont : *ta-lu*, *kia-tchoung*, *tchoung-lu*, *lin-tchoung nan-lu* & *yng-tchoung*, c'est-à-dire, fa dièse, sol dièse, la dièse, ut, ré, mi. Or, on voit ici entre la dièse & ut (*tchoung-lu* & *lin-tchoung*), une interruption notable dans la marche des *yn-lu*, ces deux sons ne pouvant former l'intervalle d'un ton, observé entre tous les autres *lu*, tant *yang*, que *yn*.

---

<sup>1</sup> (e) L'explication que donne le père Amiot de la figure II. 9b, porte que les nombres 2, 8, 16, &c., sont en progression double & quadruple, pour rapprocher les tons, au moyen de leurs octaves. Cette explication, si elle était prise à la rigueur, laisserait entrevoir un trop grand intervalle entre le fa, désigné par un guidon, les trois sons fa dièse, sol dièse, la dièse. Mais le texte que j'ai rapporté, en confirmant la justesse des nombres que porte la figure, fait voir que ces trois sons ne peuvent être rapprochés davantage du fa, sans détruire l'ordre des consonances qui composent cet exemple. L'objet que se sont proposé les Chinois dans cette figure, n'est pas de mettre sous les yeux les moindres intervalles que le fa, le *hoang-tchoung*, puisse former avec les autres sons qu'il engendre, mais de présenter, dans une suite de quintes & de quarts alternatives, le tableau des douze *lu* sous une forme plus rapprochée de la pratique.

## La musique des Chinois

Supposera-t-on que l'ut est la même chose que si dièse ? Mais alors le même inconvénient se trouvera entre si dièse & ré, dont l'intervalle ne saurait être regardé comme un ton. Je sais bien qu'un *températeur* ne manquera pas de dire qu'un ut deux fois dièse est la même chose que ré, & qu'il poussera peut-être la supposition jusqu'à regarder les trois sons si dièse, ut dièse dièse, ré dièse dièse, comme les synonymes de ut ré, mi. Mais la musique n'a pas encore adopté une pareille transformation de sons & de noms ; il est démontré que si dièse n'est pas ut, & l'erreur, à cet égard, de quelques praticiens bornés, ne fait pas corps avec les principes immuables de la musique <sup>1</sup>. Il y a donc toujours un vice dans les six *yn-lu* des Chinois modernes, en tant qu'ils commencent par fa dièse.

Si l'on prend ces *yn-lu* tels qu'ils sont exposés à la [figure II. 15a](#), déjà citée, on trouvera les six sons ut ré mi fa dièse sol dièse la dièse sans interruption, sans lacunes, formant tous entr'eux <sup>p.200</sup> l'intervalle d'un ton, & sous la même proportion que dans les exemples. Et cela doit être, puisque cette figure, d'une ligne entière à une ligne brisée, ne présente que les mêmes sons, la même série de quintes & de quarts alternatives, exprimée par les syllabes fa ut sol, &c. dans la figure, & écrites en notes de musique dans les exemples.

Je laisse aux musiciens le soin de réfléchir sur la beauté, la précision & la simplicité de cette antique doctrine des Chinois ; aux théoriciens qui ne peuvent ou ne veulent pas vérifier les choses par eux-mêmes, le plaisir de nous répéter que la tierce de fa à la est dans le rapport de 4 à 5, ou 64 : 80, l'intervalle de fa à mi, dans celui de 128 à 240 <sup>2</sup>, &c. ; & à ceux dont les connaissances sur la musique & sur la théorie, sont restreintes aux instruments à touches, la consolation de regarder

---

<sup>1</sup> Les compositeurs sur l'épinette font quelquefois usage de cette transformation de sons. Nous avons actuellement en France un opéra, où dans une suite de modulations très rapides & sans liaison, le compositeur, arrivé à un sol dièse, le prend pour un la bémol, écrit la bémol ; & dans l'exécution, l'orchestre ne craint pas de détonner pour jouer cet absurde la bémol qui doit faire oublier le sol dièse. Voyez Iphigénie en Aulide, p. 183 de la partition.

<sup>2</sup> (g) Au lieu de 64 : 81, 128 : 243, qu'on voit dans les exemples. Au reste, les proportions factices qu'on trouve dans tous les théoriciens européens qui ont écrit depuis environ deux siècles, ne sont qu'une répétition de ce qu'a cru établir Zarlino dans ses *Institutions harmoniques*, & personne n'a pensé encore à vérifier si Zarlino avait raison, & si les proportions qu'il adopte ont un principe. Voyez le [Mémoire sur la musique des anciens, pages 89, 160](#), le dernier alinéa de la page [250](#).

## La musique des Chinois

l'expression numérique des sons comme une chose idéale <sup>1</sup>, ou la folle prétention d'établir que *la science des proportions harmoniques inventée par Pythagore, & cultivée jusqu'à nos jours, n'est qu'une science trompeuse* <sup>2</sup>.

@

---

<sup>1</sup> « Dans le monde idéal tout est facile... c'est des sons surtout qu'on s'occupe dans ces régions aériennes. On y fixe le temps, le lieu & la méthode, d'après laquelle l'octave s'est complétée de treize sons ; on calcule comment s'engendre l'harmonie, &c. » *Traité de musique, dédié à Monseigneur le Duc de Chartres*, Paris 1776, Discours sur l'origine des sons, page 8.

<sup>2</sup> (i) *Chiunque abbia qualche lume della volgar Aritmetica*, dit encore un discoureur sur l'origine des sons, *vedra benissimo in generale che la scienza de' numeri armonici inventata da Pitagora, e coltivata in fino a' tempi nostri, è una pura fallacia*. Dell' origine e delle Regole della Musica. In Roma 1774 ; Introduzione, p. 1.

La raison de l'auteur de cet ouvrage est que quand il veut se mettre à son clavecin, qui vraisemblablement est de l'espèce de ceux qui n'ont qu'une touche pour ré dièse, par exemple, & mi bémol, il faut que son accordeur détruise toutes les proportions que la théorie assigne aux divers sons à l'usage de la musique : *e qual sciocchezza non è questa, s'écrit-il alors, suppose la musica fondata in certe ragioni, che bisogna guastare per ridurre la musica ad esecuzione ? Ibid.*, Lib. 1, cap. 1, p. 71.

Mais voici ce que pensait le fameux *Becattelli*, autrefois maître de musique à *Prato*, en Toscane, touchant la différence entre les dièses & les bémols, que les praticiens mêmes les plus bornés distinguent sur les instruments libres, tels que le violon, le violoncelle, &c.

« Se ne' comuni strumenti di tasti, per la mancanza delle proprie voci si prendono e per diesis, e per b molli quei tasti che tali non sono, a questo ci astringe la necessità, prendendo per quelli che dovrebbero essere (*fondati in certe ragioni*), quelli che a' detti suoni son più vicini e più prossimi... Ma quando un tasto per un altro si prende, il nome suo allora è quello per lequel est preso,... dove che altrimenti facendo, non solo patisce il senso dell' udito, ma tutto il nobile composé della musica si rovina e confonde.

« Se prenderemo un cembalo, di quelli che cromatichi son chiamati (*cembali spezzati*) ; oh quanto scorderanno le parti tra loro nelle sole accompagnature del medesimo cembalo » ! *Supplementi al Giornale de Letterati d'Italia*, Tome III, Venise 1726, pages 29, 30, 32.

On voit par ce passage, que si l'auteur *dell' origine* eût appris la musique sur un de ces clavecins que les Italiens appellent *spezzati* (clavecins *brisés*), & qui ont leur touche pour la dièse, & leur touche pour si bémol, &c., la science des proportions, qu'il croit inventée par Pythagore, ne lui eût pas paru une science trompeuse, *una pura fallacia*, puisque ces clavecins devant avoir leurs quintes justes, c'est-à-dire, dans la proportion de 3 à 2, telle qu'on l'a vue dans les exemples, page 197, son accordeur n'aurait pas eu la peine de corrompre cette proportion.

En effet, ce qu'on appelle *tempérament*, à l'égard des instruments qui n'ont pas tous les tuyaux, toutes les cordes, toutes les touches qu'il leur faut, n'est que l'action d'altérer la forme de chaque quinte, jusqu'au point nécessaire pour en obtenir des demi-tons neutres, qui ne soient ni le majeur ni le mineur (Voyez note [116g](#)) ; ou ce qui est la même chose : *le tempérament*, selon qu'il a déjà été défini, *consiste à discorder tous les demi-tons qui se rencontrent entre un son donné & son octave, de manière qu'aucun de ces demi-tons ne puisse être dit appartenir à tel ou tel mode\**. Or cette action d'altérer des sons, de les *discorder*, ne saurait être regardée comme une perfection dans la musique, encore moins comme un principe sur lequel on pût jamais établir les *règles* de cette science\*\*.

\* Voyez le [Mémoire sur la musique des anciens](#), note 34.

\*\*C'est d'après le clavecin que l'auteur *Dell'Origine* établit les règles de la musique, comme si dès longtemps avant que l'auteur vînt au monde, avant qu'il existât des clavecins ou autres instruments à touches, inventés dans des siècles de barbarie, la musique n'avait pas eu ses règles !

## TROISIÈME OBSERVATION

### Source des proportions factices des Chinois modernes

@

p.201 En circonscrivant leurs douze *lu* à douze sons déterminés, les Chinois modernes n'ont pu avoir douze modulations, sans être forcés d'altérer les proportions d'une partie de ces sons. p.202

C'est ce que je me propose d'examiner dans cette observation, où je ferai voir en même temps quels sont les moyens qu'on peut employer pour obtenir réellement douze modulations, émanées d'un même principe, ou, ce qui est la même chose, pour avoir, dans un système musical, tous les sons légitimes qui doivent former douze gammes différentes.

Au reste il ne s'agit ici que de modulations ou de gammes en mode majeur, soit qu'on les arrange à l'européenne, c'est-à-dire, sur le modèle de notre gamme d'ut, soit qu'on les dispose à la manière des Chinois dont la gamme fa sol la si ut ré mi fa est le modèle, & où le quatrième son, le *pien-tché*, forme avec le *koung*, ou premier son, une quarte superflue. Venons à notre observation.

D'un son donné à son octave on compte douze demi-tons dont sept sont appelés diatoniques ou *limma*, & cinq p.203 chromatiques, ou *apotome*. Le nombre des uns & des autres est toujours le même, de quelque manière que ces demi-tons soient formés, c'est-à-dire soit par des dièses, soit par des bémols, comme dans les deux exemples suivants, où les *limma* sont désignés par l, & les *apotome* par a.

a l a l a l l a l a l l  
1er exemple : fa fa# sol sol# la la# si ut ut# ré ré# mi fa

l a l a l a l l a l a l  
2e exemple : fa solb sol lab la sib si ut réb ré mib mi fa

Le *limma* est un intervalle beaucoup moindre que l'*apotome* ; celui-ci étant dans le rapport de 2048 à 2187, tandis que le *limma* est comme de 243 à 256. D'où il résulte que les chants formés par l'un ou par l'autre de ces exemples, ne sont pas les mêmes ; celui du premier, procédant successivement par *apotome* & *limma* jusqu'à si, & ensuite par *limma* &

## La musique des Chinois

apotome depuis si jusqu'à mi, tandis que dans le second exemple, le chant procède au contraire par limma & apotome jusqu'au même si, & ensuite, depuis ut, toujours différemment que dans le premier exemple.

De cette variété d'intonation, entre le limma & l'apotome, il résulte encore qu'aucun des deux exemples ne peut fournir autant de modulations qu'il contient de sons différents. C'est ainsi que le sol du second exemple, le la, le si, &c., ne peuvent avoir leurs modulations complètes, leurs gammes, puisqu'on ne trouve point, dans cet exemple, de limma au-dessous de ces sons, c'est-à-dire, de fa dièse au-dessous de sol, de sol dièse au-dessous de la, &c.<sup>1</sup>.

p.204 De même, le premier exemple ne saurait fournir autant de modulations qu'il contient de sons, puisque fa dièse, sol dièse, & plusieurs autres sons, n'ont point de limma au-dessous d'eux ; le fa dièse n'ayant au-dessous de lui que l'apotome fa, au lieu du limma mi dièse ; le sol dièse n'ayant également qu'un apotome au-dessous de lui, qu'un sol au lieu de fa dièse dièse, & ainsi du reste.

Or les Chinois modernes n'employant dans leur système musical que les douze sons différents contenus dans le premier exemple, & qui forment leurs douze *lu*, n'ont pu avoir douze modulations, sans altérer plusieurs de ces *lu*, plusieurs de ces mêmes sons, afin que ceux qui formaient des apotomes avec leurs voisins, pussent leur servir à peu près de limma dans le besoin. C'est là l'unique raison, la seule source, de ces *correctifs*, de ces *suppléments*, dont le prince *Tsai-yu* recommande de faire usage à l'égard de la progression triple. Voyez l'article 5 de la seconde partie, page 116.

Mais il y avait un moyen plus simple, & en même temps plus légitime & plus conforme aux vues & aux principes des anciens, pour obtenir tous les sons qu'exigent douze modulations différentes. Ce

---

<sup>1</sup> Je me borne à prendre notre gamme d'ut pour modèle. Celle des Chinois aurait, pour la modulation de sol, dans cet exemple, le double inconvénient de manquer de *pien-koung*, ou fa dièse, & de *pien-tché*, ou ut dièse. Si pour la gamme de fa, on trouve le *pien-tché*, ou si, dans ce même exemple, en revanche notre gamme d'ut n'y saurait être arrangée à la manière des Chinois, puisqu'on ne trouve pas de fa dièse, dans cet exemple, pour être le *pien-tché*, ou le limma, de sol.

## La musique des Chinois

moyen paraît indiqué en particulier par ce qui est énoncé à l'article 6 de la même seconde partie, touchant la double génération des *lu*, pages 125, 126, où l'on voit que les deux extrêmes *fa*, *si*, des sept *lu* naturels *fa ut sol ré la mi si*, sont dits agir l'un sur l'autre, en ce que de *fa* on aboutit à *si*, par la marche directe *fa ut sol*, &c., & que de *si* on aboutit à *fa* par la marche rétrograde *si mi la*, &c. Or, en continuant l'une & l'autre de ces deux marches, on aura, par la première, une suite de dièses, au-dessus des sept *lu* primitifs <sup>p.205</sup> ou naturels, & une suite de bémols au-dessous de ces mêmes *lu*, si l'on prend la marche rétrograde, c'est-à-dire, celle qui commence par *si*.

Il paraît même, d'après ce que j'ai rapporté des anciens manuscrits du père Amiot, dans la première observation, page 189, que l'opération que j'indique ici n'a pas toujours été inconnue aux Chinois, puisqu'on voit, dans le passage que j'ai transcrit, la progression triple prise indifféremment en montant ou en descendant ; & bien que dans ce passage le même son, le même *hoang-tchoung*, réponde alternativement, & au premier terme de la progression triple, & au douzième, il est à croire que la double génération, par *fa* & par *si*, dont nous venons de parler, émane de la double manière de prendre cette même progression. Car le *fa* par exemple, appliqué au douzième terme, donne les quintes montantes qui engendrent les dièses, & le *si*, appliqué au premier terme, donne les quintes descendantes qui engendrent les bémols.

On objectera sans doute que les Chinois n'admettant dans leur système que douze *lu*, cette double opération leur en donnerait un bien plus grand nombre. Mais il faut observer que si les Chinois ne parlent jamais que de douze *lu*, ils ne font mention non plus que de *cinq* tons & de *sept* principes. Or ces cinq tons & ces sept principes, ne sont pas individuellement tels ou tels sons déterminés, puisque parmi les douze *lu* on trouve, selon eux, plusieurs fois les cinq tons, & plusieurs fois les sept principes <sup>1</sup>. Quel inconvénient y aurait-il donc <sup>p.206</sup> qu'ils eussent

---

<sup>1</sup> On peut même remarquer que pour former, sur chaque *lu*, ces cinq tons & ces sept principes, ils sont obligés de prendre le *hoang-tchoung*, ou *fa*, pour *mi* dièse, le *lin-tchoung*, ou *ut*, pour *si* dièse, &c. Absurdité qui n'est qu'une conséquence de la réduction du système musical à douze sons déterminés. Aussi voyons-nous en Europe,

## La musique des Chinois

une longue série de *lu*, parmi lesquels ils choisiraient les douze vrais *lu*, les douze sons particuliers qui peuvent légitimement diviser chaque octave par demi-tons, plutôt que d'employer, dans plusieurs de ces octaves, des sons irrationnels, & par conséquent faux, tels que ceux dont j'ai fait l'analyse dans la première observation ?

Avec une série de *lu*, de telle longueur qu'on veuille la supposer, qui empêche de ne compter jamais que cinq tons, sept principes & douze *lu* ? Cinq tons, parce que cinq *lu* suffisent pour les obtenir ; sept principes parce qu'il ne faut que sept *lu* pour former une gamme complète ; enfin, douze *lu*, parce que ce nombre suffit pour diviser une octave en douze demi-tons.

Mais comme cette division peut se faire de deux manières, selon ce qu'on a vu à la page 203, il est clair que douze *lu* seulement ne peuvent fournir la division propre à chaque octave, ou ce qui est la même chose : le limma n'étant pas l'apotome, ni celui-ci le limma, il est évident qu'au désir de l'oreille, & en ne suivant même en ceci que le simple raisonnement, il faut, dans un système de musique où l'on admet douze modulations, douze gammes toutes calquées sur une première gamme donnée, il faut, dis-je, avoir autant de sons que les règles de l'intonation & le modèle de cette première gamme le prescrivent.

Or, puisque les Chinois établissent une gamme, une modulation, sur chacun de leurs douze *lu*, c'est une suite de leur propre système qu'ils aient tous les sons que ces gammes exigent.

Ces sons, sous la forme de limma & d'apotome, sont au nombre de dix-huit ; il serait donc absurde de vouloir, avec douze *lu* seulement, suppléer ces dix-huit sons, & encore plus absurde de dénaturer pour cela la plus grande partie de ces <sup>p.207</sup> *lu* en y substituant des sons irrationnels, qui dans ce cas ne représenteraient plus, ni les *lu* qu'ils doivent représenter, ni aucun des dix-huit sons que comportent douze modulations différentes.

---

nos joueurs d'instruments à touches, & en général tous ceux qui bornent le système musical à douze sons, plongés dans la même erreur, faire d'un si dièse un ut, d'un ré dièse un mi-bémol, &c.

## La musique des Chinois

### REMARQUE

La doctrine que j'ai tâché d'établir ou pour mieux dire, que je n'ai fait que rappeler dans cette observation, touchant la différence entre deux sons, considérés, l'un comme demi-ton diatonique, l'autre comme demi-ton chromatique, cette doctrine, dis-je, n'est point étrangère aux Chinois ; elle a dû leur être connue dans certains temps. Je viens de trouver dans la traduction manuscrite de l'ouvrage de *Ly-koang-ty*, par le père Amiot, cahier B, n° 10, page 308, un texte du *Toung-tien*, ou *Abrégé de l'Histoire*, qui présente la même doctrine, la même exactitude dans la distinction de l'une ou l'autre sorte de demi-tons. Je vais rapporter ici ce qu'il y a de plus essentiel dans ce texte. Je l'accompagnerai de quelques notes pour le mettre à la portée d'un plus grand nombre de lecteurs.

### TEXTE du TOUNG-TIEN

« La première année du règne de *Chen-kouei*, roi de *Ouei*, un des ministres de ce prince, nommé *Tchen-tchoung-jou*, lui parla ainsi :

— Il serait à propos d'adopter, par rapport aux *tiao*<sup>1</sup>, & aux huit sortes de sons, la méthode de *King-fang*<sup>2</sup>. Selon cet auteur, continua-t-il, voici quel est le p.208 principe des *tiao*. Le *koung* & le *chang* doivent être graves, le *tché* & le *yu* doivent être aigus. Si vous suivez la méthode de *Koung-foun-tchoung*, QUI N'EMPLOIE QUE LES DOUZE LU, qui dit que chacun d'eux fait le *koung*, & que le grave & l'aigu indifféremment sont également bons, vous n'aurez qu'une mauvaise musique, &c.

*Hoang-tchoung* doit faire le *koung*, *tay-tsou* le *chang*, & *lin-tchoung* le *tché*<sup>3</sup>. Si au contraire, &c.

---

<sup>1</sup> *Tiao*, selon le père Amiot, cahier A, note 57, signifie proprement plusieurs choses rangées de suite les unes auprès des autres, échelle, ou telle autre chose semblable. Ici il signifie l'ordre des cinq tons, dans le même sens que nous dirions *premier degré*, *second degré*. Voyez note [114p](#).

<sup>2</sup> Il est parlé de cet auteur à la page 31, & au [tome 2 de ces Mémoires, page 197, n° 19](#).

<sup>3</sup> (o) *Hoang-tchoung* répond à fa, *tay-tsou* à sol, & *lin-tchoung* à ut (Voyez la figure II. 9a) ; donc les tons *koung*, *chang* & *tché*, dont il est parlé ici, sont fa sol ut. Exemple :

fa	sol	la	ut	ré
koung,	chang,	kio,	tché,	yu.

## La musique des Chinois

Si *ou-y* fait le *koung*, le seul *tchoung-lu* sera le *tché*, & il n'y aura aucune mélodie pour les tons *chang*, *kio* & *yu* <sup>1</sup>.

Si le *tchoung-lu* fait le *koung*, il n'y aura aucun *lu* qui ne soit dérangé <sup>2</sup>, & il n'y aura aucune mélodie...

Suivant la méthode de *King-fang*, le *tchoung-lu* fait le <sup>p.209</sup> *koung*, après lequel vient le *chang* & le *tché* <sup>3</sup>; il résulte de tout cela une véritable mélodie. Cette mélodie s'évanouira si *tchoung-lu* faisant le *koung*, *lin-tchoung* fait le *chang*, & *hoang-tchoung* le *tché* <sup>4</sup>.

Le sens des trois derniers alinéa de ce texte, en supposant qu'on n'ait pas assez fait attention aux notes qui l'accompagnent est :

1° Que si le *lu ou-y*, ou ré dièse, fait le *koung*, c'est-à-dire, est premier degré, on ne trouvera dans la série des *lu* (figure II. 9a, ou note u, ci-après), que le seul la dièse pour être le cinquième degré, ou *tché* <sup>5</sup>, cette série ne fournissant, ni le second degré, mi dièse, ni le troisième, fa dièse dièse, ni le sixième, si dièse. Voyez l'exemple de la note p ci-devant.

---

<sup>1</sup> (p) Le *lu ou-y* répond à ré dièse, & *tchoung-lu* à la dièse ; voyez la figure II. 9a. Ainsi ré dièse faisant le *koung*, les autres tons seront mi dièse, fa dièse dièse, la dièse, si dièse. Or, dans la série des *lu* de la figure citée, on ne trouve ni mi dièse pour être *chang*, ni fa dièse dièse pour être *kio*, ni si dièse pour être *yu* ; le seul *tchoung-lu*, comme dit le texte, ou la dièse, pourra faire le *tché*. Car *hoang-tchoung*, ou fa, ne peut tenir lieu de mi dièse, *tay-tsou*, ou sol ne peut remplacer fa dièse dièse, & *lin-tchoung* ou ut, ne peut être employé pour si dièse . Voici le rapport des sons vrais avec ceux que donnent les *lu* de la figure II. 9a.

	Exemple*.				
Sons donnés par les lu...	Ré#	fa	sol	la#	ut
Sons vrais...	Ré#	mi#	fa##	la#	si#
	Koung,	chang,	kio,	tché,	yu

<sup>2</sup> (q) On vient de voir que *tchoung-lu* est la dièse, or si la dièse fait le *koung*, aucun son de la série des *lu* ne pourra l'accompagner. Exemple :

Sons donnés par les lu...	La#	ut	ré	fa	sol
Sons vrais...	La#	si#	ut##	mi#	fa##
	Koung,	chang,	kio,	tché,	yu

<sup>3</sup> (r) Le *chang* est si dièse, le *tché* est mi dièse, comme dans l'exemple de la note précédente.

<sup>4</sup> (s) *Lin-tchoung*, dans la série des *lu*, répond à ut, & *hoang-tchoung* à fa ; or on voit dans l'exemple de la note q, comment ut & fa ne peuvent faire, ni le *chang*, ni le *tché*, puisque ut n'est pas si dièse, & que fa n'est pas mi dièse. D'ailleurs l'intervalle la dièse ut peut-il former un ton entre le *koung* & le *chang* ?

<sup>5</sup> Voyez note [114p](#) de la seconde partie, au sujet des degrés.

## La musique des Chinois

2° Que si le *tchoung-lu*, ou la dièse, est premier degré, *il n'y aura aucun lu qui ne soit dérangé*, comme dit le texte, puisqu'il faudrait discorder l'ut, ou avoir un autre tuyau, pour en faire un si dièse, discorder le ré pour en faire un ut dièse dièse, le fa pour en faire un mi dièse, & le sol pour en faire un fa dièse dièse. Voyez l'exemple de la note q.

3° Que par la méthode de *King-fang*, lorsque ce même *tchoung-lu*, ou la dièse, était premier degré, on avait, par cette méthode un si dièse pour le second degré, un ut dièse dièse pour le troisième, un mi dièse pour le cinquième, & un fa dièse dièse pour le sixième : la dièse, si dièse, ut dièse dièse, mi dièse, fa dièse dièse ; d'où résulte, selon le texte, une véritable mélodie. Or cette mélodie s'évanouit, si, au lieu de si dièse, vous employez le *lu* qui sonne ut ; p.210 si au lieu d'ut dièse dièse, vous employez le *lu* ré ; au lieu de mi dièse, le *hoang-tchoung*, ou fa ; & au lieu de fa dièse dièse, le *lu* qui donne sol. Voyez l'exemple de la note q ci-devant.

Ce dernier passage seul prouve que les *lu* des Chinois n'ont pas toujours été restreints individuellement à ceux dont on a fait usage dans ce mémoire, & qui, dans la génération par quintes, ont la dièse pour dernier terme <sup>1</sup>, puisque la méthode de *King-fang* admet les *lu* ultérieurs qui suivent la dièse, dans cette même génération savoir : mi dièse, si dièse, fa dièse dièse, ut dièse dièse, &c. Ou ce qui est la même chose, ce passage prouve que les Chinois n'ont pas toujours confondu le limma avec l'apotome, c'est-à-dire, le demi-ton diatonique, comme mi fa, avec le demi-ton chromatique mi mi dièse, &c. D'où l'on peut conclure que lorsqu'ils ont voulu obtenir les demi-tons chromatiques de si, de mi, de la, &c., ils ont dû nécessairement employer des *lu* correspondants à nos sons si bémol, mi bémol, la bémol, &c., afin de ne pas faire *évanouir*, pour m'exprimer comme eux, *toute mélodie* de leurs modulations, en y faisant servir, contre le sentiment de l'oreille, un la dièse pour un si bémol, un ré dièse pour un mi bémol, &c., &c.

---

<sup>1</sup> (u) Fa ut sol ré la mi si fa# ut# sol# ré# la#  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

## La musique des Chinois

En un mot, la doctrine touchant la différence entre le demi-ton diatonique & le demi-ton chromatique est si bien établie dans ce texte, qu'après en avoir fait la découverte dans l'ouvrage de *Ly-koang-ty*, traduit par le père Amiot, j'ai balancé si je ne supprimerais pas mon observation. Néanmoins comme elle présente plus en détail l'objet dont il s'agit ici, j'ai cru devoir la laisser subsister. Elle conduit d'ailleurs au développement du texte, & le texte, à son tour confirme & fortifie la doctrine exposée dans l'observation. Doctrine de la plus grande <sup>p.211</sup> importance, qui découle des principes fondamentaux de la musique <sup>1</sup>, & qu'on ne saurait présenter sous trop de faces aux Européens, parmi lesquels un grand nombre de températeurs & de joueurs d'instruments à touches prêchent continuellement le contraire <sup>2</sup>.

@

---

<sup>1</sup> La différence entre les deux sortes de demi-tons, est donnée par une suite de quintes, comme on le verra à la note suivante.

<sup>2</sup> (y) Pour s'assurer de la différence entre le demi-ton mi fa, par exemple, & le demi-ton fa fa dièse, on peut former une suite de quintes, depuis fa jusqu'à fa dièse ; en rapprochant ensuite les trois sons mi, fa, fa dièse, on s'apercevra de l'extrême différence qu'il y a entre l'intonation mi fa & l'intonation fa fa dièse, si les quintes ont été justes. En voici la démonstration.

On sait que le rapport de la quinte est comme de 2 à 3, c'est-à-dire, comme d'un nombre quelconque à celui qui résulte de l'addition de ce nombre avec sa moitié, & c'est ce que les anciens appelaient le rapport sesquialtere puisqu'ici le nombre 2, additionné avec 1, qui est sa moitié, donne 3, valeur de la quinte de 2. Voici une série de quintes dans ce même rapport :

128	972	288	432	648	972	1458	2187
fa	ut	sol	ré	la	mi	si	fa

Rapprochez du fa dièse les sons mi & fa, en les élevant par autant d'octaves qu'il sera nécessaire. Or pour avoir l'octave d'un son dont valeur est connue, il faut doubler cette valeur. Ainsi l'octave de fa, évalué dans cet exemple à 128, sera le double de 128, c'est-à-dire, 256. Ce nombre étant doublé donnera 512 ; celui-ci, par la même opération, donnera 1024, & 1024, donnera 2048. Quant au mi 972, il n'a besoin que d'être élevé que d'une seule octave. Le double de 972 étant 1944, on aura les deux demi-tons mi fa & fa fa dièse dans le rapport suivant :

1944	2048	2187
mi	fa	fa#

Il est aisé de remarquer ici que l'intervalle de fa à fa dièse, est de beaucoup plus grand que celui de mi à fa, puisque la différence de fa à fa dièse, c'est-à-dire, de 2048 à 2187, est de 139, tandis que la différence de mi à fa, ou de 1944 à 2048 n'est que de 104.

On voit par là que la distinction de limma & d'apotome, de demi-ton diatonique, & demi-ton chromatique, qu'admettent les principes de la musique, entre ces deux sortes d'intervalles, n'est qu'une suite nécessaire de la valeur fixée à la quinte ; & cette vérité se découvre encore par la manière dont on accorde l'orgue, le clavecin, &c., puisqu'il faut y altérer la proportion de chaque quinte pour avoir, ces demi-tons neutres & sans caractère, dans lesquels se complaisent les amateurs de ces sortes d'instruments. Voyez ce que j'ai dit au sujet du *tempérament*, à la fin de la note i, seconde observation, page 202.

### QUATRIÈME OBSERVATION

#### Exposition du principe des proportions authentiques des anciens Chinois

@

p.212 La progression triple sur laquelle les anciens Chinois ont fondé les dimensions de leurs *lu*, n'est autre chose que le résultat d'une première consonance donnée, dont la proportion, suffisamment constatée par l'expérience, a été le modèle de toutes celles qu'on a ajoutées à cette première, pour en former une suite ou progression d'intervalles semblables.

Ce n'est au reste que pour la facilité du calcul, & pour éviter les fractions, qu'on a choisi le rapport de 1 à 3 dans la progression, dite triple à raison de ce rapport ; & il faut observer que l'intervalle de douzième, représenté par ces nombres, est une sorte de synonyme de la quinte, puisque celle-ci, portée à une octave plus haut ou plus bas, devient douzième, ou ce qui est la même chose, puisque la douzième n'est que l'octave de la quinte.

On fait que l'*octave*, en musique est regardée comme une *équisonnance*, comme la réplique d'un même son, mais entendu à huit degrés plus haut ou plus bas. Ainsi la progression triple, en remontant à sa source, n'est au fond que le résultat d'une première quinte, évaluée à la proportion de 2 à 3, & portée, pour la commodité du calcul, à son octave 1 : 3.

De cette équisonnance de l'octave, il résulte encore qu'une quinte, prise en montant ou en descendant, pourra être p.213 représentée par la quarte, prise en sens contraire, puisque cette quarte ne sera alors que l'octave de la quinte déjà trouvée <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> (z) Si l'on monte de quinte depuis ut, par exemple, on aboutira à sol comme : ut ré mi fa sol ; & si l'on descend de quarte depuis le même ut, on arrive à un autre sol, octave du premier, comme, ut si la sol. Il en est de même si l'on monte de quarte,

## La musique des Chinois

Le rapport de l'octave est reconnu généralement pour être comme de 1 à 2, c'est-à-dire, comme d'un nombre donné à celui qui en est le double.

On a défini la quinte, dans le rapport de 2 à 3, ou 3 : 2, & la quarte dans celui de 3 à 4 ou 4 : 3.

Or, pour s'assurer si ces deux rapports sont justes, il faut d'après ce que nous avons remarqué, que la quinte d'un son, prise dans un sens, & sa quarte, prise dans le sens contraire, donnent entr'elles le rapport de l'octave, c'est-à-dire, la proportion double, sinon le rapport de la quinte ou celui de la quarte aura été mal assigné.

Prenons, par exemple, la quinte au-dessus de fa, évalué à 3 ; cette quinte, par la proportion fixée à cet intervalle, sera ut 2. Si nous prenons ensuite la quarte au-dessous du même fa 3, la quarte étant dans la proportion de 3 à 4, nous aurons ut 4. Or, 4 est le double de 2, ou ce qui est la même chose, l'ut au-dessous de fa nous a donné une valeur double de celle qu'avait l'ut au-dessus de ce même fa, donc le rapport de la quinte, 2 : 3, & celui de la quarte, 3 : 4, assignés depuis plus de quarante siècles à ces deux intervalles sont justes l'un & l'autre <sup>1</sup>.

p.214 De tout ce que nous venons d'observer, il résulte qu'il n'a fallu, aux anciens Chinois, qu'une seule quinte ou une seule quarte une fois trouvée, pour avoir tout le reste de leur système, quelque'étendue qu'ils aient voulu lui donner, puisqu'il n'est besoin pour cela que d'ajouter au premier intervalle trouvé, une suite d'intervalles semblables <sup>2</sup>.

---

comme, ut ré mi fa, ou qu'on descende de quinte, comme, ut si la sol fa ; les deux extrêmes fa, seront toujours l'octave l'un de l'autre.

<sup>1</sup> (aa) Ce développement était nécessaire ici, parce que des théoriciens européens, partant des proportions factices qu'ils assignent à certains intervalles, ont voulu élever des doutes sur la proportion de la quinte, sans penser à s'assurer auparavant si les proportions par lesquelles ils voulaient juger de la quinte étaient légitimes, ou si même elles avaient un principe. Voyez à ce sujet [Mémoire sur la musique des anciens, note 35, § 208, page 215](#).

<sup>2</sup> « D'une seule quarte ou d'une seule quinte donnée, découle tout le système musical, puisque la quarte d'une première quarte, ou la quinte d'une première quinte, devra naturellement être dans la même proportion qu'on aura reconnue pour la première, quelle que soit cette proportion... Une troisième quarte ou une troisième quinte, devra nécessairement être comme la première & comme la seconde, & ainsi de suite de l'une de ces consonances à l'autre, en observant toujours entr'elles le rapport établi pour la première. Or, c'est de l'assemblage d'un certain nombre de ces consonances,

## La musique des Chinois

Voici un texte chinois qui présente les douze *lu*, engendrés par ce même principe, c'est-à-dire, ou comme quinte, ou comme quarte l'un de l'autre, & dans la proportion que je viens de décrire pour ces deux intervalles. C'est un texte du *Han-chou* <sup>1</sup>, extrait de l'ouvrage de *Ly-koang-ty*, traduit par le père Amiot, quatrième partie cahier B, n° 9, page 290. Je joindrai à ce précieux texte l'excellente note que le père Amiot y a ajoutée ; & pour le rendre encore plus intelligible, je vais donner une suite de *lu* rangés par demi-tons, ordre d'après lequel l'auteur du texte s'est énoncé. J'ajouterai dans le texte même, mais entre des parenthèses, tout ce qui sera nécessaire pour l'expliquer.

p.215 En recourant du texte, à l'exemple suivant, on se rappellera que l'intervalle *d'en-bas*, chez les Chinois est notre quinte en montant, & que leur intervalle *d'en-haut* est notre quarte en descendant. Voyez note [122z](#).

### Ordre des *lu* par demi-tons

a. hoang-tchoung	fa
b. ta-lu	fa dièse
c. tay-tsou	sol
d. kia-tchoung	sol dièse
e. kou-si	la
f. tchoung-lu	la dièse
g. joui-pin	si
h. lin-tchoung	ut
i. y-tsê	ut dièse
k. nan-lu	ré
l. ou-y	ré dièse
m. yng-tchoung	mi
n. hoang-tchoung	fa
o. ta-lu	fa dièse
p. tay-tsou	sol
q. kia-tchoung	sol dièse
r. kou-si	la
s. tchoung-lu	la dièse

### Texte du Han-chou

« Hoang-tchoung est comme le roi des autres tons. Il n'en est aucun qui puisse lui ressembler. Des trois parties du hoang-

---

combinées de différentes manières, que naissent les tierces, les sixtes, le ton, & les divers demi-tons dont on peut raisonnablement faire usage dans un système de musique ». *Mémoire sur la musique des anciens*, page 1 de l'Avant-propos note a.

<sup>1</sup> C'est sans doute du *Si-han-chou*, c'est-à-dire, de l'histoire des Han occidentaux qu'il s'agit ici, puisque *Ly-koang-ty* rapporte ensuite des textes du *Heou-han-chou*, Histoire des Han postérieurs, ou orientaux.

## La musique des Chinois

tchoung (a, ou fa dans l'exemple ci-dessus), qu'on en ôte une, on aura le *lin-tchoung* d'en bas (h, ou ut).

Aux trois parties dont est composé le lin-tchoung (ut) qu'on en ajoute une semblable, on aura le tay-tsou d'en-haut <sup>p.216</sup> (c ou sol). Des trois parties du tay-tsou (sol) qu'on en ôte une, on aura le nan-lu d'en bas (k, ou ré).

Aux trois parties du nan-lu (ré) qu'on en ajoute une semblable, on aura le kou-si d'en haut (e, ou la). Des trois parties du kou-si (la), qu'on en ôte une, on aura le yng-tchoung d'en bas (m, ou mi).

Aux trois parties du yng-tchoung (mi) qu'on en ajoute une semblable, on aura le joui-pin d'en haut (g ou si). Des trois parties du joui-pin (si), qu'on en ôte une, on aura le ta-lu d'en bas (o, ou fa dièse).

Aux trois parties du ta-lu (fa dièse), qu'on en ajoute une semblable, on aura le y-tsê d'en haut (i, ou ut dièse). Des trois parties de y-tsê (ut dièse) qu'on en ôte une, on aura le kia-tchoung d'en bas (q, ou fol dièse).

Aux trois parties du kia-tchoung (sol dièse), qu'on en ajoute une semblable, on aura le ou-y d'en haut (l, ou re dièse). Enfin, si des trois parties dont est composé le ou-y (ré dièse), on en ôte une, on aura le tchoung-lu d'en bas (s, ou la).

Voici la note du père Amiot (cahier B, n° 14, page 34)

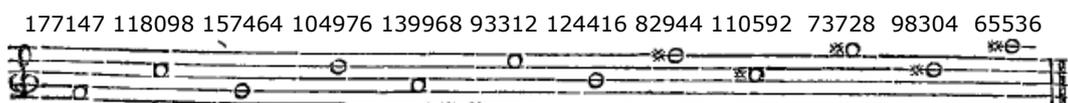
« Pour épargner au lecteur la peine de calculer les *lu*, suivant la méthode de ce texte, je les ai calculés moi-même, & j'ai trouvé :

Hoang-tchoung, égal à		177147
Lin-tchoung d'en bas	=	118098
Tay-tsou d'en haut	=	157464
Nan-lu d'en bas	=	104976
Kou-si d'en haut	=	139968
Yng-tchoung d'en bas	=	93312
Joui-pin d'en haut	=	124416
Ta-lu d'en bas	=	82944
Y-tsê d'en haut	=	110592

## La musique des Chinois

Kia-tchoung d'en bas	=	73728
Ou-y d'en haut	=	98304
Tchoung-lu d'en bas	=	65536

p.217 Voici, selon notre manière de noter les sons, tout le contenu, tant du texte que de cette note du père Amiot, c'est-à-dire, la génération des douze *lu*, par quintes & par quartes alternatives, avec l'expression numérique de chaque son, calculée par le père Amiot, que je ne fais que transporter sur les notes <sup>1</sup>.



Si l'on veut faire l'analyse de ces nombres, on trouvera que fa 177147 est le douzième terme de la progression triple ; & que les autres nombres sont les différentes octaves de chacun des termes de la même progression, prise en rétrogradant, comme dans l'exemple de la page 188 <sup>2</sup>.

p.218 On peut conclure de la méthode simple & uniforme, suivie dans ce texte du *Han-chou*, combien les proportions factices des deux illustres princes *Tsai-yu* & *Hoai-nan-tsee*, exposées aux articles 3 & 5 de la seconde partie de ce mémoire, s'écartent de la doctrine des

<sup>1</sup> Nos théoriciens européens pourront voir, par cet exemple, combien il serait absurde d'imaginer qu'après les quatre premiers sons fondamentaux fa ut sol ré, il fallût donner au la une autre proportion que celle qu'il obtient comme quarte de ré ; ou de prétendre que ce même la, en tant que quarte juste au-dessous de ré, ne pût, comme tel, former un ton juste avec sol, une tierce mineure avec ut, une tierce majeure avec fa, &c. ; & cela parce que, depuis la fin du seizième siècle, un homme aurait écrit que la tierce fa la doit être de 4 à 5, &, ce qui en est une suite, le ton sol la de 9 à 10, la tierce mineure la ut de 5 à 6, &c., &c. On peut voir ce que j'ai dit à ce sujet, note (g) de la seconde observation, page 200.

<sup>2</sup> (ee) Si l'on prend l'un & l'autre exemple dans un sens contraire, c'est-à-dire, en commençant par la dièse, on aura alors les termes de la progression triple dans leur ordre naturel 1, 3, 9, 27, &c., comme dans l'exemple suivant, où les petits chiffres joints à chaque terme de cette progression, marquent le nombre d'octaves dont il est élevé, soit dans la note du père Amiot, soit dans l'exemple qui la représente.

1<sup>16</sup> 3<sup>15</sup> 9<sup>13</sup> 27<sup>12</sup> 81<sup>10</sup> 243<sup>9</sup> 729<sup>7</sup> 2187<sup>6</sup> 6561<sup>4</sup> 19683<sup>3</sup> 59049<sup>1</sup> 177147 radical.  
 la# ré# sol# ut# fa# si mi la ré sol ut fa

Il est aisé de voir par ces nombres que la valeur 65536 qui répond au la dièse, dans l'exemple, n'est autre chose que le terme 1, élevé de seize octaves ; que le ré dièse, évalué à 98304, est la quinzième octave de 3 ; le sol dièse, la treizième octave de 9, & ainsi du reste. On peut vérifier tous ces calculs sur les tables qui sont à la fin de mon mémoire.

Ces divers exemples doivent nous ramener à ce que j'ai d'abord annoncé à la note [32c](#), savoir : que *la règle d'une série de douze termes en progression triple, la règle des lu, ou la règle d'une suite de sons à la quarte, à la quinte ou à la douzième l'un de l'autre, sont une seule & même règle, un seul même principe sous des formes différentes.*

## **La musique des Chinois**

anciens Chinois. Doctrine, la seule vraie, la seule raisonnable, si l'on veut y réfléchir, la seule en un mot qu'on puisse adopter dans tout système de musique où l'on voudra se guider par le sentiment de l'oreille.

@

## La musique des Chinois

### Notes <sup>1</sup>

@

(2a) Pièces de clavecin & de caractère du célèbre Rameau.

(5b) C'est en 1754 que ce manuscrit a été remis à M. de Bougainville, selon une note de Rameau, dans son [Code de musique, page 189](#).

(7c) Voyez le [Mémoire sur la musique des anciens, art. 9, p. 57](#).

(7d) [Mémoire sur la musique des anciens, art. 5, § 59 p. 33, & note 16, § 68, p. 129](#). Voyez ci-après, note [159b](#).

(7e) [Ibid., art. 10 & 11, p. 71 & suiv.](#)

(8f) [Ibid., p. 94, note c.](#)

(8g) [Ibid., art. 3 & 4, pp. 16, 17 & suiv.](#)

(8h) Voyez ci-après la première partie, art. sixième, touchant le *kin* & le *chê*.

(9i) [Mémoire sur la musique des anciens, note 16, p. 129](#).

On verra par les notes & les observations que j'ai jointes à ce mémoire, non seulement que je pense avec le père Amiot, que les vraies dimensions de chaque ton, leur génération réciproque, en un mot, que les vraies proportions musicales, celles qu'adoptait Pythagore, sont réellement dues aux anciens Chinois ; mais que les approximations dont parle ici ce savant missionnaire, sont l'ouvrage des Chinois modernes, c'est-à-dire, la suite des erreurs dans lesquelles les Chinois paraissent être depuis deux ou trois siècles avant l'ère chrétienne. Voyez la [première](#) & la [quatrième observation](#), à la fin de ce mémoire.

(10k) Cet instrument est composé d'un assortiment de pierres sonores. Voyez ci-après l'article 3 de la première partie.

(12l) Le cycle dont parle le père Amiot, est le soixante-quatorzième, il a commencé en 1684 ; par conséquent, la vingt-deuxième année de ce cycle, à compter depuis 1684, tombe en 1705.

(12m) Le manuscrit de M. Bertin ajoute : Je suppose que M. l'abbé Roussier, qui est très exact dans tant ce qu'il dit n'aura point oublié son exactitude dans cette citation. Je dois donc assurer ici le père Amiot que cette

---

<sup>1</sup> Ces notes sont de l'abbé Roussier. [c.a. Leur numérotation-papier étant réinitialisée à chaque partie du mémoire, leur référence numérique reprend les lettres de numérotation de l'édition-papier, précédées du numéro de page de l'édition-papier]]

## La musique des Chinois

citation est exactement conforme à l'énoncé de Rameau. Je viens de la vérifier sur son [Code de musique](#) d'où elle est tirée (p. 189, à la note). Je remarque même que le mot Péking, dans ma citation, est orthographié Pékin, à la manière de Rameau.

(12n) Comme l'erreur de Rameau, touchant l'incendie dont il s'agit, m'a fait proposer dans mon mémoire, une conjecture qui ne peut subsister aujourd'hui, c'est une raison de plus de rapporter ici ce qui concerne, & cet incendie, & l'ouvrage même de *Ly-koang-ty*, d'après le manuscrit du père Amiot, cahier A, page 30, où commence la préface dont il vient de parler. Cette préface est de *Tsing-tché*, fils de *Ly-koang-ty*, éditeur de l'ouvrage de son père ; c'est de *Ly-koang-ty* qu'il parle.

« Il fit un recueil de tout ce qu'il avait pu trouver sur l'ancienne musique, dans les livres les plus estimés & les plus authentiques ; il le mit en ordre & le divisa en huit parties, dont voici les titres ; 1° Théorie de la musique en général ; 2° Effets de la musique ; 3° Explication des différentes espèces de musique ; 4° des règles de la musique ; 5° des instruments dont on se servait anciennement dans l'exécution de la musique ; 6° de la musique vocale ; 7° de la musique qu'on employait anciennement pour les danses & la comédie ; 8° de l'usage de chaque espèce de musique en particulier.

L'ouvrage achevé, ajoute *Tsing-tché*, le feu prit à notre maison & consuma dans un instant le fruit d'un travail immense. Ce fâcheux accident arriva l'année du cycle y-yeou.

L'année *Ou-tsée* (1708), mon père eut réparé en partie la perte qu'il avait faite. Il chercha de nouveau dans les sources où il avait puisé auparavant ; mais comme il ne les eut pas toutes sous sa main, & qu'il avait perdu la mémoire de bien des choses, il raccourcit son premier dessein, & le réduisit à des bornes plus étroites.

(Page 32). Enfin l'année *Ting-ouei* (1727), l'ouvrage fut mis entre les mains des imprimeurs, lesquels en peu de mois en eurent achevé la première édition ».

(13o) Le père Amiot veut parler ici des Préliminaires qu'il a ajoutés à sa traduction de l'ouvrage de *Ly-koang-ty*, dans lesquels, en suivant les explications des lettrés qui l'ont aidé dans son travail, il a exposé quelques objets d'une manière différente de ce qu'il établit aujourd'hui dans ce mémoire.

## La musique des Chinois

Mais ces objets sont en bien petit nombre, & l'on trouve dans ses Préliminaires quantité de très bonnes choses. A l'égard de sa traduction même, je crois qu'elle rend exactement le sens de *Ly-koang-ty* ; mais il faut observer que cet auteur, outre qu'il a rassemblé dans son ouvrage divers textes de doctrines contraires, s'est trompé encore lui-même quelquefois dans les explications qu'il joint à ces textes. Cependant cet ouvrage de *Ly-koang-ty* n'en est pas moins précieux pour cela. Parmi les textes qu'il renferme, il y en a plusieurs qui nous transmettent l'ancienne doctrine des Chinois. Je me suis appuyé de quelques-uns dans les observations qui sont à la fin de ce mémoire, mais en abandonnant l'explication de *Ly-koang-ty*, lorsqu'elle m'a paru fautive ou erronée. On pourra juger par la pureté de doctrine énoncée dans les textes que j'ai rapportés, qu'en général la traduction du père Amiot est exacte, & que son manuscrit ne sera pas inutile à ceux qui sauront prendre le vrai où il se trouve.

(14p) [Mémoire sur la musique des anciens, p. 61.](#)

(15q) [Ibid., note 16, p. 129, & art. 5, § 60, 61.](#)

(16r) [Mémoire sur la musique des anciens, art. 1, p. 11, & troisième observation, § 60, p. 33.](#)

(16s) Voyez le [second volume de ces Mémoires, p. 6.](#)

(18t) C'est l'exemplaire de M. Bertin qu'on a suivi principalement dans cette édition.

(18u) Voyez l'article 4 de la troisième partie.

(19x) On peut ajouter à cette réflexion du père Amiot que les deux auteurs qu'il a suivis particulièrement dans son mémoire (Voyez l'article 1 de la première partie), sont : le prince *Tsai-yu*, de la famille impériale des *Ming*, & *Ly-koang-ty*, ministre d'État & membre du premier tribunal des lettrés de l'empire ; auxquels on peut joindre le prince *Hoai-nan-tsee*, cité assez souvent dans le cours de cet ouvrage. Voyez la note [118s](#) de la seconde partie, & le texte auquel se rapporte cette note, art. 5.

(28a) Comme cette explication dépend de la lecture attentive de plusieurs articles de la seconde partie de cet ouvrage, j'ai cru devoir présenter ici une idée des *lu*. Je commence par l'interprétation du mot *lu*, d'après le manuscrit sur la musique, que le père Amiot avait autrefois envoyé en France, dont il est parlé à la page 5 du discours préliminaire. « Le mot ou la lettre *lu*, pris en lui-même & dans toute sa signification, veut dire *principe, origine, loi, mesure, règle, &c.* » Traduction de l'ouvrage de *Ly-Koang-ty*, Préliminaires, cahier A, p. 15.

## La musique des Chinois

Les Chinois admettent douze *lu*, comme on le verra à l'article 2 de la seconde partie. Ces douze *lu*, sur l'application desquels les auteurs chinois ont beaucoup varié, ne sont autre chose, dans le sens primitif de leur institution, qu'une série de douze sons fondamentaux gardant entr'eux la même proportion, comme serait une série de *quartes*, de *quintes* ou de *douzièmes*, car il n'y a que ces intervalles consonants qui puissent être des *principes*, des *lois*, des mesures du son. Ainsi la série des consonances si, mi, la, ré, &c. ou fa, ut, sol, ré, &c. conçues comme quartes ou comme quintes, ou comme douzièmes, soit en montant, soit en descendant est une série de *lu*.

Cette série, poussée jusqu'au nombre de douze *lu*, comme si, mi, la, ré, sol, ut, fa, si bémol, mi bémol, la bémol, ré bémol, sol bémol, ou fa, ut, sol, ré, la, mi, si, fa dièse, ut dièse, sol dièse, ré dièse, la dièse, forme cette règle invariable du son ; ce modèle, & pour ainsi dire cette *mesure* qui doit le constituer ton musical.

Les tuyaux qu'on suppose rendre ces sons ainsi déterminés sont également appelés *lu* ; ainsi le son ré, par exemple, conçu dans certaines proportions, relativement à la série de consonances dont il fait partie, ou bien le tuyau qui rend ce même ré, sont l'un & l'autre la règle, le *lu*, le modèle d'intonation pour tous les ré qu'on peut former, soit à la voix, soit sur des instruments. Il en est de même des autres *lu*, qui sont toujours le type des intonations précises de chaque intervalle musical, soit ton, soit demi-ton, soit tierce, &c.

(29b) Ces trigrammes sont composés, comme leur nom le porte de trois caractères ou signes, qui ne consistent qu'en de simples barres, soit entières, comme , soit coupées, comme , dont on verra l'usage dans la seconde partie de cet ouvrage.

(32c) La progression triple poussée jusqu'à douze termes, comme 1, 3, 9, 27, &c., est l'expression numérique d'une série de consonances, appelées *douzièmes*, dont la quinte & la quarte sont l'image. Voyez ci-devant note 28a. Ainsi l'on peut dire que la règle d'une série de douze termes en progression triple, la règle des *lu*, ou la règle d'une suite de sons à la quarte, à la quinte ou à la douzième l'un de l'autre, sont une seule même règle, un seul & même principe, sous des formes différentes. Or, ce principe, pour achever de le bien faire connaître dès à présent, n'est jamais autre chose, de quelque manière qu'on le représente, qu'un assemblage de consonances de même genre, de même nature, & d'une égalité inaltérable de proportions. C'est là la base du

## La musique des Chinois

système des anciens Chinois, qu'il faut bien distinguer dans ce mémoire, des principes, ou pour mieux dire, des erreurs des Chinois modernes.

(33d) L'ouvrage de *Ly-koang-ty* a paru en 1727. Voyez note [12n](#). Le manuscrit qui contient la traduction de cet ouvrage, faite par le père Amiot, m'a été confié en 1770. J'en ai cité divers passages dans une lettre touchant la division du Zodiaque, insérée dans le [Journal des Beaux-arts & des Sciences, par M. l'abbé Aubert, mois de novembre 1770](#). Voyez cette même lettre, imprimée à part, p. 7 ou p. 203 du *Journal*.

(34e) La dynastie des *Soung* a commencé en 960, & a fini en 1279, selon une remarque du père Amiot, dans sa traduction de l'ouvrage de *Ly-koang-ty*, cahier B, n°14, page 41, note 124.

(41f) La justesse de ce *king* prouve encore son antiquité, puisque les anciens Chinois le réglaient par la progression triple pour obtenir des tons & des demi-tons, tels que les donne la suite des consonances, représentée par cette progression triple. Au lieu que les Chinois plus modernes, comme on le verra à la seconde partie de ce mémoire, sont tombés dans les fausses intonations qui résultent du système absurde de confondre le demi-ton chromatique avec le demi-ton diatonique (la dièse avec si bémol, &c.), pour avoir, ainsi que nos facteurs d'instruments à touches, des demi-tons à peu près égaux entr'eux, des demi-tons de fantaisie, à la place de ceux qu'exige la loi immuable des consonances, la règle invariable des *lu*. Voyez les notes [28a](#) & [32c](#).

(42g) Indépendamment des preuves tirées des anciens fragments, il était aisé de démontrer à ces auteurs que si, selon eux, les anciens se servaient du *king* isolé pour marquer la mesure, il leur fallait nécessairement avoir plusieurs de ces *king* isolés, relativement aux divers tons sur lesquels on pouvait exécuter de la musique. Un seul *king* n'ayant que son ton propre, & même un ton fixe, les auteurs qui ont avancé l'opinion qu'on réfute ici, auraient dû prouver auparavant que tout ce qui se chantait, ou tout ce qu'on jouait autrefois, était sur un seul & même ton, ce qui ne peut même être supposé, surtout pour la musique instrumentale.

Il résulte donc de cette observation qu'on ne peut contester aux anciens l'usage de plusieurs *king*, c'est-à-dire, d'un assortiment composé d'un certain nombre de pierres sonores, quand même ce n'aurait été que pour battre la mesure dans les divers tons sur lesquels on faisait de la musique. Or, avec un tel assortiment, qu'est-ce qui empêche de jouer des airs, de suivre la voix ou les autres instruments ?

## La musique des Chinois

(45h) Faire le *koung* primitif avec chacun des douze *lu*, c'est établir une modulation sur chacun des douze sons fondamentaux qui forment les douze *lu*, ou comme l'entendent aujourd'hui les Chinois, sur chacun des douze demi-tons qui divisent une octave, & qui ne sont qu'une combinaison des douze sons primitifs à la quarte ou à la quinte l'un de l'autre. C'est à cette combinaison, à cet ordre de demi-tons, que les Chinois plus modernes ont attaché l'idée de *lu*, comme on le verra dans la seconde partie de ce mémoire.

(46i) Par les sept modulations communes, il faut entendre ici les sept degrés ordinaires d'une gamme quelconque. J'expliquerai plus en détail, dans la note suivante, ce que les Chinois entendent par *modulation*.

(47k) Les Chinois n'ont pas plus de modulations que nous ; mais ils entendent par *modulation*, ce que nous appellerions, à l'égard d'un son, sa position, sa *manière d'être* dans un ton déterminé. Un *ut*, par exemple, dans nos principes, peut être *tonique* dans son propre mode, *seconde-note* dans le mode de *si bémol*, *médiate* dans celui de *la bémol*, &c. Ainsi ces manières d'être, que j'appellerai *degrés*, sont au nombre de sept, savoir : premier degré, deuxième, troisième, quatrième, cinquième, sixième & septième. Or chacun des douze *lu* des Chinois pouvant être considéré sous l'idée de chacun de ces sept degrés, ou, ce qui est la même chose, chacun des douze *lu* devant contenir les sept degrés qui constituent sa gamme, il est clair que 12 fois ces 7 degrés sont 84 rapports ou manières d'être sous lesquels les *lu* peuvent être considérés.

Au reste, ces 84 rapports ou *modulations* supposent l'octave divisée en douze demi-tons égaux entr'eux, comme on le verra dans la suite de cet ouvrage. Erreur dont l'ancienneté chez les Chinois prouve, pour le dire en passant, la haute antiquité des vrais principes de la musique.

(51l) Il paraît que les auteurs chinois qu'a suivis ici le père Amiot, ont oublié que l'instrument sans trous donnait déjà, comme on l'a vu, le *koung* de *hoang-tchoung*, c'est-à-dire, *fa*. Or le premier trou ouvert, pour suivre ici l'ordre des cinq tons des Chinois, doit donner *sol* ; le second trou, *la* ; le troisième, *ut* ; le quatrième, *ré*, & il reste encore le cinquième trou qui peut donner, ou l'octave de *fa*, ou un nouveau son hors la classe des cinq tons *fa*, *sol*, *la*, *ut*, *ré*, comme serait si ou si bémol, entre *la* & *ut* ou *mi*, au-dessus de *ré*. Mais comme il n'est fait mention ici que des cinq tons, il faut croire que ce cinquième trou donnait l'octave du *koung*, c'est-à-dire, de *fa*, & qu'on n'avait pas encore trouvé alors le moyen d'obtenir cette octave en rebouchant tous les

## La musique des Chinois

trous, & soufflant plus fort, comme on le fait sur la flûte, & comme l'ont fait dans la suite les Chinois eux-mêmes sur les leurs.

(52m) Ces *hiuen* à six trous viennent à l'appui de ce que j'ai observé dans la note précédente. Avec ces six trous & le son grave que donne l'instrument, tous les trous étant bouchés, on a les sept sons différents qui constituent une gamme, & qui forment un système complet. Par exemple, si le son grave est fa, le premier trou donnera sol ; le second, la ; le troisième, si ou si bémol ; le quatrième, ut ; le cinquième, ré ; le sixième, mi ; & en rebouchant tous les trous, & soufflant plus fort, on aura l'octave de fa.

(54n) Par le mot *mode*, il faut entendre, dans ce passage, un système d'un nombre indéterminé de sons, parce qu'il ne s'agit pas ici de ce que nous appelons un *mode*, mais seulement d'un système particulier de cinq ou de sept sons.

(55o) Ces sept cordes, comme on le verra à l'article 4 de la troisième partie, présentent, tantôt le système de sons ut, ré, fa, sol, la, ut, ré, dans lequel il n'y a que cinq sons différents, puisque l'ut & le ré étant répétés à l'octave, ne forment pas de nouveaux sons ; tantôt ces sept cordes présentent sept sons réellement différents entr'eux, comme fa, sol, la, si, ut, ré, mi. En confondant sous la même idée, du moins sous la même expression, la corde & le son, il a été aisé aux musiciens chinois de parler de *kin à cinq cordes*, & aux lettrés qui n'étaient pas musiciens, de croire qu'il y ait eu des *kin* qui n'avaient que cinq cordes.

(58p) Ce *kin* a été envoyé ; il est dans le cabinet de M. Bertin.

(58q) Il faut entendre ici l'octave divisée en douze semi-tons, comme le désigne l'expression du père Amiot : *tous les sons qui sont renfermés*, &c. Le *kiun* n'est pas proprement une *octave*, mais l'assemblage de treize sons à un demi-ton l'un de l'autre. Ainsi, en comptant par demi-tons, on trouvera que 25 cordes ne sont que deux *kiun*, tandis que ce que nous appelons une octave, ne contenant que 8 degrés, il ne faut que 15 de ces degrés pour former deux de nos octaves. Au reste, quoique le père Amiot ne dise pas que les 25 cordes du *chê* étaient accordées à un demi-ton l'une de l'autre, la manière dont il s'exprime & ce que j'observe ici doivent le faire conclure.

(64r) D'un son donné à son octave, il y a treize sons, & il n'y en a que onze d'intermédiaires entre ce premier son donné, & celui qui en est l'octave ; mais

## La musique des Chinois

il faut entendre ici les douze sons *différents*, contenus dans une octave divisée par demi-tons. Voyez ci-après note 87b de la seconde partie.

(65s) Cette réduction d'intervalles, au nombre de 12, est bien plutôt une idée moderne, que le procédé des premiers instituteurs de la musique. Je dis une idée moderne parce qu'en effet une telle opération est, ou trop savante, ou trop erronée pour le temps & la circonstance où l'on suppose ici les anciens Chinois. Elle est trop savante, si les intonations intermédiaires, entre un son donné & sa réplique, sont conçues comme des demi-tons justes, tels que seraient les divers demi-tons *apotome* & *limma*, ou *limma* & *apotome*, que forment les chants *fa*, *fa dièse*, *sol*, &c., ou *fa*, *sol bémol*, *sol*, &c., ces chants n'ayant pu être imaginés, ni même soupçonnés avant l'établissement des douze *lu*, c'est-à-dire, des douze sons fondamentaux à la quinte l'un de l'autre, dont ils sont le résultat (Voyez note 28a). Ou bien cette opération est trop erronée, trop absurde, si les demi-tons qu'on peut concevoir, entre un son & sa réplique, sont supposés égaux entr'eux, c'est-à-dire, sont supposés n'être ni des *apotome*, ni des *limma*, & par conséquent ne former ni l'un, ni l'autre des deux chants que je viens d'apporter en exemple ; ce qui, dans ce cas, ne serait plus qu'un chant idéal, un chant composé d'intervalles factices, un chant en un mot qui n'en est pas un, puisqu'il ne serait que la manière de détonner, de chanter faux, dans l'un ou l'autre système de demi-tons, *fa*, *fa dièse*, *sol*, &c., ou *fa*, *sol bémol*, *sol*, &c., que j'ai donnés pour exemple. Or, d'un son à sa réplique, à son octave, il y a bien plus de douze manières de détonner, bien plus de douze intervalles sensibles, puisqu'Aristoxene, chez les Grecs, outre ses moitiés de ton, y voyait encore des tiers de ton, des quarts, &c. Mais il faut remarquer que du temps d'Aristoxene, la musique, loin d'être à sa naissance, marchait au contraire, & l'on peut dire à grands pas, vers la décadence, comme le prouve l'idée même d'Aristoxene, qui n'eût pu être proposée dans un temps où les principes étaient en vigueur. Je reviendrai sur cet objet à l'occasion des *lu*, dans la seconde partie de ce mémoire, & en particulier dans la troisième observation qu'on trouvera à la fin, où je ferai voir ce qui a pu conduire, soit les Chinois, soit Aristoxene, à vouloir se donner, contre le sentiment de l'oreille, des demi-tons factices, & qui ne fussent décidément, ni le *limma*, ni l'*apotome*.

(66t) Le texte du père Amiot porte ici : *yang*, c'est-à-dire *majeur*, *parfait*, &c. ; *yn*, c'est-à-dire, *mineur*, *imparfait*, &c. ; & c'est depuis ses premiers manuscrits sur la musique des Chinois, que le père Amiot se sert des termes

## La musique des Chinois

de majeur & de mineur, pour rendre le sens de l'*yang* & de l'*yn* des Chinois. Voyez dans les *Variétés littéraires*, tome 2, p. 318, la note sur les *lu*.

J'ai cru devoir substituer ici, & dans tout le cours de cet ouvrage, l'expression de *premier ordre*, *second ordre*, aux termes de *majeur* & de *mineur*. D'abord pour plus de clarté ; en second lieu, pour deux raisons qui m'ont paru assez importantes. La première, parce que les termes de majeur & de mineur présentent parmi nous des idées dont il n'est nullement question dans cet ouvrage ; la seconde, parce que les dénominations chinoises ne sont pas proprement relatives aux *lu*, pris en eux-mêmes, mais seulement aux qualités que les Chinois attribuent aux nombres auxquels ces *lu* correspondent : l'*yang*, comme on l'a vu, répondant aux nombres impairs, & l'*yn* aux nombres pairs ; les uns regardés comme parfaits, les autres comme imparfaits, ou si l'on veut, l'*yang* représentant le mâle, l'*yn* la femelle ; idées que Pythagore a su s'approprier dans sa doctrine sur les nombres. Or les *lu*, soit qu'ils soient disposés par des consonances ou par des demi-tons, comme fa, ut, sol, ré, la, mi, &c., ou fa, fa dièse, sol, sol dièse, la, la dièse, &c., n'ont, en les prenant de deux en deux, aucune supériorité, aucune prééminence réelle les uns sur les autres. Dans le système des consonances, on aura, en prenant ceux de nombre impair, les tons consécutifs fa, sol, la, &c. ; en prenant les nombres pairs, on aura les tons ut, ré, mi, &c. De même, dans le système des demi-tons, on aura également, d'un côté fa, sol, la, &c. ; de l'autre fa dièse, sol dièse, la dièse, &c., entre lesquels il y a toujours même intervalle, même intonation ; en un mot, un même chant, procédant par tons. On voit par là combien les termes de majeur & de mineur, appliqués à ces différentes séries de tons, auraient pu nous éloigner de l'idée que nous devons nous former des *lu* ou sons *yang*, & des *lu* ou sons *yn*, entre lesquels il n'y a, comme je l'ai dit, nulle prééminence réelle, nulle autre particularité, si ce n'est celle d'être le premier ou le second, le troisième ou le quatrième, &c., de l'ordre à peu près arbitraire dans lequel ils sont exposés, ce qui sans doute n'a rien de commun avec l'idée que nous nous formons de *majeur* & de *mineur*.

Au reste, pour mieux faire comprendre ce que c'est que l'*yang* & l'*yn* des Chinois, je rapporterai ici ce qu'en dit le père Amiot lui-même, dans les préliminaires des manuscrits envoyés autrefois à M. de Bougainville, cahier A, page 7 :

« Le ciel est *yang*, la terre est *yn* ; le soleil est *yang*, la lune est *yn* ; l'homme est *yang*, la femme est *yn* ; le haut est *yang*, le bas est

## La musique des Chinois

*yn* ; le dessus est *yang*, le dessous est *yn* ; en un mot, tout ce qu'il y a de plus parfait dans les espèces, tout ce qu'il y a de plus accompli, est *yang* ; le moins parfait est *yn*. La matière en mouvement est *yang*, la matière en repos est *yn*, &c.

On voit par là que n'y ayant aucune différence réelle entre les *lu* du premier ordre & ceux du second, les termes d'*yang* & d'*yn* n'ont pu leur être appliqués que pour indiquer la classe à laquelle ils appartiennent ; l'*yang* désignant celle des nombres *parfaits* ou impairs, & l'*yn* désignant celle des nombres *imparfaits* ou pairs ; classes que j'ai appelées premier & second ordre, d'autant que le père Amiot vient de parler lui-même de deux *ordres* de tuyaux, & qu'il emploie la même expression immédiatement après ce passage.

(69u) Le père Amiot conjecture ici, avec beaucoup de raison, que cet *ut*, au-dessus de *fa*, est *apparemment la douzième du koug* ; c'est son expression. Cette conjecture est fondée sur ce que tout corps sonore donne, parmi ses harmoniques, la douzième, & non la quinte. Mais il s'agit ici d'un fait ; & après avoir vérifié la chose, j'ai cru devoir substituer à la conjecture du père Amiot, les mots très positifs, *quinte au-dessus de FA*. Voici ce qui décide pour la quinte.

Nous avons en Provence un instrument de même genre que le *yo*, & qui n'a également que trois trous : c'est le flûtet, très connu surtout à Marseille & à Aix. Cet instrument, dont le son grave est communément *ré*, ne donne, par sa construction, que quatre sons consécutifs, qui sont *ré*, *mi*, *fa dièse*, *sol dièse*. Or, pour obtenir les autres sons qui doivent compléter la gamme de cet instrument, c'est-à-dire, les sons *la*, *si*, *ut dièse*, il faut, en soufflant un peu plus fort, faire quinter l'instrument. Ainsi le *ré*, par ce moyen, donne sa quinte *la* ; le *mi* donne *si*, & le *fa dièse* donne *ut dièse*. Quant aux octaves, on les obtient en soufflant encore plus fort que pour la quinte.

J'ai consulté sur cela M. Chateauminois, musicien, excellent maître de flûtet, à Paris, il a eu la bonté de me donner tous les éclaircissements que je lui ai demandés. En embouchant moi-même le flûtet, j'ai été surpris de l'extrême facilité avec laquelle, en fortifiant tant soit peu le souffle, on obtient la quinte de l'un des quatre premiers sons, selon les trous qu'on tient ouverts ou fermés. Si l'on souffle un peu plus fort, on obtient l'octave ; & enfin la douzième par un souffle beaucoup plus fort. Ainsi, après un son grave donné, le premier son obtenu par la différence du souffle, est la quinte ; vient ensuite l'octave, & en dernier lieu la douzième. C'est à quoi se réduit la gamme du

## La musique des Chinois

flûtet, que M. Chateauminos a bien voulu me donner par écrit. Cette gamme est pour un flûtet en mi bémol, mais c'est toujours le même phénomène pour le flûtet en ré. La différence du son fondamental ne change en rien l'opération de la nature, comme on le voit d'ailleurs par le *yo*, dont le son grave est fa.

(70x) Il résulte de ce passage, que le *yo* donne, en premier lieu, & par la manière dont il est percé, les quatre sons consécutifs, fa, sol, la, si ; qu'ensuite les trois premiers de ces sons, fa, sol & la, en faisant entendre leurs quintes, par la seule différence du souffle, achèvent de compléter la gamme chinoise fa, sol, la, si, ut, ré, mi. Or, le flûtet dont j'ai parlé à la note précédente, en suivant le même procédé, a encore cela de remarquable, que ses quatre premières notes forment exactement les mêmes intervalles, les mêmes trois tons consécutifs que le *yo* ; celui-ci disant fa, sol, la, si, & le flûtet ré, mi, fa dièse, sol dièse, d'où résulte, par la différence du souffle, une gamme semblable à celle du *yo*. Cette intonation de notre instrument provençal paraîtra sans doute singulière, soit en elle-même, soit par sa conformité à celle de l'instrument chinois ; mais il faut observer que le ton propre du flûtet n'est pas celui du son le plus grave de l'instrument, mais celui de la quinte de ce son grave ; qu'ainsi le flûtet, dont le son grave est ré, est percé pour le ton de la, & que celui dont le son grave est mi bémol, a pour ton propre si bémol. Il est aisé d'ailleurs de donner sur cet instrument la quarte juste du son grave : le troisième trou étant par-dessous, on le ferme à moitié avec l'extrémité du pouce ; & cette quarte redevient triton, si on laisse le trou entièrement ouvert ; mais il est aisé de remarquer que cette action de fermer à moitié le troisième trou, est un artifice, que la nature du flûtet est de donner, comme le *yo*, trois tons consécutifs, un triton, résultat d'une opération très naturelle dont je parlerai à la note aa.

(71y) Il paraît assez, par ce passage, que le *yo* à six trous n'est qu'une supposition des Chinois modernes, conçue d'après l'idée qui fait consister l'établissement des principes de la musique dans une division de l'octave en douze demi-tons égaux, ou à peu près égaux entr'eux (Voyez note 65s). Mais le phénomène du *yo*, si l'on y fait attention, démontre bien évidemment l'absurdité de cette idée, puisque les quintes justes que fait entendre cet instrument, ne peuvent donner des demi-tons égaux entr'eux. On va voir d'ailleurs ce que pense le prince *Tsai-yu* lui-même, du *yo* à six trous.

Au reste, la manière dont se forment les douze *lu*, par le *yo* à six trous, que décrit ici fort en détail le prince *Tsai-yu*, se réduit à ce que ces six trous,

## La musique des Chinois

répondant à fa dièse, sol, sol dièse, la, la dièse, si, donnent chacun leur quinte, par la différence du souffle. J'ai supprimé cette description, non seulement comme inutile à la question présente, mais parce qu'elle est vicieuse. Notre illustre auteur, arrivé au cinquième trou, qui est la dièse, dit que ce trou donne le *tchoung-lu* & le *hoang-tchoung*, c'est-à-dire, la dièse & fa, ce qui n'est pas. La quinte de la dièse est mi dièse, or mi dièse n'est pas fa, ou ce qui est la même chose, la quinte de la dièse ne saurait s'accorder avec l'octave de fa, qu'elle surpasse de près d'un quart de ton ; car la nature, dans le phénomène du *yo*, ne connaît pas le *tempérament* ou telle autre absurdité, imaginée par les hommes. Voyez note [116g](#).

([72z](#)) Le phénomène que présente le *yo*, en ce qu'il fait entendre sa quinte par la seule différence du souffle, a dû suffire aux premiers instituteurs pour fonder tout le système musical, qui n'est au fond qu'un assemblage, une suite de quintes, ou de consonances qui la représentent (note [28a](#)).

Un simple tuyau, dans lequel ces premiers instituteurs auront découvert ce phénomène si singulier, & naturellement si remarquable, a pu les conduire à faire en même temps, de ce tuyau, un instrument complet, & une règle authentique pour la formation des *lu*.

Supposons que ce tuyau ait été au ton de fa. Ce fa, comme on l'a vu à la page 69, donne sa quinte ut, en soufflant un peu plus fort. Or, il n'a fallu que couper un second tuyau à l'unisson de cet ut, pour avoir, par la différence du souffle, une nouvelle quinte, un sol, qui a servi de modèle, de règle d'intonation, pour le sol que donne le premier trou percé sur le *yo*.

Ce premier trou, par le même phénomène, donnant sa quinte ré, un troisième tuyau mis à l'unisson de ce ré, a fourni sa quinte la, modèle du la que donne le second trou du *yo*.

Ce second trou, ce la, donnant, comme le premier, sa quinte mi, il n'a plus fallu qu'un quatrième tuyau, coupé à l'unisson de ce mi, pour en obtenir, par la différence du souffle, sa quinte si, modèle de ce si qui paraît choquer sur le troisième trou du *yo*, quand on n'a que des gammes dans la tête.

On a donc par cette opération les huit sons fondamentaux fa, ut, sol, ré, la, mi, si, fa dièse que donne le *yo*, car le trou qui sonne si, fournit comme les autres sa propre quinte fa dièse. D'où il est aisé de conclure qu'en formant seulement un nouvel *yo* à l'octave au-dessous de ce fa dièse, ou bien d'autres *yo* au ton des trous sol, la & si du premier, il n'aura pas été difficile aux

## La musique des Chinois

instituteurs d'obtenir plus de sons fondamentaux que n'en emploient aujourd'hui les Chinois dans leur système, qu'ils bornent à douze *lu*, pris individuellement depuis *fa*, comme on le verra à la seconde partie de ce mémoire. On peut croire, au reste, que c'est la perte ou le non usage du *yo* qui a jeté les Chinois modernes dans ces proportions factices, que la réduction du système musical, à douze sons déterminés, entraîne nécessairement. Je traiterai de cet objet dans la troisième observation, à la fin de ce mémoire.

(73aa) Ce dernier passage mérite la plus grande attention ; il renverse totalement la doctrine des proportions factices des Chinois modernes. En effet, l'ancien *yo*, comme on l'a vu ci-devant, donne, dans sa longueur totale, *fa*. Les trois trous dont il est percé rendent les trois sons *sol*, *la* & *si* ; c'est là l'opération de l'homme, c'est l'intonation qu'il a voulu mettre sur cet instrument ; mais l'intonation des trois autres sons de la gamme du *yo*, savoir, l'intonation d'*ut*, de *ré* & de *mi*, ne dépend plus de lui. En jouant *fa* il n'a qu'à souffler un peu plus fort, la nature lui fait entendre elle-même un *ut*, quinte de son *fa* ; de même, en jouant *sol* & *la*, s'il souffle un peu plus fort, la nature lui fournira *ré* & *mi*, quintes justes de son *sol* & de son *la*. Quintes qui ne sauraient se soumettre à aucun système de tempérament, à aucune de ces intonations affaiblies que l'homme imagine pour se donner des demi-tons égaux ou à peu près égaux entr'eux.

Or, ce sont ces quintes naturelles, obtenues par la seule différence du souffle, qui ont guidé les anciens Chinois pour la place & la juste proportion des trous du *yo* ; soit qu'ils aient eu recours à d'autres tuyaux, comme je l'ai exposé à la note précédente, soit qu'ils se soient conduits comme je vais le supposer.

La première quinte entendue, l'*ut* au-dessus de *fa*, a indiqué l'intonation de sa propre quinte, l'intonation de *sol* ; & l'on a percé le premier trou, pour donner l'octave au-dessous de ce *sol*. La quinte de *sol*, c'est-à-dire, *ré*, en indiquant également sa propre quinte, qui est *la*, a fait sentir où il fallait placer le second trou pour avoir l'octave au-dessous de ce *la*. Enfin, *mi*, obtenu par la différence du souffle, en jouant *la*, a indiqué, comme les autres, sa propre quinte, c'est-à-dire, *si*, & voilà pourquoi l'instrument chinois, ainsi que le flûtet dont j'ai parlé aux notes [69u](#) & [70x](#), sonne le triton ou quarte superflue, contre le son, donné par la longueur totale de l'instrument, au lieu d'une quarte juste. Car les hommes, en perçant l'un ou l'autre de ces deux instruments, ne se sont pas guidés par des divisions arbitraires de tons ou de demi-tons, mais par

## La musique des Chinois

des quintes, comme on en sera convaincu, si l'on fait bien attention à tout ce que j'ai déjà dit au sujet du *yo*, & surtout à ce triton *fa si*, entre le son grave & le troisième trou, résultat juste d'une série de quintes, & résultat absurde, si l'on suppose une série de tons. Revenons au procédé que je viens de décrire.

On a donc par ce procédé la série de quintes :

fa ut sol ré la mi si,

les unes (ut, ré & mi) données directement par la nature, les autres (sol, la & si) seulement indiquées. Or ceci explique la proposition du prince *Tsai-yu*, sur laquelle j'ai fait cette note : *nos musiciens modernes auraient bien de la peine à l'accorder* (l'ancien *yo*) *avec les instruments dont on se sert aujourd'hui*. En effet, comment accorder cet ancien *yo*, tel que nous l'avons vu se former, avec des instruments dont les quintes, ou du moins plusieurs quintes, sont altérées & mises hors de leurs proportions, uniquement pour leur faire rendre ces demi-tons factices, ces demi-tons de fantaisie, par lesquels les Chinois modernes ont voulu diviser l'octave ?

Cette observation vient à l'appui de ce que j'ai déjà insinué à la note [65s](#), savoir, que c'est d'une série de quintes justes que sont formés, & les demi-tons, & les divers intervalles musicaux, loin qu'une série de demi-tons égaux entr'eux, & par conséquent faux, puisse jamais donner, ni quinte, ni quarte, ni aucun autre intervalle juste.

([83bb](#)) Ces *cheng* ont été envoyés, ils sont dans le cabinet de M. Bertin.

([83cc](#)) Les travaux multipliés de notre illustre missionnaire l'ont empêché sans doute de donner cette tablature. On ne la trouve, ni dans le manuscrit de M. Bertin ni dans celui de la Bibliothèque du Roi. Celle du *kin* est à la troisième partie, article 4.

([86a](#)) Je supprime ici diverses fables que racontent les Chinois, savoir, que *Lyng-lun* prit l'un de ces tuyaux, le coupa entre deux nœuds, en ôta la moelle, souffla dans le tuyau, & qu'il en sortit un son qui n'était, *ni plus haut, ni plus bas que le ton qu'il prenait lui-même, lorsqu'il parlait, sans être affecté d'aucune passion* ; effet bien plus que merveilleux, puisque dans un tuyau ainsi ouvert & aussi court qu'on le suppose (étant coupé entre deux nœuds), le souffle doit passer de part en part sans rendre aucun son. Quoi qu'il en soit, non loin de-là, la source du fleuve *Hoang-ho*, sortant de terre avec bouillonnement, rend un son, & ce son était précisément sur le ton du tuyau ouvert par ses deux bouts. Voilà le premier son, le son fondamental des *lu*, bien établi. Mais voici tous les douze *lu*.

## La musique des Chinois

Le *foung-hoang* (oiseau comme notre phénix), accompagné de sa femelle, vient tout à coup se percher sur un arbre voisin ; le mâle donne six sons différents, & la femelle six autres : voilà bien les six *lu yang*, & les six *lu yn* (Voyez note [66t](#) de la première partie). Enfin le premier son que donne le *foung-hoang* mâle se trouve, comme cela devait être (quoique le texte dise, *par un bonheur inespéré*), sur le même ton du tuyau ouvert par ses deux bouts, & du son rendu par le bouillonnement de la source du Hoang-ho, son qui ne peut cependant être qu'un bruit. Néanmoins, d'après toutes ces indications, *Lyng-lun* coupe douze tuyaux, les prépare, après les avoir accordés, dit le père Amiot, avec les douze sons du chant de l'un & l'autre *foung-hoang*, de la manière, ajoute-t-il avec raison, *que tout le monde peut bien imaginer*, il s'en retourna vers l'empereur pour lui rendre compte de sa découverte. *Dépouillons ce récit*, continue le père Amiot, *de tout ce qu'il peut avoir de fabuleux*, &c. C'est ici que j'ai repris son texte.

Au reste, les Chinois ne sont pas le seul peuple, dont les écrivains qui n'entendaient rien à la science des sons, aient inventé des fables, pour honorer, à leur manière, les instituteurs des principes de la musique. Voyez dans mon mémoire sur la musique des anciens la [note a de l'avant-propos, page 2](#), & la [note 37, page 221](#).

([87b](#)) Le père Amiot, en suivant toujours les auteurs chinois, dit ici : *Il sépara des autres les douze tuyaux qui donnaient tous les sons de l'octave*. J'ai été obligé de changer cet endroit, parce que pour avoir *tous les sons* d'une octave, divisée par demi-tons, il faut treize tuyaux. J'aurais pu substituer le mot *treize* à celui de *douze*, si le plan de cet article, comme on l'a déjà vu à la note précédente, n'était de trouver, dans douze objets, l'origine des douze *lu*. Il est certain qu'il ne faut que douze tuyaux pour former douze *lu*, mais il en faut treize pour avoir douze demi-tons, parce qu'un *lu*, un son quelconque, n'est, ni un ton, ni un demi-ton. Ce qu'on appelle *ton* ou *demi-ton* est l'intervalle entre un *lu* & un autre *lu*, entre un son & un autre son. Par exemple, l'intervalle entre ut & ré est un ton ; l'intervalle entre mi & fa est un demi-ton. Mais, ni l'ut ni le mi, dans ce cas, ne sont, ni un ton, ni un demi-ton, bien que plusieurs personnes l'entendent ainsi. On pourrait néanmoins soutenir à ces personnes, d'après leurs idées mêmes, que l'ut n'est qu'un demi-ton, & que le mi est un ton ; il n'y aurait pour cela qu'à faire une autre supposition que la leur ; c'est de monter d'ut à ré bémol, & de mi à fa dièse. On voit par là qu'un ut, un ré, un mi, un son quelconque, en un mot, n'est pas plus un ton qu'un demi-ton, ou bien il est ce qu'on veut, si on prend la chose dans un sens absurde.

## La musique des Chinois

Cette remarque serait peut-être trop minutieuse partout ailleurs ; mais elle ne l'est point ici, parce que les Chinois, comme on le verra dans cet ouvrage, ont eux-mêmes cinq tons, savoir fa, sol, la, ut, ré, & deux *pien* ou demi-tons, si & mi ; en sorte que dans les sept notes conjointes, fa, sol, la, si, ut, ré, mi, ils ont cinq tons & deux demi-tons. Or, il est aisé de voir, par ma remarque, que pour bien entendre ce que veulent dire les Chinois par leurs *tons* &c leurs *demi-tons* il faut, sous ces expressions, n'envisager autre chose que des sons. En effet, dans leurs cinq tons, par exemple, fa, sol, la, ut, ré, il n'y a réellement que trois tons, fa sol, sol la, ut ré, & une tierce la ut, bien qu'il y ait cinq notes ou sons ; de même sans fa, sol, la, si, ut, ré, mi, il n'y a que cinq tons & un demi-ton, quoiqu'il y ait sept sons.

(89c) On peut penser que ces glossateurs ne voient pas, dans le mot *hoang*, tout ce qu'il faut y voir. La couleur jaune, désignée par ce mot, étant la première des cinq couleurs des Chinois, il y a apparence que le mot *hoang* est pris ici dans le sens ordinal, & qu'il signifie tout simplement *premier*, *primitif*, sans qu'il soit plus nécessaire de rechercher du jaune dans *hoang-tchoung*, que dans le *foung-hoang*, ou autres objets, auxquels les Chinois appliquent le mot ou caractère *hoang*, dans le même sens.

(90d) Nous avons vu ci-dessus, page 89, le *hoang-tchoung* mesuré de deux manières : dans l'une les grains de *chou* se touchaient par leur plus petit diamètre, & dans l'autre par leur plus grand. Comme c'est dans ce dernier sens que la longueur du *hoang-tchoung* a été fixée au nombre de 81 grains, il paraît que c'est celui qu'il faut entendre ici pour les trois grains qui doivent mesurer le diamètre. On verra d'ailleurs, à l'art. 3, p. 104, que c'est dans ce même sens que les grains de *chou* sont supposés être rangés, pour former les 81 lignes qui composent le pied musical.

(92e) Les douze *lu*, fa, ut sol, ré, la, mi, si, fa dièse, ut dièse, sol dièse, ré dièse, la dièse, étant rapprochés par les moindres intervalles possibles, donnent, en y ajoutant l'octave du premier son, la série des douze demi-tons suivants :

Exemple : fa fa dièse sol sol dièse la la dièse si ut ut dièse ré ré dièse mi fa.

De quelque manière que l'on conçoive l'ordre des *lu*, il est toujours vrai de dire, que le *hoang-tchoung*, qui est ici fa, est le principe des autres *lu*.

## La musique des Chinois

(94f) Passage bien précieux, dont il serait à souhaiter que les Chinois modernes n'eussent pas perdu le sens & l'application ! En effet, joignez, suivant la méthode des anciens, les nombres pairs aux nombres impairs, c'est-à-dire, la progression double, à la progression triple, & vous aurez tout le système musical. Voyez dans mon [Mémoire sur la musique des anciens, page 248](#), le tableau qui représente, par ces deux progressions, c'est-à-dire, par les nombres *pairs* & les nombres *impairs*, deux portions du système général, donné par une série de douze sons fondamentaux.

(94g) Aveu de la part du prince *Tsai-yu*, qui confirme l'excellence de cette *méthode*, qu'il dit avoir été *suggérée à l'homme par le Ciel lui-même*, mais dont il paraît à peine avoir senti tout le mérite, puisqu'il conseille, comme on le verra à l'article 5, à ceux qui voudraient travailler sur les *lu*, *de ne pas tant s'attacher à suivre la progression triple des anciens, qu'ils n'en ajoutent quelque'autre pour lui servir de supplément, & même de correctif dans certaines occasions*.

Nous verrons en son lieu (art. 13), que ce *supplément* & ce *correctif* ne donnent malheureusement que des sons irrationnels, des demi-tons de fantaisie, pur ouvrage de l'homme, & non *suggérés par le Ciel*.

(95h) Les douze demi-tons qu'on peut placer dans une octave, ne sont qu'une combinaison des douze *lu*, rangés par quintes. Voyez ci-devant, note 92e. C'est néanmoins cette combinaison que les Chinois modernes regardent comme l'ordre naturel des *lu*. Les tuyaux qui représentent ces *lu*, & qui sont des *lu* eux-mêmes ; ces tuyaux, dis-je, rangés par ordre, selon leurs différentes longueurs, c'est-à-dire, par demi-tons, comme le sont les cordes de nos clavecins, ont pu jeter dès longtemps les Chinois dans cette erreur, & ils ont appliqué à cette suite de demi-tons, les noms que les anciens Chinois avaient imposés à une suite de consonances, comme on le verra dans la seconde observation, à la fin du mémoire. En attendant il faut se mettre au point où en sont les Chinois modernes, si l'on veut entendre leur doctrine sur divers objets.

(96i) J'ai supprimé ici les mots de *majeur* & de *mineur*, par lesquels le père Amiot désigne ces deux sortes de *lu*. Voyez les raisons que j'ai apportées à ce sujet, note [66t](#) de la première partie.

(105k) Il aurait été à souhaiter que le prince *Tsai-yu*, qui a tant fait de recherches touchant la doctrine des anciens sur la musique, se fût aperçu que l'ordre qu'il suit ici pour les *lu* : *Hoang-tchoung, Ta-lu, Tay-tsou, &c.*, était relatif

## La musique des Chinois

à celui des lunes, *Tséé, Tcheou, Yn, Mao, &c.*, & à la progression triple, employée par les anciens. Il n'eût pas appliqué à une pure combinaison des *lu*, à un ordre où ils se trouvent rangés par demi-tons, les noms établis pour exprimer une série de consonances. Quelle figure feraient en effet les nombres 1, 3, 9, 27, 81, &c., ou... 81, 27, 9, 3, 1, à côté des sons si, si bémol, la, la bémol, sol, &c., ou fa, fa dièse, sol, sol dièse, la, &c. ? Voyez ci-devant note [95h](#).

([110l](#)) C'est-à-dire, de trois fois les douze *lu*, qui sont bien trente-six sons, mais non pas trois octaves. Pour avoir les *lu* de trois octaves, il faudrait, après *yng-tchoung*, dernier des sons aigus, ajouter encore la réplique du *hoang-tchoung*, ou fa, qui serait le trente-septième son, & compléterait les trois octaves. Voyez ci-devant note [87b](#).

([110m](#)) Les calculs du prince *Tsay-yu* n'étant fondés que sur ce qu'il regarde comme des correctifs nécessaires à la progression triple (Voyez ci-après art. 5), on peut oser contredire ses prétentions, puisque les *véritables tons* des anciens, n'étaient que le résultat d'une série de quintes justes, telles que les donne la progression triple. On verra d'ailleurs à l'article 13 de cette seconde partie, quel est le système du prince *Tsai-yu*.

([110n](#)) C'est-à-dire, de vingt-quatre *lu* ; douze moyens, six aigus & six graves. Voyez la figure citée dans le texte. Les deux octaves ne sont pas complètes dans cette figure. Il faudrait, pour avoir deux octaves, supposer, du côté de l'aigu, la répétition du son le plus grave, c'est-à-dire, de *joui-pin*, ou si, ou supposer au-dessous de ce son grave, la répétition du son le plus aigu, de *tchoung-lu*, ou la dièse.

([112o](#)) Pourquoi ces demi-tons, voudrais-je demander aux Chinois, qui pensent que les premiers éléments de la musique consistent dans une série de demi-tons, & surtout de demi-tons égaux entr'eux, comme ils le supposent ? Quelle raison auraient eue les instituteurs, en combinant une suite de demi-tons, les accouplant deux à deux pour en tirer un système tout différent, une échelle composée de tons ; quelle raison, dis-je, auraient-ils eue de faire entrer aussi des demi-tons dans cette échelle, d'y placer des sons isolés & non accouplés comme les autres ? Pourquoi n'auraient-ils pas composé tout de suite leur échelle combinée, de sept degrés, de *sept tons*, comme fa, sol, la, si, ut dièse, ré dièse, mi dièse ? car ce dernier *ton*, pour parler comme les Chinois, ce mi dièse, devra compléter l'échelle, en sonnante l'octave de fa, s'il est vrai que les demi-tons soient égaux entr'eux. Mais faites travailler les instituteurs sur un fond de consonances, donnez-leur, au lieu de demi-tons, les sept *lu*, fa, ut, sol,

## La musique des Chinois

ré, la, mi, si, que vous répéterez plusieurs fois, si vous voulez, & ils n'auront plus à *combiner de bien des manières*, ni à rechercher si des tons seuls peuvent former une échelle, ou s'il faut la mélanger, & comment la mélanger, de tons & de demi-tons.

### EXEMPLE

fa, ut, sol, ré, la, mi, si, fa, ut, sol, ré, la, mi, si, fa, ut, sol, ré, la, &c.

Prenez de deux en deux les sons de cet exemple, & vous aurez des échelles toutes faites, toutes assorties de leurs demi-tons, s'il en faut, sans autre combinaison que celle de prendre, comme je le dis, les sons de deux en deux : premier, troisième, cinquième, &c., ou deuxième, quatrième, sixième, &c. Commencez par fa, vous aurez l'échelle chinoise, fa sol la si ut ré mi ; commencez par si, vous aurez l'échelle des Grecs, si ut ré mi fa sol la ; par sol, vous aurez la gamme de Gui d'Arezzo, sol la si ut ré mi fa ; par ut, vous aurez notre échelle du mode majeur, ut ré mi fa sol la si ; prenez enfin en rétrogradant, & commencez par le dernier la, vous aurez notre échelle du mode mineur, la sol fa mi ré ut si (la) ; & vous conclurez, de ces divers résultats, que ni une échelle, ni encore moins une suite de demi-tons, ne sont les premiers éléments sur lesquels on a posé les principes de la musique. Ce sont en effet les consonances qui ont fourni aux hommes leurs différentes échelles, leurs divers *arrangements de tons*, comme s'exprime le texte, pour *représenter l'ordre harmonique des lu*. Paroles bien remarquables ici, & dont cette note n'est, comme on voit, que le développement. Voyez la note [73aa](#).

([114p](#)) C'est comme nous dirions : *kia-tchoung* est premier degré ; *tchoung-lu*, second-degré ; *lin-tchoung*, troisième degré, &c. On peut voir ce que j'ai dit à ce sujet, note [47k](#). Voici le rapport des tons chinois avec ces degrés.

Exemple							
1er degré	2e	3e	4e	5e	6e	7e	octave
<i>koung</i> ,	<i>chang</i> ,	<i>kio</i> ,	<i>pien-tché</i> ,	<i>tché</i> ,	<i>yu</i> ,	<i>pien-koung</i> ,	<i>koung</i>

Au reste, sans vouloir décider la question que le père Amiot laisse au jugement du lecteur, savoir, si l'arrangement que le prince *Tsai-yu* propose dans cette figure II. 7, vaut mieux que celui des anciens, exposé à la figure II. 6, j'observerai que le système des anciens me paraît n'avoir aucune relation avec la portée de la voix. Je pense en effet que les anciens qui avaient une multitude de *lu* : les graves, les moyens & les aigus, comme on l'a vu à l'article précédent, n'ont voulu représenter autre chose, par la figure II. 6, que les degrés qui correspondent à chacun des *lu*, pris alternativement pour premier degré, ou pour

## La musique des Chinois

parler chinois, pris pour faire le *koung*. D'après ce plan ils ont dû poser successivement le *koung* sur chacun des *lu*, *fa*, *fa dièse*, *sol*, *sol dièse*, &c., comme on le voit dans la figure, au premier *lu* de chaque colonne. En examinant ensuite chacune de ces colonnes en particulier on voit que si le premier *lu*, le *hoang-tchoung*, ou *fa*, est *koung*, c'est-à-dire, premier degré, *tay-tsou* sera *chang*, ou second degré, *kou-si* sera *kio* ou troisième degré, &c. ; & que si *ta-lu*, ou *fa dièse*, est *koung*, *kia-tchoung*, ou *sol dièse*, sera *chang*, c'est-à-dire, second degré, *tchoung-lu* sera *kio*, ou troisième degré, &c., & ainsi de suite pour chaque colonne.

Quant au système de la figure II. 7, que le prince *Tsai-yu* a voulu arranger relativement à la portée des voix, il me semble qu'en suivant même ce plan il aurait pu l'arranger d'une manière moins embrouillée. Mais je persiste à croire que le système des anciens n'ayant aucune relation, comme je l'ai dit, avec les *lu* formés par la voix, mais seulement avec ceux que représentent les tuyaux, n'avait besoin que d'être compris, & non pas d'être différemment arrangé. J'en remets comme le père Amiot, le jugement au lecteur.

(116q) Voici la raison de ce correctif. La progression triple donne une suite de douzièmes, ou quintes, justes. Un certain nombre de ces quintes fournit, par sa combinaison, une suite de demi-tons différents entr'eux, l'un dit *majeur*, l'autre *mineur*. Voyez ci-devant note 92e. Or lorsque dans un système de musique on veut avoir des demi-tons entre lesquels il n'y ait pas cette différence de majeur & de mineur, il faut alors, pour ces demi-tons neutres, ou recourir à ce que les Européens appellent *tempérament*, ou imaginer quelque *correctif*, comme le recommande le prince *Tsai-yu*, afin que chaque quinte, obtenue par la progression triple, puisse tomber juste au point idéal où l'on souhaite placer le demi-ton.

(117r) Si la progression triple 1, 3, 9, &c., énoncée assez expressément ici, donne la valeur de chaque *lu* avec toute l'exactitude possible, comment peut-on vouloir ajouter à cette progression, quelque *supplément*, ou même quelque *correctif*, comme le conseillait tantôt le prince *Tsai-yu*, puisqu'en altérant la progression triple, on détruit en même temps la juste valeur des *lu* que doit donner cette progression ?

(118s) On l'appelle aussi *Hoai-nan-vang* (Ouang), parce qu'il était Roi de *Hoai-nan*. Son palais était une académie de savants, avec lesquels il creusait dans l'antiquité la plus reculée ; c'est pourquoi ses ouvrages sont très curieux, & son style est très beau. Note du père de Prémare, dans son Discours

## La musique des Chinois

Préliminaire, mis à la tête du *Chou-king*, publié par M. de Guignes, Paris 1770, [page XLVI](#).

*Hoai-nan-tsee* selon une note du père Amiot, dans ses premiers manuscrits sur la musique, vivait 105 ans avant Jésus-Christ, Cahier B, n° 14, note 82.

([118t](#)) Voyez dans le [Mémoire sur la musique des anciens, la note yyy, page 80](#), touchant les trois offrandes des Égyptiens, &c., & sur le nombre 3.

([118u](#)) Le nombre 9 n'engendre pas directement 81 ; il engendre 27, parce que trois fois neuf sont 27 ; & c'est de la même manière que 27 engendre 81. Si ce n'est pas ici une omission, de la part de *Hoai-nan-tsee*, il a pu dire, dans un très bon sens, que 9 engendre 81, c'est-à-dire, au moyen d'une génération intermédiaire, tout de même qu'on pourrait dire du même 81, qu'il est engendré de 3, ou même de 1 ; car 3, 9, 27, & 81, viennent de 1, souche commune de tous les termes de la progression triple, qu'il est aisé de reconnaître ici.

([119x](#)) Pour l'intelligence du reste de ce passage, je vais mettre ici l'ordre des lunes, celui des *lu*, & surtout les sons que *Hoai-nan-tsee* fait correspondre aux *lu*. Comme il ne s'agit pas ici d'une génération de lunes, mais bien de celle des sons, ou *lu*, qui correspondent aux lunes, on pourrait être embarrassé pour concevoir comment les Chinois descendent de fa à ut, en passant par les demi-tons fa, fa dièse, sol, sol dièse, la, la dièse, si, ut, ou comment ils montent d'ut à sol, en passant par ut, si, la dièse, la, sol dièse, sol. Ainsi, lorsque l'auteur se sert de l'expression *en descendant*, ou de l'expression *en montant*, on n'aura qu'à descendre ou à monter réellement, d'une ligne à l'autre, dans chacune des colonnes de l'exemple suivant.

Lunes	Lu	Sons	
XI	Hoang-tchoung	Fa	81
XI	Ta-lu	Fa dièse	
I	Tay-tsou	Sol	72
II	Kia-tchoung	Sol dièse	
III	Kou-si	La	64
IV	Choung-lu	La dièse	
V	Joui-pin	Si	
VI	Lin-tchoung	Ut	54
VII	Y-tsê	Ut dièse	
VIII	Nan-lu	Ré	48
IX	Ou-y	Ré dièse	
X	Yng-tchoung	mi	(43)

([120y](#)) C'est un vrai malheur pour les Chinois. La génération dont il s'agit ici n'embrasse que leurs cinq tons, fa sol la ut ré, donnés, comme on l'a vu, par les *lu* fa ut sol ré la. Tous les autres *lu* sont irrationnels & absolument

## La musique des Chinois

étrangers au principe qui donne les cinq tons. Les nombres fixés à ces cinq tons, & que j'ai transcrits dans l'exemple de la note précédente, d'après le texte, sont 81, 72, 64, 54, 48. De ces nombres le seul 81 est radical ; les autres sont les différentes octaves des radicaux 27, 9, 3 & 1, donnant, avec 81, la série de sons,

81. 27. 9. 3. 1.  
fa ut sol ré la.

Il est aisé de voir que c'est ici la même génération décrite dans le texte, & qui se réduit, selon l'exemple de la note précédente, à ce que fa engendre ut ; qu'ut engendre sol, que sol engendre ré, que ré engendre la. Mais cette génération ne s'étend pas plus loin. Le dernier son, la 64, qui répond à *kou-si* dans le texte, n'engendre pas *yng-tchoung*, ou mi, porté à 43. Ce nombre est irrationnel, & un mi ainsi entonné n'est pas la quinte de 64. Le la 64 a pour quinte mi  $42 \frac{2}{3}$ , si l'on veut suivre l'ordre de génération déjà établi, & qu'on voit bien qu'aucune raison, aucune considération, ne peuvent permettre d'interrompre.

Il paraît donc par ce texte, qui a déjà quelque ancienneté, puisque *Hoai-nan-tsee*, selon ce qu'on a vu à la [note 118s](#), vivait 105 ans avant Jésus-Christ, il paraît, dis-je, que les Chinois postérieurs de quelques siècles aux instituteurs, prenant d'abord la progression triple à rebours, & la faisant commencer par le terme 81, n'ont plus su où passer quand ils sont arrivés à 1. Ou peut-être ont-ils craint de se jeter dans les fractions ; car les termes qui suivent 1, en voulant continuer la même progression, sont  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{9}$ ,  $\frac{1}{27}$ , &c. Mais dans ce cas, il y avait un moyen bien simple, que j'indiquerai ailleurs ([Première observation](#), à la fin du Mémoire). Revenons au la 64 : ce son a pour quinte, comme je l'ai déjà annoncé, mi  $42 \frac{2}{3}$ , septième octave au-dessous du nouveau nombre radical  $\frac{1}{3}$ . La quinte de ce mi, est si  $56 \frac{8}{9}$ , neuvième octave au-dessous du radical  $\frac{1}{9}$ . Il n'est pas nécessaire d'examiner les autres sons engendrés du mi 43. Il suffit que celui-ci ne soit plus harmonique lui-même avec ceux qui précèdent, pour que toutes les quintes que fournit 43, soient irrationnelles, fausses, exharmoniques, quand même elles seraient toutes justes entr'elles ; & c'est malheureusement ce qu'on ne trouve pas dans les nombres énoncés par *Hoai-nan-tsee*, pour les sons ultérieurs, si, fa dièse, ut dièse, &c. Le si, par exemple, pour former la quarte juste au-dessous de mi, posé à 43, doit être  $57 \frac{1}{3}$ . Or ce si, ou ce qui est la même chose, le *joui-pin*, dans le texte, n'est qu'à 57, d'où il ne peut former, ni la quarte du son irrationnel 43, ni celle du son  $42 \frac{2}{3}$ , quinte juste de la 64. On est fâché de

## La musique des Chinois

conclure de tout ceci, que dès longtemps les Chinois ont perdu la marche des principes simples, mais sublimes en même temps, posés, soit par *Hoang-ty*, soit par tout autre. Principes que son instituteur a consignés dans la progression triple, & dont il ne faut que connaître l'usage pour s'épargner bien des calculs, des tâtonnements, & mille peines perdues pour l'oreille, qui n'admet que des sons justes.

([122z](#)) Ces expressions *en descendant*, *en montant*, sont relatives à la manière dont les *lu* sont écrits dans cette figure, & en général à l'écriture des Chinois, qu'on sait être par colonnes & en descendant. Si l'on écrit de la même manière les sons ut ré mi fa, par exemple, on trouvera que pour passer d'ut à ré, à mi, à fa, les yeux descendent, pendant que l'esprit monte ; c'est le contraire pour revenir de fa à mi, à ré, &c. Voyez l'exemple de la note [119x](#). Ainsi la génération descendante des Chinois, est, pour les Européens, une progression de sons qui montent ; & leur génération montante une progression de sons qui descendent.

([124aa](#)) Les Chinois peuvent bien s'exprimer ainsi ; mais cette *nature* est l'ouvrage même des Chinois modernes. Elle est prise de l'ordre arbitraire des demi-tons, auxquels ils font ensuite engendrer les consonances, comme on le verra dans cet article.

([125bb](#)) Les Chinois postérieurs aux instituteurs, ayant appliqué l'ordre des *lu* à une série de demi-tons, il a fallu ensuite passer par une foule de ces demi-tons pour trouver les quintes & les quartes. Voyez l'exemple de la note [119x](#), où pour parvenir seulement de fa à ut, il faut passer par fa dièse, sol, sol dièse, la, la dièse, si, sans qu'on sache, pour ainsi dire, d'où viennent ces sons. Car, sans parler ici de ceux qui portent des dièses, & qui viennent de bien plus loin encore, on voit par les nombres même qui accompagnent les autres sons, que sol 72 n'a d'existence que par ut 54, dont il est engendré : cet ut l'ayant été directement par fa 81 ; on y voit encore que le la 64 est le produit d'un son qui est déjà au-delà de la route où nous cherchons l'ut, qu'il est produit par ré 48, engendré lui-même de sol 72. Voyez la note [120y](#), où les nombres de cet exemple se trouvant réduits à leurs radicaux, il sera plus facile d'y reconnaître la vraie génération des sons, dans le sens des Chinois. Mais si l'on y regarde avec attention, on s'apercevra bien que la marche qu'ils tiennent est rétrograde, & que le vrai sens de la progression, sa marche la plus naturelle, & incontestablement la première imaginée, est 1, 3, 9, 27, 81, surtout pour les Chinois eux-mêmes, qui ne connaissant pas nos *vibrations*, n'opèrent que sur

## La musique des Chinois

les longueurs des corps sonores, pour l'évaluation du son, & principalement même sur des tuyaux, plutôt que sur des cordes.

([126cc](#)) Fa & si étant les deux extrêmes, si la génération commence par fa, pour en obtenir l'ordre de quintes, le si sera le dernier terme ; si la génération commence par si, pour en obtenir l'ordre de quartes, le fa sera le dernier terme. Voilà comment ces deux sons *agissent l'un sur l'autre*, comment ils sont alternativement le principe & le terme l'un de l'autre.

([126dd](#)) Ces deux passages sont extraits de la planche 14 du manuscrit. En réunissant sous une même figure les planches 13 & 14, j'ai cru devoir placer ici ces deux passages, d'autant qu'ils seront ainsi plus rapprochés de ce qu'on vient de lire au sujet de leurs auteurs, par où le père Amiot terminait cet article, en renvoyant à la planche 14.

([129ee](#)) Ces quintes sont dites prendre la place l'une de l'autre, en ce que l'ut, engendré de fa, devient lui-même générateur, pour produire sol. Celui-ci devient à son tour générateur, & produit ré, & ainsi de suite d'une quinte à l'autre jusqu'au la dièse, qui est ce terme *posé par la nature*, dont parle le père Amiot, mais auquel les Chinois, quand ils veulent, font produire le *hoang-tchoung*, ou fa, qu'ils prennent alors pour mi dièse, quinte de la dièse. Voyez ci-après note [131gg](#).

([130ff](#)) Le système de Rameau n'a d'autre conformité avec celui des Chinois, que dans la manière dont l'un des sons engendrés par la basse fondamentale devient à son tour fondamental, pour en engendrer d'autres. Voyez la note précédente. Or en ceci même, on aperçoit encore une différence entre ce système & celui des Chinois, puisqu'un son fondamental, dans le système européen, est supposé porter avec lui sa tierce & sa quinte ; tandis que dans le système chinois, chaque son fondamental est isolé, & ne suppose dans sa résonance aucun *harmonique*, aucun son concomitant ; phénomène dont heureusement les Chinois n'ont pas même l'idée. Mais voici quelle est la différence essentielle entre ces deux systèmes.

Par exemple, pour former la gamme d'ut, par le système de Rameau, il ne faut que les trois sons fondamentaux fa ut & sol, qui avec leurs tierces & leurs quintes donnent les trois groupes de sons fa la ut, ut mi sol, sol si ré, dont se forme l'échelle ut ré mi fa sol la si ut. Au lieu que pour former la même échelle par le système chinois, il faut autant de sons fondamentaux que cette échelle contient de sons différents. En un mot, il faut les sept sons fondamentaux fa, ut, sol, ré, la, mi, si, tous à la quinte l'un de l'autre, pour former l'échelle d'ut,

## La musique des Chinois

à la manière des Chinois. On peut voir à l'article 12 de mon [Mémoire sur la musique des anciens, page 84](#), un plus long détail touchant ces deux systèmes. Car le système des Égyptiens & celui des modernes, dont je traite dans cet article, ne sont autre chose, sous des noms différents, que celui des Chinois & celui de Rameau.

Il faut observer, au reste, que la basse fondamentale de Rameau a deux objets bien distincts ; l'un de fonder la valeur des sons qui composent le système musical ; l'autre de réduire en principes la pratique de l'harmonie. Rameau peut n'avoir pas réussi dans son premier objet, à l'égard de certains sons auxquels il attribue les proportions factices, déposées dans tous les écrits des modernes. Mais son second objet, qui est le seul qui intéresse les harmonistes, est rempli parfaitement. Ce n'est même que depuis l'époque de la basse fondamentale que l'harmonie est devenue une science. Cette observation pourra n'être pas inutile ici, parce que c'est précisément contre cette partie du système de Rameau, contre la basse fondamentale, que s'élèvent les compositeurs sans principes, & que leurs déclamations ont souvent arrêté les progrès qu'auraient pu faire des musiciens de génie, par la connaissance de cette méthode de Rameau. La basse fondamentale, il est bon de l'apprendre ici aux amateurs, ne consiste qu'à enseigner comment tels & tels accords particuliers, sur l'emploi desquels les musiciens errent souvent ou sont embarrassés, se réduisent à trois ou quatre accords primitifs plus connus, que Rameau appelle fondamentaux, & dont la marche n'est ignorée, pour ainsi dire, d'aucun écolier. Aussi a-t-on appelé cette harmonie primitive, cette basse fondamentale, la boussole, le guide, le flambeau du compositeur. Faut-il s'étonner si c'est à cette lumière qu'en veulent les compositeurs de routine ? Non tant à cause qu'elle pourrait les éclairer, mais parce qu'elle éclaire les autres sur ce qu'il y a de vicieux dans leurs compositions.

([131gg](#)) Le père Amiot entend ici par *demi-ton*, une intonation intermédiaire, entre le demi-ton majeur & le demi-ton mineur ; en sorte qu'un la dièse, par exemple, puisse être conçu comme un si bémol, un mi dièse comme un fa, &c., dans les divers objets qui dépendent de cette identité forcée de sons.

([136hh](#)) C'est là le *sacré quaternaire* des Pythagoriciens. Aussi ce passage mérite-t-il la plus grande attention. Les nombres 1, 2, 3, 4, renferment en abrégé les principes fondamentaux du système musical. J'ai traité de ce sacré quaternaire, à l'article 7 de mon *Mémoire sur la musique des anciens*. Je vais

## La musique des Chinois

transcrire ici une partie du [paragraphe 69 page 38](#), pour servir de développement au passage de *Tso-kieou-ming*.

« Ce sacré quaternaire consiste dans l'agrégation des quatre nombres 1, 2, 3, 4. On a dans ces nombres, de 1 à 2, la proportion de l'octave ; de 2 à 3, celle de la quinte ; & de 3 à 4, celle de la quarte. De plus de 1 à 3, la douzième (fondement de la progression triple) ; de 1 à 4, la double octave, ce qui, entre 1, 2, & 2, 4, indique assez visiblement la progression double, &c.

Quoique le sacré quaternaire ne soit connu, chez tous les auteurs, que sous le nom de Pythagore, j'ai osé présumer, à la [note 25, page 147 de mon mémoire](#), que Pythagore n'était pas lui-même l'*instituteur, ni de cette méthode, ni des principes vraiment admirables qu'elle renferme* ; & l'on voit aujourd'hui que c'est aux Chinois qu'on doit le sacré quaternaire. Au reste, ce qui m'avait conduit à cette assertion, c'est que dans le courant de mon mémoire, n'ayant pu regarder Pythagore comme l'auteur, soit de la progression triple, soit des principes fondamentaux de la musique, je ne devais point lui attribuer une méthode, faite pour présenter en raccourci, pour ainsi dire, & cette progression, & ces principes. En effet, 1, 2, est le modèle, le premier pas de la progression double, 1, 2, 4, 8, &c. ; & 1, 3, est le modèle de la progression triple, 1, 3, 9, 27, &c. ; celle-ci *yang*, ou en nombres impairs, & la première *yn*, ou en nombres pairs. Voyez le tableau qui présente la formation du système des Grecs, par ces deux principes, [page 248 de mon mémoire](#).

([138ii](#)) On lit ici dans le manuscrit de M. Bertin : *Ils désignent le pien-tché (c'est notre si) qui est rendu, &c.*

Le manuscrit de la Bibliothèque du Roi, porte : *Ils désignent le pien-tché (si) qui est rendu, &c.*

C'est une faute dans les deux exemplaires. J'ai cru devoir substituer ici l'*ut* au *si*, & le *tché* au *pien-tché*. Premièrement parce qu'il ne s'agit, soit dans cette explication, soit dans la figure 17, que des cinq tons des Chinois, comme l'a annoncé le texte, mais qui sont pris ici en rétrogradant, c'est-à-dire, en commençant par le son le plus aigu : *yu, tché, kio, chang, koug*, ou, ré, ut, la, sol, fa. En second lieu, parce que les planches des deux exemplaires, soit celles qui sont écrites en français, soit celles qui sont écrites en chinois portent très exactement toutes les quatre, dans leurs explications, les cinq tons, en cet ordre : *yu, tché, kio, chang, koug* ; le *yu* ayant 6 pouces, le *tché* 7, le *kio* 8, &c.

## La musique des Chinois

Si dans les deux textes on lit *yu, pien-tché*, ou *ré si*, au lieu de *yu, tché* ou *ré ut*, c'est que le père Amiot s'est guidé par les proportions que portent les deux tuyaux qui doivent rendre ces deux sons : le premier, de 6 pouces, comme on vient de le voir, & l'autre de 7. Or, le rapport de 6 à 7, répond plutôt à une tierce mineure, à *ré si*, qu'à un ton *ré ut*. Mais on verra, à la note suivante, que le nombre 7 est un nombre factice, qui ne répond pas plus à *si* qu'à *ut*, & que ce nombre précaire n'est placé ici que pour former une proportion arithmétique entre 6 & 8, proportion absurde en matière de corps sonores, qui ne se mesurent que géométriquement.

(140kk) On voit par cette explication, que les cinq tons, pris en descendant : *ré ut la sol fa*, répondent aux nombres 6, 7, 8, 9, 10, qui marchent par une progression arithmétique, dont l'excès d'un nombre, sur celui qui le précède, est toujours 1 ; excès qui ne saurait donner une série d'intervalles musicaux, quand même le premier serait juste ; ce qui n'est pas, comme nous l'allons voir.

De ces nombres, les uns sont légitimes, les autres sont de pure fantaisie. Le 6, le 8 & le 9 ont leur principe dans la progression triple. Le 9, qui répond au *sol*, est radical, il est engendré de 3, ou *ré* représenté par 6, qui en est l'octave ; 3 est engendré de 1, ou *la*, représenté par 8, triple octave de 1. On a donc la progression, 1, 3, 9, pour les sons *la ré sol*. En suivant cette progression, on aurait pour *ut* le nombre 27, & pour *fa* le nombre 81. Or, en rapprochant ces nombres de ceux du texte chinois, on aura, d'un côté  $13 \frac{1}{2}$ , moitié de 27, &  $6 \frac{3}{4}$ , moitié de  $13 \frac{1}{2}$  ; de l'autre, on aura  $40 \frac{1}{2}$ , moitié de 81 ;  $20 \frac{1}{4}$ , moitié de  $40 \frac{1}{2}$ , &  $10 \frac{1}{8}$ , moitié de  $20 \frac{1}{4}$ . C'est donc cet *ut*  $6 \frac{3}{4}$ , & ce *fa*  $10 \frac{1}{8}$ , qu'on a cru représenter par les nombres factices 7 & 10 dans le texte chinois. Mais si les nombres 6, 7, 8, 9, 10, représentent des pouces, comme on l'a vu dans ce texte, & si, de 6 à 7, un pouce de plus donne le ton *ré ut*, comment un pouce de plus, de 7 à 8, donnera-t-il la tierce *ut la* ? Ou bien, si de 6 à 7, on a la tierce *ré si*, comment de 7 à 8 aura-t-on la seconde, le ton *si la* ? On voit par là que, quelque parti que l'on prenne, le nombre 7 est absurde. Il en est de même du nombre 10 ; car si l'on a un ton de 8 à 9, *la sol*, comment la proportion de 9 à 10 donnera-t-elle le même intervalle, le même ton, de *sol à fa* ? Cette observation serait plus que suffisante pour les Chinois ; mais comme les Européens ont un ton de 9 à 10, outre le ton musical de 8 à 9, je me vois forcé d'allonger cette note. Voici donc mes raisons.

## La musique des Chinois

1° Le raisonnement que je viens de faire ne doit pas être jugé par l'erreur, mais par des principes. 2° Le ton de 9 à 10, les Européens l'appellent *mineur*, & ils reconnaissent qu'il n'est pas le même que l'ancien ton des Grecs, le ton de 8 à 9, qu'ils appellent *majeur*. Or, un ton moindre, un ton appelé mineur, prouve, par l'erreur même où veulent être les Européens, que la proportion de 9 à 10 n'est pas la même que celle de 8 à 9, ce qui suffit pour faire voir que dans le texte chinois qui a occasionné cette note, le nombre 10 est absurde, puisque les Chinois, quoiqu'ils aient aussi leurs erreurs, n'ont pas néanmoins celle d'un ton rétréci, tronqué, que nous appelons plus honnêtement mineur. On pourrait voir ce que j'ai dit dans mon *Mémoire sur la musique des anciens*, aux notes [24, p. 144](#) ; [28, p. 158](#) ; [35, p. 197](#), & ailleurs, touchant l'intervalle appelé ton, sans que je m'arrête ici à prouver qu'il n'y a pas, en musique, deux sortes de *tons*, tout de même qu'il n'y a pas deux sortes de quintes, deux sortes de quartes qui puissent les produire. Le ton, ont dit les Grecs, est l'excès de la quinte sur la quarte. Or, créez différentes sortes de quintes ou différentes sortes de quartes, vous aurez autant d'espèces de tons que vous voudrez ; ou bien, raccourcissez un pied, de l'épaisseur du petit doigt, divisez-le en douze, vous aurez, avec les pouces que nous connaissons, des pouces *majeurs*, des pouces *mineurs*, & cela ne sera pas plus absurde que notre doctrine sur le ton.

([143ll](#)) La quinte dont parle ici le père Amiot, se prend en montant, & la quarte se prend en descendant. J'ai déjà fait observer à la note [122z](#), que l'expression chinoise, *en descendant*, est pour nous une marche montante, de même que leur expression, *en montant*, s'applique chez nous à des sons qui descendent. C'est pour prévenir en quelque manière le lecteur à cet égard, que j'ai fait mettre en caractères italiques ces sortes d'expressions, lorsqu'elles se rencontrent dans le texte ; il n'y aura qu'à y faire attention. On doit se souvenir que le père Amiot a averti souvent, que pour bien entendre son mémoire, il fallait se faire aux idées des Chinois. En effet, lorsqu'il s'agit surtout de passages d'auteurs chinois, ce serait les dénaturer, que de vouloir traduire en idées européennes celles des Chinois.

([144mm](#)) Mais ces tons, en négligeant les fractions, seront-ils justes ? On a déjà vu à la note [120y](#), ce qu'on doit penser du résultat de cette méthode, donné par *Hoai-nan-tsee* à l'article 5, (Voyez page 119). Comme la figure II. 9a expose ce même résultat, je n'en dirai pas davantage ici, la discussion de cet objet important serait trop longue. Je me propose d'examiner en particulier les proportions que présente cette figure, afin de savoir ce qu'on

## La musique des Chinois

doit penser de la méthode de négliger les fractions. Voyez la première observation, à la fin du mémoire.

([145nn](#)) Si l'on veut pousser plus loin cette opération, en partant de *tay-tsou*, ou sol, évalué à 8, il faut doubler ce 8, & on aura 16 ; on prendra ensuite le tiers de 16, ou comme dit le texte, on divisera 16 par 3, on aura  $5 \frac{1}{3}$ , en négligeant la fraction, restera 5, pour la valeur de *nan-lu* ou ré, quinte au-dessus de sol. Pour avoir la quarte au-dessous de ré 5, c'est-à-dire, la, il faut quadrupler 5, on aura 20 ; divisez 20 par 3, vous aurez  $6 \frac{2}{3}$  ; négligez la fraction, reste 6 pour la valeur de *kou-si*, ou la. Il résulte donc de cette méthode, sans aller plus loin, quant à présent, que le son fondamental fa étant 10, comme on l'a vu dans le texte, sa quinte au-dessus, ou ut, est 6 ; que la quarte au-dessous de cet ut, est sol 8 ; que la quinte de ce sol est ré 5, & que la quarte au-dessous de ré 5, est la 6, ce qui donne la série de quintes & de quartes alternatives, fa ut sol ré la, portant les nombres suivants :

10	6	8	5	6
fa	ut	sol	ré	la

Il est aisé de voir que l'ut étant 6, sa tierce au dessous, la, ne saurait être exprimée par le même nombre 6 ; que fa étant 10, sa sixte au-dessus, ré, ne peut être représentée par 5, puisque 10 & 5 sont l'expression de l'octave. Mais si l'on continue la même opération, on trouvera mi 4, qui donne, pour sa quarte au-dessous, si  $5 \frac{1}{3}$ , c'est-à-dire, 5, puisque les fractions sont nulles dans cette méthode. Or, on a vu plus haut le ré à 5 ; donc le si ne saurait être également 5 ; ce qui doit suffire pour s'apercevoir que l'idée de négliger les fractions, tant pour cette méthode que pour toute autre, est bien plutôt, chez les Chinois, une erreur des modernes, que le procédé des anciens ; plutôt un vice qu'une règle.

([153oo](#)) Le père Amiot a raison de s'exprimer ainsi, car la manière de retirer les tuyaux du corps de l'instrument, les faire sonner, & mettre chaque corde au ton du tuyau qui lui correspond, est bien plutôt la manière d'*éprouver* le *lu-tchun* lui-même, que celle d'*éprouver* au contraire les *lu* sur le *lu-tchun*. Mais, dès qu'on a des tuyaux bien d'accord, ne serait-il pas plus simple de comparer à ce modèle, à cette sorte d'original, tout autre tuyau, tout autre instrument ; en un mot, tout ce qui doit sonner les *lu*, que de passer par la cérémonie du *lu-tchun*, si, comme on vient de le voir, il n'est que la copie des intonations que présentent les tuyaux sur lesquels on l'accorde ?

## La musique des Chinois

Ce qu'on aurait eu à désirer ici, à l'égard de cet instrument, ce serait de savoir quelle est la juste proportion que gardent entr'elles les divisions marquées par des points. On pourrait alors le regarder comme un modèle de demi-tons *tempérés*, propres à être transportés sur nos instruments à touches, c'est-à-dire, ceux qui n'ont qu'une seule touche pour deux sons différents.

([155pp](#)) C'est-à-dire, que la première corde étant fa, la huitième corde, ou ut, devra sonner la quinte avec ce fa, & la quarte avec sol. Quant aux cordes suivantes, le texte qu'on va lire se réduit à ce que ré sonne la quinte avec sol, & la quarte avec la ; que mi sonne la quinte avec la, & la quarte avec si ; & ainsi de suite pour les sons qui restent, formant avec les précédents la série alternative de quintes & de quartes : fa ut sol ré la mi si fa dièse ut dièse sol dièse ré dièse la dièse.

([155qq](#)) C'est-à-dire, avec *hoang-tchoung*, ou fa, pris ici pour mi dièse, quarte au-dessous de la dièse, ou si l'on veut, contre lequel la dièse doit sonner la quarte. On voit par là que le *lu-tchun* du prince *Tsai-yu*, n'est qu'un moyen mécanique pour obtenir des quintes & des quartes *tempérées*, c'est-à-dire, des quintes & des quartes hors des proportions que donne le monocorde, ou *canon harmonique*, vrai *lu-tchun* pour les sons justes, puisqu'il n'est au fond, comme je l'ai dit dans mon mémoire, qu'un *résultat de la progression triple* ([page 6, § 8](#)). Voyez *ibid.*, [page 103, § 20](#).

([156rr](#)) Excepté les mi dièses, les si bémols, les mi bémols, &c., qui ne peuvent être représentés qu'à peu près par fa, par la dièse, par ré dièse, &c. Je dis à peu près, mais, les théoriciens savent, & les personnes qui jouent du violon ou du violoncelle, éprouvent tous les jours, que ce n'est qu'à beaucoup près qu'un la dièse peut représenter si bémol ; un mi dièse, fa ; un ré dièse, mi-bémol, &c. ; mais il s'agit ici d'un système *tempéré*, comme on l'a vu à la note précédente, d'un système où le prince *Tsai-yu* emploie ce qu'il appelle des *correctifs*. Voyez ci-devant l'article 5, & la note [116q](#).

([158a](#)) On voit en effet dans cette figure la génération des nombres 1, 3, 9, 27, 81, répondre aux sons fa ut sol ré la. Il est très vrai que 1 engendre 3, que 3 engendre 9, & ainsi de suite. Mais quant aux noms des notes, ces nombres devraient être pris en rétrogradant ; ou bien, les nombres étant dans leur ordre naturel, celui des notes devrait lui-même être rétrograde, comme : la ré sol ut fa, sur les nombres 1, 3, 9, &c. ; parce que ces nombres désignant les longueurs des tuyaux qui sonnent les *lu*, il implique de faire répondre à 1, 3, ou 3, 9, &c., les quintes en montant fa ut, ou ut sol, &c. Voyez la figure I. 1,

## La musique des Chinois

où les tons & les nombres sont pris dans leur vrai sens, c'est-à-dire, où le ton *koung*, ou *fa*, porte le nombre 81. Ce nombre, & ceux des autres tons de la même figure, sont confirmés par le texte de *Hoai-nan-tsee*, rapporté à l'art. 5 de la seconde partie. Voyez p. 119.

Au reste, toutes ces variations des Chinois, touchant l'application des nombres, n'empêchent pas que les cinq tons ne soient toujours le résultat des cinq premiers termes de la progression triple, pris dans un sens ou dans l'autre, à droite ou à gauche, par 1 ou par 81.

(159b) Cette doctrine des *cinq tons*, qui semble n'avoir produit que des erreurs chez les Chinois, est néanmoins une des belles découvertes en musique, dues à cette ancienne nation. Voici l'idée que je suppose à cet égard aux instituteurs des cinq tons. Ce sera la mienne ou la leur, peu importe c'est l'idée de la chose.

Concevez le système harmonique de douze sons à la quinte l'un de l'autre, représentés par la série des douze termes de la progression triple, auxquels vous ferez correspondre des quintes montantes ou des quintes descendantes, à votre choix :

### EXEMPLE

1.	3.	9.	27.	81.	243.	729.	2187.	6561.	19683.	59049.	177147.
fa	ut	sol	ré	la	mi	si	fa#	ut#	sol#	ré#	la#.
si	mi	la	ré	sol	ut	fa	si b	mi b	la b	ré b	sol b.
la#	ré#	sol#	ut#	fa#	si	mi	la	ré	sol	ut	fa.

Prenez les cinq premiers termes de cette progression, ou si vous voulez, les cinq premiers sons fa ut sol ré la du premier rang de notes ; arrangez-les de différentes manières, vous aurez, pour les moindres intervalles possibles, les tons ut ré, fa sol & sol la, ou, selon les Chinois, les cinq tons fa, sol, la, ut, ré. Prenez un terme de plus, vous aurez, avec le premier terme fa, un nouvel intervalle plus petit que le ton, vous aurez fa mi, au premier rang, si ut au second, & la dièse si au troisième. Voilà donc pourquoi les anciens Chinois, dans l'énumération des sons, qu'ils appellent *tons*, ne parlent jamais que de cinq. Car un sixième son, par quelque terme de la progression que l'on commence à compter, soit en suivant l'ordre naturel, soit en rétrogradant, n'est plus que ce que les Chinois appellent un *chao*, un intervalle *moindre*, *petit* ; intervalle que nous nommons *demi-ton*.

J'ai dit, *par quelque terme que l'on commence à compter*, &c. ; & c'est précisément en cela que la doctrine des cinq tons paraît admirable. En effet, comptez depuis le second terme (celui qui répond à 3), jusqu'à son sixième,

## La musique des Chinois

vous aurez le demi-ton ut si, au premier rang, mi fa au second, ré dièse mi au troisième.

Partez du terme qui porte le chiffre 9, vous aurez de ce terme à son sixième, le demi-ton sol fa dièse, ou la si bémol, ou sol dièse la ; & ainsi du reste. Vous trouverez également un demi-ton, en remontant du dernier terme à son sixième, de l'avant dernier, ou de tout autre, à son sixième.

On peut donc, en suivant ce procédé, définir le demi-ton diatonique, ou *limma*, dont il s'agit ici : le chant ou l'intonation, qui résulte d'un terme donné, de la progression triple, & de son sixième, en les rapprochant l'un de l'autre ; ou si l'on veut, le rapprochement de deux termes, entre lesquels il y en a quatre d'intermédiaires.

Par la même méthode on aura la définition de l'autre sorte de demi-ton, appelé chromatique, ou *apotome* ; il se trouve d'un terme donné à son huitième. Ainsi on aura un apotome du premier terme au huitième, fa fa dièse, ou si si bémol, ou la dièse la ; du second terme au neuvième ut ut dièse, mi mi bémol, ré dièse ré ; du troisième au dixième, &c., &c. On peut voir le développement de ce procédé pour d'autres intervalles, [note 35, de mon mémoire § 182, 183, 184, page 198.](#)

Il résulte de cette observation, que l'instituteur des *cinq tons*, chez les Chinois, a pu vouloir représenter, par cette sorte de tableau, l'idée d'un genre qu'on pourrait appeler, à la lettre, *diatonique* ; d'un genre dont les moindres intervalles sont le *ton* ; puisque plusieurs airs chinois, & divers autres morceaux de leur musique, ne sont composés qu'avec ces cinq tons, n'ont pour éléments que les sons *koung, chang, kio, tché, yu* ; tandis que le prétendu genre diatonique des Européens, n'est pas strictement tel, puisqu'il admet les tons & les demi-tons, & que de l'aveu même des Grecs, de qui nous tenons cette dénomination, ce genre n'est ainsi appelé que parce qu'il procède *principalement* par des tons. Encore faut-il se prêter à cette idée, & la circonscrire, ainsi que le faisaient les Grecs, dans le chant que forme un tétracorde ; car dans des chants particuliers, comme mi fa sol, ou si ut ré mi fa, ou sol dièse la si ut ré mi fa, qui sont pourtant diatoniques, il y a autant de tons que de demi-tons.

(162c) J'ai réuni toutes ces figures en un seul tableau, soit pour diminuer le nombre des planches, soit pour présenter sous le même coup d'œil, pour ainsi dire, les sept modulations dont il s'agit ici. Pour pouvoir former cette réunion, il m'a fallu sortir du costume chinois, mais je ne l'ai fait qu'à l'égard de la

## La musique des Chinois

forme, sans rien changer au fond, comme on en jugera par la figure III. 2 que j'ai répétée, pour la mettre à la tête des six autres modulations.

Les titres particuliers des figures III. 3, III. 4, &c., que j'ai conservés tels qu'ils étaient, savoir : *modulation en chang*, *modulation en kio*, &c., pourraient peut-être encore embarrasser le lecteur, malgré la clarté que j'ai tâché de répandre sur cet objet : mais voici ce que c'est.

La modulation en *koung* est, comme on l'a vu à la figure III. 2, celle où fa fait le *koung*. Or, *modulation en chang* signifie ici, modulation de sol, qui était *chang* lorsque fa faisait le *koung*, lorsqu'il était premier degré ; *modulation en kio* signifie, modulation de la, qui était *kio* lorsque fa était premier degré ; & ainsi du reste. C'est à peu près comme nous dirions d'une pièce en ré ou en mi, qu'elle est au ton de la *seconde note*, au ton de la *mediante*, parce que lorsqu'on est en ut, ce ré est seconde note, ce mi est médiane ; ou, comme disent assez sérieusement quelques personnes peu versées en musique, *sensible de quinte*, *sensible de seconde\**, &c. ; ou bien passer au ton de la *dominante*, au ton de la *sous-dominante*, &c., sans faire attention que cette *quinte* & cette *seconde* ne sont plus, ni cinquième, ni second degré, dès qu'on accuse leurs notes sensibles, leurs septièmes degrés ; & que cette *dominante*, cette *sous-dominante*, ne sont plus telles dès qu'on passe à leur ton, qu'on en fait des *toniques*. Car un Européen n'est pas plus en ut, quand il passe en sol, on en ré, &c., qu'un Chinois ne devrait être en fa, lorsqu'il fait le *koung* sur sol, sur la, sur ut, &c.

Au reste, les modulations de sol, de la, &c., dans le manuscrit du père Amiot, sont toutes exprimées par les sept notes fa sol la si ut ré mi. C'est une sorte de transposition musicale par laquelle on dit si sur le dernier dièse ; or ici ce dernier dièse est toujours le *pien-tché*. J'ai cru devoir faire disparaître cette transposition, qui aurait trop contredit les vrais noms des notes que j'ai ajoutés dans la colonne des *lu* pour faciliter l'intelligence de toutes les parties du tableau.

\* *Traité de musique*, dédié à Mgr le Duc de Chartres, 1776.

(163d) Cet exemple de *Chou-hi* aurait été plus clair, s'il n'avait pas associé chaque *lu* avec celui qu'il engendre : le fa avec l'ut, l'ut avec sol, &c. Dès qu'on sait une fois que le *hoang-tchoung*, ou fa, engendre sa quinte ut, que celle-ci engendre sol, que sol engendre ré, &c., il était plus simple de dire, que les sept *principes*, sont les sept sons fa, ut, sol, ré, la mi, fi, c'est-à-dire, les cinq tons avec les deux *pien*, pris dans l'ordre de leur génération ; & que les

## La musique des Chinois

cinq *compléments* sont, dans le même ordre, les sons fa dièse, ut dièse, sol dièse, ré dièse, la dièse, tous engendrés de la souche commune fa, par une suite de la filiation précédente. Au lieu qu'avec le plan qu'a suivi l'auteur chinois, il lui arrive que le *joui-pin*, ou si, se trouve isolé ; & que ce si, qui est le *septième principe*, pourrait être regardé, si on voulait, comme *principe & complément*, tout à la fois, puisqu'on le rencontre encore dans la classe des compléments. Voyez la suite du texte.

([166e](#)) Il faut se souvenir que ce sont les Chinois qui parlent, & qu'il s'agit ici des règles pour faire de la musique en Chine.

([167f](#)) Les danses sont en même temps que le chant, comme on le verra à la fin de l'ouvrage. Mais cela n'empêche pas, quoique la danse ne vienne chez nous qu'après le chant, que nos directeurs de spectacles, en Europe, ne pussent beaucoup profiter de cet article.

([167g](#)) Cet hymne, sa traduction, tous les détails qui concernent ces deux objets, formaient la suite de cet article. J'ai rejeté le tout à la fin, sous le titre de Supplément à ce troisième article. Cette transposition m'a paru nécessaire pour rapprocher davantage l'article suivant, & surtout la conclusion, par où se termine le Mémoire du père Amiot.

([170h](#)) Il s'agit ici d'un système *tempéré*, où le la dièse peut être pris pour si bémol, quoiqu'on sache qu'en musique cela n'est pas ainsi (Voyez note [156rr](#)). Il serait si aisé aux Chinois de rendre cet instrument tout à fait musical ! Il ne faudrait pour cela que doubler les clous, afin qu'on pût mettre le doigt sur le clou de la dièse, ou sur celui de si bémol, de ré dièse ou de mi bémol, &c., selon le besoin qu'on aurait de ces divers sons.

([171i](#)) Pour l'intelligence de ce passage, il faut avoir sous les yeux cette génération des sons avec les nombres radicaux qui leur sont affectés en divers endroits de ce mémoire, savoir :

81. 27. 9. 3. 1.  
fa ut sol ré la.

Il est aisé de voir que c'est réellement à *kio*, ou la, portant le nombre 1, que se termine le calcul. C'est là à la lettre ce que j'ai pressenti à la note [120y](#), lorsque j'ai dit qu'il paraissait que les Chinois, postérieurs aux instituteurs, n'avaient plus su où passer quand ils étaient arrivés au terme 1. Voyez cette note.

## La musique des Chinois

(171k) Les accords *d'en bas*, ainsi que ceux *d'en haut*, dont il va être parlé, se prennent dans un sens contraire à l'expression chinoise, c'est-à-dire, comme les termes *en descendant* & *en montant*, sur lesquels j'ai prévenu le lecteur à la note [143ll](#). Voyez cette note.

(171l) Voilà donc une sorte d'harmonie chez les Chinois. C'est en effet la seule qu'ils connaissent ; la seule que connussent les Grecs, & celle-là même par où nos pères ont commencé. Elle se réduit à la quinte d'un son donné, placée au-dessus de ce son, ou au-dessous, comme quarte. C'est un ut, par exemple, accompagné de son *grand intervalle*, de sa quinte sol ; ou de son *petit intervalle*, de sa quarte au-dessous, qui n'est autre chose que la répétition au grave, l'octave, du même sol. La vielle, & quelques instruments champêtres, nous retracent encore, avec leurs bourdons, cette sorte d'harmonie.

(173m) Cette conjecture du père Amiot se tourne en certitude par l'inspection de la figure III. 2. On y voit, en commençant d'en haut, la série des sons diatoniques la sol fa mi ré ut si, la sol fa mi ré ut si. C'est exactement, pour le nombre & l'ordre des sons, le système de Pythagore, ou si l'on veut, celui des Grecs dont on aurait supprimé la corde *ajoutée*, le la inférieur, que les Grecs eux-mêmes, regardaient comme étrangère au système, & qu'ils appelaient *proslambanomene*, de peur qu'on ne la confondît avec le système que leur avait donné Pythagore.

Mais ce qu'il y a encore de remarquable dans cette figure, c'est le modèle des tétracordes des Grecs, que présentent les quatre sons si ut ré mi, renfermés dans le cercle inférieur.

Si les autres sons de l'échelle chinoise ne sont plus distingués par tétracordes, dans cette figure, c'est là ce qu'a de propre le système des Chinois ; & l'on ne sait si Pythagore a mieux fait de couper toute la série des sons par tétracordes, que de laisser isolés, comme ils le sont chez les Chinois, les sept sons différents qui composent le système musical, dit diatonique, dont se sont formées les diverses gammes ou échelles des différents peuples. Quoi qu'il en soit, on voit toujours, & par le tétracorde si ut ré mi du cercle inférieur, & par la série totale des sons du système chinois, & par l'idée même de *sons moyens*, transportée dans le système des Grecs (tétracorde des *moyennes*), que Pythagore n'a pas mis beaucoup du sien dans celui qui porte son nom, ou comme le dit le père Amiot, dans le système des Chinois, qu'il a *arrangé à sa manière*. On peut même remarquer que cet arrangement ne lui a pas été bien

## La musique des Chinois

difficile à imaginer. Des douze *lu*, fournis par les douze termes de la progression triple, Pythagore en a pris huit, & son système a été fait. Voyez dans le [Mémoire sur la musique des anciens, le tableau de la page 45](#), où les huit premiers termes de la progression triple sont comme le texte, dont le système de Pythagore n'est que le développement, & ce développement lui était fourni par le système chinois. Il semble même qu'on pourrait conclure de ce que nous venons d'observer, que le premier terme de la progression triple, à l'époque où l'on peut supposer que Pythagore ait voyagé en Chine, que ce premier terme, dis-je, répondait indifféremment à fa ou à si, chez les Chinois, peut-être même exclusivement à si, puisque, dans le système de Pythagore, le si inférieur porte le nombre 8192, treizième octave du premier terme, c'est-à-dire, du si désigné par l'unité. La figure II. 13, & son explication, semblent confirmer cette conjecture. On peut voir d'ailleurs ce qui est dit au sujet des deux ordres de génération, par fa & par si, à l'article 6 de la même seconde partie, pages 125, 126.

Au reste, il est bon de remarquer que le si inférieur dont je viens de parler, cette corde, la plus basse du système chinois, Pythagore l'a appelée dans le sien, l'*hypate* des *hypates*, c'est-à-dire, la première des premières. C'est exactement, comme nous la nommerions nous-mêmes, la figure 2 à la main, & les yeux fixés sur le cercle inférieur : si ut ré mi.

(174n) [Mémoire sur la musique des anciens, articles 10 & 11, pages 71 & suiv.](#)

(174o) [Ibid., p. 33, § 58](#). 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 père Amiot. 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 père Amiot expose dans ses *Préliminaires* sur la traduction de l'ouvrage de *Ly-koang-ty*. Les nombres 3, 27, 243, &c., 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* ; 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 père Amiot verra par la note [159b](#) de cette troisième partie, ce que je pense des cinq tons.

## La musique des Chinois

\* L'ordre fondamental de ces tons, est, comme à l'exemple de la note [159b](#), pris en rétrogradant, savoir :

177147. 55049. 19683. 6561. 2187  
fa ut sol ré la.

([178p](#)) Le père Amiot ne dit rien sur ces instruments, mais je trouve dans sa traduction de l'ouvrage de *Ly-koang-ty*, qu'il y avait, chez les anciens, des danses appelées *du drapeau, des plumes, du dard, &c.*, parce que les danseurs tenaient en main, ou un étendard, ou un petit bâton surmonté de plumes, ou un dard, &c. ; & l'on appelait la *danse de l'homme*, celle où les danseurs avaient les mains libres, & ne portaient rien dans leurs évolutions. Cahier A, page 63, explication de *Ly-koang-ty*.

([182q](#)) Il y a quelquefois une différence entre ce que chante la voix & ce que jouent ces instruments. Dans les planches qui représentent l'hymne, noté pour la voix, à la manière des anciens, la fin du quatrième vers de la seconde partie (planche 20), & celle du sixième vers de la troisième partie (planche 30), portent un ré en bas, au lieu du ré en haut, qu'a noté le père Amiot dans son exemple. J'ai cru devoir ajouter ce ré en bas, dans l'un & l'autre endroit de cet exemple ; l'on aura ainsi la note pour la voix, & la note des instruments.

Cette observation peut faire naître un doute touchant le quatrième vers de la première partie, où l'on trouvera la même terminaison du ré d'en haut au fa. Cette terminaison est conforme à la planche 12, qui présente ce vers : or, n'y aurait-il pas faute dans la planche, ou dans l'ouvrage dont on l'a extraite ?

Au reste, je dois encore prévenir ici qu'au lieu de sol, dernière note du quatrième vers de la troisième partie de cet exemple, on trouve un fa, dans la planche 28 qui représente ce quatrième vers, soit dans le manuscrit de M. Bertin, soit dans celui de la Bibliothèque du Roi ; & ce fa est confirmé par le caractère *ho*, qui répond à *koung*, dans les planches chinoises des deux mêmes manuscrits. Il en est de même pour les trois passages dont j'ai parlé ci-dessus ; les quatre exemplaires de planches sont conformes à ce que j'ai énoncé.

([184r](#)) Dans les doubles notes qu'on trouve à la seconde & à la troisième partie de cet hymne, le ré inférieur est pour la voix, & celui d'en haut pour les instruments, d'après ce qu'en a dit le père Amiot à la page 182. Voyez note [182q](#).

([219a](#)) Le père Amiot ne spécifie pas le pied sur lequel doivent se prendre ces mesures, bien qu'il y eût deux sortes de pieds chez les anciens Chinois, le pied dit musical, & le pied ordinaire, comme on le verra à l'article 3 de la seconde partie de ce mémoire. Néanmoins, d'après ce qui est dit dans ce

## La musique des Chinois

même article, nous présumons que ce n'est point le pied musical qu'il faut entendre ici, ni dans les explications suivantes, mais le pied ordinaire, dit *tou-tché*, ou *pied de compte*, composé de 10 pouces, & chaque pouce de 10 lignes, d'autant que c'est ce même pied qui est énoncé dans les explications des figures 13 & 14 ci-après. La différence entre ces deux sortes de pieds ne consiste que dans leur division en 9 ou en 10 pouces. Voyez la figure II. 4a, où ces deux pieds sont représentés dans leur grandeur naturelle.

([221b](#)) Pendant qu'on imprimait ces explications, nous avons trouvé dans les *Réflexions sur la poésie & sur la peinture*, par l'Abbé du Bos, un passage fort intéressant sur une sorte de pierre sonore, connue des anciens, en Europe. Voici ce que dit cet illustre académicien, troisième partie, vers la fin de la section XII, édition de Paris 1755, page 220 :

« Pline, en parlant des pierres curieuses, dit que la pierre qu'on appelle *calcophonos* ou *son d'airain*, est noire ; & que, suivant l'étymologie de son nom, elle rend un son approchant du son de ce métal lorsqu'on la touche.

Il rapporte ensuite le passage de Pline en ces termes : *Calcophonos nigra est ; sed illisa, aris tinnitum reddit. Lib. 37, cap. 10.*

Comme le *king* isolé du Cabinet de M. Bertin (Voyez le Discours préliminaire [page 18](#)), est précisément d'une pierre noire, & rend effectivement un son d'airain, nous nous proposons de revenir sur cet objet à la fin des explications [c.a. [note](#)], pour faire connaître à quelle classe de pierres peut appartenir ce *king*, qui paraît avoir toutes les propriétés du *calcophonos* de Pline.

([229c](#)) Nous avons ajouté aux noms des *lu* tant pour ce *cheng*, que pour les suivants, les notes européennes afin qu'on pût se représenter plus aisément l'accord & l'ordre des tuyaux qui composent ces différents *cheng*.

([230d](#)) Dans le *cheng* précédent le tuyau le plus bas est le *hoang-tchoung* grave, c'est-à-dire, *fa*, au dessous de la clef d'*ut*, & le tuyau le plus aigu est le *joui-pin* moyen, c'est-à-dire, *si*, tierce au-dessus de la clef de sol ; au lieu que dans le *cheng* dont il s'agit ici, le tuyau le plus bas est le *joui-pin* grave, c'est-à-dire, *si*, immédiatement au-dessous de la clef d'*ut*, & le tuyau le plus aigu est la double octave du *hoang-tchoung* grave, c'est-à-dire, *fa*, au-dessus de la clef de sol. Ainsi ce *cheng* a, du côté des sons graves, six tuyaux de moins que

## La musique des Chinois

le précédent : depuis fa jusqu'à si, par demi-tons ; & du côté des sons aigus il a six tuyaux de plus : depuis si jusqu'à fa, par demi-tons.

(232f) Noms des caractères cycliques qui répondent au premier *lu* & au sixième. Voyez l'exemple qui termine l'explication de la figure II. 1.

(232g) Caractères cycliques qui répondent au septième *lu* & au douzième. Voyez l'exemple qui termine l'explication de la figure II. 1.

Les caractères cycliques les *lu* étant intimement liés ensemble, dans le système musical, les Chinois prennent indifféremment le nom de l'un, lequel que ce soit, pour désigner l'autre.

(232h) La traduction du père Amiot est exacte, mais la planche chinoise est fautive dans les deux exemplaires, celui de la Bibliothèque du Roi, & celui de M. Bertin. A la case n° 2, *ta-lu*, on lit, dans l'un & l'autre exemplaire, 8 *en haut*, il faut 6, au lieu de 8. Aux cases n° 4, *kia-tchoung*, n° 6, *tchoung-lu*, n° 8, *lin-tchoung*, on lit 8 *en bas*, il faut 6 en haut ; aux cases n° 10, *nan-lu*, & n° 12, *yng-tchoung*, on lit 8 (*en haut*), il faut 6.

Les planches chinoises, comme nous l'avons dit, portent les mêmes fautes, excepté qu'à la case 8, qui répond à *lin-tchoung*, des deux caractères qui désignent 8 *en haut*, il n'y a que le premier de fautif : il faut 6, au lieu de 8. La figure même nous a servi à faire, dans cette édition, les corrections que nous venons d'indiquer. Le lecteur pourra lui-même les vérifier, en se souvenant que l'*en bas* se prend de droite à gauche, selon l'ordre des *lu* (ou des chiffres), & que l'*en haut* se prend de gauche à droite, selon l'ordre rétrograde des *lu*. Le premier ordre donnant, à l'européenne, des quintes en montant, & l'ordre rétrograde donnant des quarts en descendant.

(233i) Voyez à ce sujet la note e, p. 198.

(235k) Cet hymne ainsi noté, comprend 24 planches, dans le manuscrit du père Amiot, c'est-à-dire, depuis le numéro 9 jusqu'à 32 ; chaque planche ne présentant qu'un seul vers de quatre syllabes ou mots chinois. Nous avons cru qu'au moyen des développements que nous joignons à l'explication succincte du père Amiot, la seule planche qui présente le premier vers, pouvait donner à tout lecteur, une idée suffisante de la manière de noter des anciens Chinois. D'ailleurs nous présentons deux objets de plus, dans cette figure, en mettant dans les carrés à droite & à gauche les caractères qui leur correspondent dans la planche chinoise, au lieu des mots *see*, *hoang*, *ho*, *tché*, &c., que porte simplement, dans ces mêmes carrés, la planche traduite

## La musique des Chinois

par le père Amiot. On aura ainsi, sous une même figure, le texte original & sa traduction, tant pour les paroles que pour les notes modernes. A l'égard de la colonne des *lu*, il est aisé de se figurer que la planche chinoise porte, dans les mêmes places où ils sont écrits, les caractères qui se lisent, *hoang-tchoung, ta-lu, tay-tsou, &c.*

(236l) On trouve cet hymne, noté à l'européenne, dans le Supplément à l'article 3, [page 184](#).

(237m) Le *ché* soutient la voix, des chanteurs, & leur fournit l'intonation ; le *po-fou* les dirige pour le mouvement & la mesure. Car ce tambour ne pouvant faire entendre qu'un seul son, il ne peut être regardé comme *essentiel pour l'exécution de la musique*, qu'à l'égard de la mesure, qui est en effet l'âme de la musique.

@

(221b, suite) Nous avons promis à la note 221b, de faire connaître à quelle classe de pierres peut appartenir celle dont les Chinois font leurs *king* ordinaires. Voici le résultat des expériences faites par M. le Duc de Chaulnes sur un *king* du Cabinet de M. Bertin <sup>1</sup>.

### Analyse chimique de la pierre noire des *king* chinois

On a demandé à l'Académie des sciences, à M. Romé Delisle, & à plusieurs autres savants minéralogistes s'ils connaissaient la pierre noire des *king* : ils ont répondu, par le passage de Pline cité dans le Dictionnaire de Bomare, dans Boece de Bôtt, dans Linneus <sup>2</sup>, ont ajouté que M. Anderson parlait dans son Histoire naturelle d'Islande, d'une pierre bleuâtre très sonore. Comme la pierre noire des Chinois devient bleuâtre quand on la lime, c'est vraisemblablement la même ; aucun de ceux qu'on a consultés d'ailleurs ne l'avait vue.

---

<sup>1</sup> Avant d'entrer dans le détail de ses recherches de ses expériences, M. le Duc observe que les Chinois font aussi des *king* de crystal, qui réussissent très bien, & qu'il y en a un de cette espèce à Saint-Brice, dans le Cabinet de M. de la Tour, secrétaire du roi ; qu'ils emploient également une espèce d'albâtre, & qu'il est venu de la Chine, à M. Bertin, des morceaux de cet albâtre, figurés comme les *king* de pierre noire, qu'on annonce comme sonores, mais qui ne paraissent rendre aucun son ; enfin, que la pierre de *yu*, dont les Chinois font aussi des *king* (Voyez page 40), n'est autre chose qu'une agathe.

<sup>2</sup> A l'article *saxum*, sous la dénomination de *saxum tinnitans*.

## La musique des Chinois

Voici le passage de Pline : Calcophonos nigra est, & illisa æris tinnitum reddit.

La pierre des Chinois ressemble entièrement, au premier coup d'œil, au marbre noir, & est calcaire comme lui, mais le marbre ordinairement n'est point sonore. Elle ressemble également, pour son extérieur, à la pierre de touche, qui est un basalte, & au basalte volcanique, mais ces deux pierres sont des vitrifications.

Sa ressemblance avec le marbre noir m'a engagé à faire les expériences comparativement.

Elle n'est pas phosphorique, ni le marbre noir non plus.

Elle ne fait aucun effet sur le barreau suspendu, & ne contient par conséquent pas de fer, dans l'état métallique.

Les dissolutions dans les acides, éprouvés auparavant, pour voir s'ils ne contenaient pas de fer, montrent par l'alkali phlogistiqué, que la pierre en contient un indice.

Comme le marbre noir ne donnait point le même phénomène, on a examiné plus attentivement la pierre sonore, à la loupe, on y a découvert des points pyriteux auxquels on l'attribue.

Dissoute d'ailleurs par les acides, vitriolique, nitreux & marin, elle donne toujours les mêmes phénomènes que le marbre noir ; elle fait un *magna* grisâtre (qui n'est qu'une chaux teinte par le bitume) avec l'acide vitriolique, & laisse en arrière une portion noire, insoluble dans les acides nitreux & marin, qui est, comme dans le marbre noir, un véritable bitume combustible.

Le marbre noir & la pierre sonore calcinés, deviennent entièrement blancs, & donnent des chaux très vives ; ils perdent leur bitume par l'action du feu.

La pierre sonore paraît cependant contenir un peu moins de matière phlogistiqué ou colorante, car les précipités par l'alkali fixe, sont un peu plus blancs (& même bleuâtres) que celui du marbre noir.

Essayée par l'alkali volatil, elle ne contient point de cuivre.

Les autres précipités par les différentes substances, donnent tous les mêmes apparences.

On en était là de cette analyse, lorsqu'en prenant des informations chez les marbriers, ils ont dit que le marbre bleu turquin était très sonore. On en a

## La musique des Chinois

effectivement vu de grandes tablettes, qui le sont beaucoup ; mais ayant fait faire un *king* avec ce marbre, il n'avait point cette qualité. En essayant des marbres noirs de Flandres, on en a enfin trouvé des morceaux qui ont beaucoup de son, & on en a fait tailler un *king* qui est presque aussi sonore que ceux de la Chine.

Tout ceci met en état d'assurer que les pierres des *king* ne sont autre chose qu'un marbre noir, entièrement composé des mêmes principes que nos marbres, mais que quelque différence, dans l'organisation, rend plus ou moins sonores.

@

# TABLE DES MATIÈRES

@

### A

Accord du *kin* à cinq cordes, 168 ; du *kin* à sept cordes, 169.

Apotome, ou demi-ton chromatique. Ce demi-ton est comme d'un son quelconque à son dièse ou à son bémol ; d'ut, par exemple à ut dièse, de si à si bémol, &c. Voyez l'exemple de la page 203, où les apotomes sont marqués par a. Cet intervalle, que les Européens, en partant de leurs fausses proportions, appellent *demi-ton mineur*, est plus grand que le demi-ton diatonique, note y, p. 211, où cela est démontré. Voyez *limma*.

### B

Bambou. Sorte de roseau dont les Chinois font des instruments à vent. Les instituteurs des principes de la musique, opèrent sur des tuyaux de bambou, 64, 86 ; les douze sons fondamentaux, appelés *lu*, sont rendus par des tuyaux de bambou, 65, 66, 100.

### C

Calcophonos. Pierre au son d'airain, dont parle Pline, 221.

Calebasse, employée pour former l'instrument nommé *cheng*, 78. Voyez *cheng*.

*Chang*. Le second des cinq tons des Chinois. Ce ton peut répondre à ce que nous appellerions *second degré*, dans une gamme. Voyez l'exemple de la page 114 & celui de la note o, p. 208.

*Chao*. Voyez *demi-ton*.

*Chê*. Instrument à cordes, 54.

*Cheng*. Instrument à tuyaux de bambou, sur un fond de calebasse, 78 & suiv. Ordre & accord des tuyaux des différentes sortes de *cheng* 229, 230, 231.

*Cheng-king*. Pierre sonore isolée, 42 & 222.

*Chou*. Sorte de gros millet, 88. Grains de *chou*, rangés l'un contre l'autre, de deux manières, pour mesurer la longueur du tuyau qui donne le son primitif, 89 ; les mêmes grains employés pour mesurer le diamètre du même tuyau, & pour régler les poids & les mesures, 90 & suiv.

## La musique des Chinois

Compléments. Les sons que les Chinois appellent *compléments*, sont au nombre de cinq ; savoir, fa dièse, ut dièse, sol dièse, ré dièse, la dièse ; ce sont les sons ultérieurs ajoutés aux *sept principes*, c'est-à-dire, aux sept sons fondamentaux primitifs, fa ut sol ré la mi si que les Chinois appellent les sept principes, 163.

### D

Danses. Elles accompagnent le chant, chez les Chinois, & les attitudes, ou les différentes évolutions des danseurs doivent dire aux yeux, ce que les voix & les instruments disent en même temps aux oreilles, 166, 177.

Demi-ton. Ce que nous appelons demi-ton se nomme *chao*, chez les Chinois, qui signifie *moindre, petit*, &c. 55, dans les notes. Cet intervalle ne doit pas être considéré comme une moitié de ton : l'octave divisée en douze demi-tons, qu'on supposerait égaux entr'eux, ne présenterait qu'un chant factice, qui ne serait, dans le fond, que l'action de détonner dans l'un ou l'autre système de demi-tons musicaux, le majeur & le mineur, 65, 202, 203 & suiv. Quelques personnes appellent le mi & le si des *demi-tons* ; on pourrait, d'après leurs mêmes idées, leur soutenir que le mi est un ton, & l'ut un demi-ton, note [87b](#).

D'un son donné à son octave, il y a douze demi-tons, dont sept sont appelés diatoniques ou *limma*, & cinq chromatiques ou *apotome*, 202. Dans quels rapports sont ces deux sortes de demi-tons, 203. Les demi-tons ne sauraient être regardés comme les premiers éléments de la génération des sons, 193. La supposition que les instituteurs des principes de la musique aient d'abord commencé à diviser l'octave en douze demi-tons, est bien plutôt une idée des modernes, que le procédé des anciens. Raisons qui empêchent de faire cette supposition, note [65s](#). Comment les Chinois, postérieurs aux instituteurs, ont pu être conduits à faire correspondre des demi-tons à l'ordre primitif des *lu*, à la note [95h](#), & 194, 195. Douze demi-tons ne peuvent fournir douze modulations différentes, 203. C'est pour s'être restreints à douze *lu* déterminés, que les Chinois modernes ont été forcés d'en altérer la proportion, afin qu'ils pussent servir indifféremment de *limma* & d'*apotome* dans les douze modulations qu'ils voulaient tirer de leurs *lu*, 204. Moyen d'obtenir douze modulations sans dénaturer les *lu*, 204 ; en quoi consiste ce moyen, 206 ; texte du *Toung-tien* qui confirme la doctrine, que *douze lu ne peuvent fournir douze modulations*, 207 ; développement de ce texte, 209.

## La musique des Chinois

Duplication du cube. Les Chinois se sont occupés à trouver des méthodes pour la duplication du cube, afin de pouvoir mesurer exactement le solide d'un *lu* quelconque, & assigner ainsi les dimensions de divers *lu*, 147, 148.

### E

Échelle. Comment on suppose que les anciens Chinois formèrent leur échelle de cinq tons, 112. Une série de consonances donne, d'une manière plus simple, & les cinq tons des Chinois, & le système des Grecs, & la gamme de Gui d'Arezzo, & l'échelle d'ut des Européens, & leur échelle descendante du mode mineur de la, note [112o](#). Cette méthode est la même que celle qu'ont employée les anciens Chinois, pour la génération de leurs cinq tons, par les cinq premiers termes de la progression triple, c'est-à-dire, par les consonances, 158. Voyez la figure citée en cet endroit qui présente aux yeux cette génération.

### F

Fractions. La méthode de négliger les fractions dans le calcul des sons est plutôt un vice qu'une règle, note [145nn](#). Erreurs qui résultent de ce vice, 186. Moyen d'éviter les fractions, même en prenant la progression triple dans un sens rétrograde, selon la manière des Chinois modernes, 187, 188. Les instituteurs de la progression triple ont dû la prendre dans son sens naturel, c'est-à-dire en faisant correspondre le premier terme à l'*unité*, & appliquant, à chaque terme, des consonances descendantes, 190 ; confirmation de cette idée par l'exemple de la figure I. 1, où les nombres qui répondent aux cinq tons, ont pour radicaux, les cinq termes 1, 3, 9, 27, 81, représentant les consonances descendantes la ré sol ut fa, page 219.

### G

(Le père) Gaubil engage M. Amiot à faire une étude de la musique des Chinois, 3.

Génération des cinq tons, & des deux *pien*, par des quintes en montant, depuis fa, ou par des quartes, depuis si, 126.

Génération des *lu* par les koa, 127 & suivantes.

La génération descendante des Chinois est une succession de sons en montant ; & leur génération montante, une succession de sons qui descendent, notes [122z](#), [143ll](#). Exemple pour faciliter l'intelligence de ces deux sortes de générations, note [119x](#).

### H

## La musique des Chinois

Harmonie. Les Chinois ne connaissent point notre harmonie, prise dans le sens d'accords, de contre-point, mais tout est harmonie dans leur musique, 165 & suivantes. Le seul assemblage de sons différents que connaissent les Chinois, consiste à pincer deux cordes, à la quinte ou à la quarte l'une de l'autre, sur le *kin* & sur le *chê*, lorsque ces instruments accompagnent la voix, 171, 183.

Heures. Correspondance des *lu* aux douze heures chinoises, 231.

*Hiuen*. Instrument à vent, de terre cuite, 51.

*Hiuen-kou*. Tambour en usage sous la dynastie des *Tcheou*, 37.

*Ho*. Nom du *pien-koung*, ou septième degré, 125. Voyez l'exemple de la p. 114.

*Hoai-nan-tsee*. Auteur qui a écrit sur la musique avant l'ère chrétienne. Il était roi de *Hoai-nan*, note [118s](#). Passage de cet illustre auteur, touchant la génération des *lu* & leurs proportions, 118 & suivantes. Ce qu'on doit penser de la doctrine de ce savant prince, note [120y](#), & 218.

*Hoang-tchoung*. Nom donné au tuyau qui rend le son fondamental, sur lequel tout le système des sons est établi, 89 ; ce que signifie ce mot, *Ibid*. Le *hoang-tchoung* est le premier des douze *lu*, & tient le premier rang dans la classe des *lu*, dits *yang* ; il répond à la onzième lune, par laquelle commence l'année civile, & au caractère cyclique *tsee*, 96 & 231. La longueur du tuyau qui donne le ton de *hoang-tchoung* & sa capacité, ont servi à fixer les poids & les mesures, 90, 91.

Hymne chinois en l'honneur des ancêtres, 176 ; noté à notre manière, 184 ; traduction de cet hymne, 179 ; ce qui s'observe lorsqu'on chante cet hymne dans la salle des ancêtres, 177, 178 & suivantes ; comment les instruments accompagnent cet hymne, 182, 183.

### I

Impairs. Les nombres impairs sont *yang*. Voyez Pairs.

### J

*Joui-pin*. Son fondamental, le septième dans l'ordre des *lu*, & le quatrième des *yang-lu*, répond à la cinquième lune & au caractère cyclique *ou*, 97 & 231.

### K

*Kia-tchoung*. Son fondamental, le quatrième dans l'ordre des *lu*, & le second des *yn-lu*, répond à la seconde lune & au caractère cyclique *mao*, 98 & 231.

## La musique des Chinois

*Kieou*. Nom qu'on donnait anciennement à l'instrument de pierres sonores, appelé aujourd'hui *king*, 40.

*Kin*, instrument à cordes, 53 & suivantes. Antiquité de cet instrument, 56 ; comment il s'accorde, voyez accord.

*King*. Instrument de pierres sonores, 40 & suivantes.

*Kin-kou*. Tambour à peu près semblable au *tsou-kou* des *Hia*, 38.

*Kio*. Le troisième des cinq tons des Chinois. Ce ton peut répondre à ce que nous appellerions troisième degré. Voyez l'exemple de la page 114, celui de la note o, p. 208.

*Kiun*. Ce mot peut répondre à ce que nous nommons octave, avec la différence qu'il faut supposer cette octave divisée en douze demi-tons, 58. Le *kiun* est proprement l'assemblage de treize sons, à un demi-ton l'un de l'autre, note [58q](#). [Du reste nous prenons ici ce mot dans le sens qu'il est employé par M. Amiot, d'après les auteurs chinois qu'il a suivis. Peut-être ne doit-on concevoir par *kiun* que l'assemblage de douze sons ; le treizième, qui est l'octave du premier, pouvant être regardé comme recommençant un autre *kiun*. L'inspection des planches II. 4b, 5a, 5b, 6 & 7 peut appuyer cette idée.]

*Koa*. Les *koa* sont des signes d'institution qui ne consistent qu'en de simples lignes ou barres, soit entières, soit brisées, 128. Il y a des *koa* trigrammes c'est-à-dire, composés de trois lignes (Voyez note [29b](#)), & des *koa* hexagrammes, composés de six lignes, 128. Les Chinois se servent de ces différents *koa* pour exprimer, soit la génération des sons, p. 128 & suivantes, soit leur succession par demi- tons, 131, 132, 133 & 134.

*Koan-tsee*, instrument à tuyaux de bambou, 63 & suiv.

*Koung*. Nom donné au son primitif sur lequel est fondé tout le système musical, 89 ; ce que signifie ce mot, *Ibid*. Le ton *koung* est le premier des cinq tons des Chinois, & peut répondre à ce que nous appellerions premier degré. Voyez l'exemple, page 114, & celui de la note o, page 208.

*Kou-si*. Son fondamental, le cinquième dans l'ordre des *lu*, & le troisième des *yang-lu*, répond à la troisième lune & au caractère cyclique *tchen*, 97 & 231.

*Kou-yo-king-tchouen*, ouvrage de *Ly-koang-ty*, traduit par M. Amiot, 5.

## La musique des Chinois

### L

*Limma*, ou demi-ton diatonique. Ce demi-ton se rencontre entre deux degrés différents, comme de si à ut, de mi à fa, de la à si bémol, &c., à la différence de l'*apotome*, qui ne parcourt aucun intervalle, & ne peut former ce qu'on appelle une *seconde mineure*. Voyez l'exemple de la page 203, où les *limma* sont marqués par l. Les Européens, depuis les écrits de Zarlino, appellent cet intervalle, *demi-ton majeur* ; cette dénomination annonce plus d'une absurdité dans leur système : le *limma* est moindre que l'*apotome*, ou demi-ton chromatique ; voyez note y, page 211, où cela est démontré.

*Lyng-lun*. Instituteur des principes de la musique, sous *Hoang-ty*, l'an 2637 avant l'ère chrétienne, 77 ; il opère sur des tuyaux de bambou, 86.

*Lin-tchoung*. Son fondamental, le huitième dans l'ordre des *lu*, & le quatrième *yn-lu*, répond à la sixième lune & au caractère cyclique *ouei*, 98 & 231.

*Lu*. Son déterminé à certaines proportions, servant de modèle pour tous les sons qui doivent le représenter, soit à l'unisson, soit à différentes octaves à l'aigu ou au grave, note [28a](#). Les *lu* sont au nombre de douze, *Ibid.*, & page 95. On les distingue en deux ordres : parfaits, ou *yang*, & imparfaits, ou *yn*, 95 ; pourquoi ainsi appelés, note [66t](#) ; quels sont les *lu yang* & les *lu yn*, 96, Voyez encore page 198.

Il y a trois sortes de *lu* ; les graves, les moyens & les aigus, 105 ; dimensions des *lu* graves, selon le prince *Tsai-yu*, *Ibid.* § 1 ; des *lu* moyens, 107, § 2 ; des *lu* aigus, 108, § 3. Ce qu'on doit penser de ces dimensions, note [110m](#). Autres dimensions des *lu*, calculés plus rigoureusement par le même auteur, 148, figures II. 18, 19, 20 ; sur quoi est fondé le calcul de ces dernières dimensions, 149.

L'ordre des *lu* par demi-tons n'est qu'une combinaison des *lu*, formant entr'eux des consonances, notes [42g](#) & [92e](#). Si c'est une absurdité, dans Plutarque d'avoir appliqué la progression triple à des sons diatoniques, quoique ces sons soient en descendant, comment pourrait-on vouloir appliquer cette même progression à des demi-tons qui se succéderaient en montant ? 193.

Lunes. Correspondance des *lu* aux douze lunes par lesquelles les Chinois divisent l'année, 119, 191.

*Lu-tché*. Pied musical, divisé en 9 pouces, & le pouce en 9 lignes, 103, 104.

## La musique des Chinois

*Lu-tchun*. Instrument composé de douze cordes, servant de *canon harmonique* pour éprouver la justesse des *lu*, 149. Le mot *lu-tchun* signifie *règle* ou *mesure des lu*, 82. Les anciens avaient des *lu-tchun* à vent, composés de treize tuyaux, des *lu-tchun* à cordes, composés de treize cordes, *Ibid.* (la treizième corde sonnait vraisemblablement l'octave de la première, & le treizième tuyau, celle du premier).

*Ly-koang-ty*. L'un des auteurs qu'a suivis principalement M. Amiot, dans son mémoire, 33. Voyez *Kou-yo-kin-tchouen*.

### M

Modulation. Ce que les Chinois entendent par modulation, note [47k](#) ; en quoi consistent leurs 84 modulations, 113 ; système du prince *Tsai-yu* pour l'arrangement des 84 modulations, *Ibid.* Ce qu'on doit penser de ce système, 114, 115, à la note.

Musique. Cultivée en Chine de temps immémorial, 4 ; les Chinois la regardent comme la science des sciences, celle au moyen de laquelle on peut expliquer toutes les autres sciences, &c. &c., *Ibid.* Effets de l'ancienne musique chez les Chinois, 10, 11.

### N

*Nan-lu*. Son fondamental, le dixième dans l'ordre des *lu*, & le cinquième des *yn-lu*, répond à la huitième lune & au caractère cyclique *yeou*, 99 & 231.

Nombres, se distinguent en parfaits & imparfaits. Les nombres impairs sont parfaits, ou *yang*, & les nombres pairs sont imparfaits, ou *yn*, 135, 137. C'est au moyen de ces deux sortes de nombres que se forme le système musical, 135 & suivantes. Différentes méthodes pour obtenir la valeur des *lu* par les nombres, 142 ; celle qui suppose le *hoang-tchoung*, composé de 81 parties, est la plus ancienne, *Ibid.* & pages suivantes. Ce que pensent, en Europe, touchant l'expression numérique des sons, & en général, touchant les proportions harmoniques, ceux dont les connaissances musicales sont bornées aux instruments à touches, 200 notes h, i.

### O

Orthographe des mots chinois. M. Amiot les écrit comme on les prononce à la cour, non d'après les dictionnaires faits dans les provinces, 21.

*Ou*. Instrument de bois, qui a la forme d'un tigre, 61.

## La musique des Chinois

*Ou-y.* Son fondamental, le onzième dans l'ordre des *lu*, le sixième des *yang-lu*, répond à la neuvième lune & au caractère cyclique *siu*, 97, 98, & 231.

### P

Pairs. Les nombres pairs sont *yn*, les impairs sont *yang*, 135. La méthode de joindre ces deux sortes de nombres, pour le calcul des sons, suggérée à l'homme par le Ciel lui-même, selon le prince *Tsai-yu*, 94. Comment au moyen de cette méthode on obtient tous les sons du système musical, note [94f](#). Par quelles causes les *lu*, jusqu'au temps du prince *Tsai-yu* ont resté pendant plus de trois mille ans dans un état d'imperfection qui eût révolté les anciens, 94 ; état dont ce savant prince n'a pu les tirer lui-même, faute de sentir tout le mérite de la méthode qu'il dit avoir été suggérée à l'homme par le Ciel, notes [94g](#) & [116g](#). Voyez encore page 218 & les notes [155qq](#) & [156rr](#).

Pied. Deux sortes de pieds chez les anciens Chinois : le pied musical, & le pied de compte ; voyez *lu-tché* & *tou-tché*. Le prince *Tsai-yu* pour remettre les *lu* dans leurs anciennes proportions, rétablit le pied tel qu'il avait dû être sous les *Hia*, 102.

*Pien.* Son auxiliaire qui précède le *koung* ou le *tché*, d'où il tire sa dénomination de *pien-koung* ou de *pien-tché* ; voyez *tons*. Le *pien-koung* se définit : *ton qui devient koung* ; le *pien-tché*, *ton qui devient tché*, 127. Le *pien-koung* répond à notre mi, & le *pien-tché* à notre si, 125 ; le nom particulier du premier est *ho*, & le nom du *pien-tché* est *tchoung*, *Ibid.* & page 127. Relativement au *kin*, *ho* signifie *corde de l'union* ; & *tchoung* signifie *corde moyenne*, 169. L'intervalle entre le *koung* & le *pien-koung* ou entre le *tché* & le *pien-tché* répond à ce que nous appelons demi-ton diatonique ou limma ; voyez l'exemple de la page 114.

*Pien-king*, est un assortiment de seize pierres sonores, 41.

*Pien-tchoung*, assortiment de seize cloches, 44.

Pierres sonores. Voyez *King* & *Calcophonos*.

Planchettes de bambou. Voyez *Tchoung-tou*.

*Po-fou*. Sorte de tambour, 38.

*Po-tchoung*, Cloches isolées, 43.

Progression triple. C'est l'expression numérique d'une suite de consonances qui représentent la quinte, note [32c](#) & 212. Les proportions authentiques que les Grecs nous ont transmises touchant les divers intervalles musicaux, ne sont,

## La musique des Chinois

ainsi que les proportions des anciens Chinois, qu'un résultat de la progression triple, 196, note, & 197.

Proportions. Exposition du principe sur lequel sont fondées les proportions des anciens Chinois, 212. D'une seule consonance donnée, comme la quinte ou la quarte, découle tout le système musical, 214. Texte du *Si-han-chou*, ou histoire des *Han* occidentaux, qui présente tout le système musical des Chinois, formé par une succession de quintes & de quartes alternatives, 215 ; le même texte exprimé par des notes à la manière des Européens, 217 ; analyse des nombres par lesquels M. Amiot représente chacun des douze *lu* énoncés dans ce texte, *Ibid.*, note ee. Source des proportions factices des Chinois modernes, 201 & suivantes. Fausses proportions qui résultent de la méthode de *Hoai-nan-tsee*, 144, à la note, & 187. Les proportions factices qu'on trouve dans tous les théoriciens européens, depuis près de deux siècles, ne sont qu'une répétition de ce qu'a écrit Zarlino dans ses *Institutions*, 200, note g. D'après ces proportions factices, quelques Européens ont voulu élever des doutes sur celle de la quinte, sans penser à vérifier auparavant si leurs proportions de 15 à 16 pour le demi-ton, de 4 à 5, pour la tierce, &c., étaient légitimes, ou si elles avaient un principe, 213, note aa. Comment on peut s'assurer si la proportion de 2 à 3 pour la quinte, celle de 3 à 4 pour la quarte, sont justes l'une & l'autre, 213,

Pythagore. Selon M. Amiot, Pythagore a pu passer des Indes jusqu'à la Chine, d'où il aura rapporté en Grèce le système musical des Chinois, en l'arrangeant à sa manière, 173 ; faits qui appuient cette conjecture, *Ibid.*, à la note.

### Q

Quadrature du cercle. Ce n'est point par une curiosité stérile que les Chinois ont cherché la quadrature du cercle, c'est pour déterminer avec précision l'aire de chaque *lu*, par la connaissance exacte du rapport du diamètre à la circonférence, 147.

Quarte & quinte. Ces deux intervalles pris dans des sens opposés, c'est-à-dire, en montant ou en descendant, pour l'un, & en descendant ou en montant, pour l'autre donnent mutuellement l'octave 213, note z.

Quaternaire. Ce que les Grecs ont appelée le sacré quaternaire de Pythagore, n'est pas de ce philosophe, 136. En quoi consiste ce sacré quaternaire, comment il renferme les principes fondamentaux de la musique, *Ibid.*, à la note.

## La musique des Chinois

### R

Rapport. Ce mot se prend dans le sens de *proportion*. Le rapport de l'octave est comme de 1 à 2, celui de la quinte, comme de 2 à 3, celui de la quarte, comme de 3 à 4, p. 213. Ainsi l'agrégation des nombres 1, 2, 3, 4, est la base des principes fondamentaux de la musique. Voyez *Tso-kieou-ming* & *quaternaire*.

### S

*Siao*. Instrument à plusieurs tuyaux, 68.

*Siao*, Flûte, 237, explication de la figure I. 39.

Son. Les Chinois distinguent le son, simplement dit, d'avec le son considéré comme ton musical, 27, 28, 157 & suivantes. Ils reconnaissent huit sortes de sons, produits par autant de corps sonores différents, 29 ; ordre de ces huit sortes de sons, 34.

*Soung-king*. Pierre sonore isolée, 42 & 222.

### T

*Ta-lu*. Son fondamental, le second dans l'ordre des *lu*, & le premier des *yn-lu*, répond à la douzième lune & au caractère cyclique *tcheou*, 98 & 231.

*Tao-kou*. Tambour avec un manche, 38.

*Tay-tsou*. Son fondamental, le troisième dans l'ordre des *lu*, & le second des *yang-lu*, répond à la première lune & au caractère cyclique *yn*, 97 & 231.

*Tché*. Le quatrième des cinq tons des Chinois. Ce ton peut répondre à ce que nous appellerions *cinquième degré*, parce qu'entre le troisième degré & le cinquième, il y a le *pien-tché* au quatrième rang, & qui ne formant qu'un demi-ton avec le *tché*, n'est pas compté parmi les tons. Voyez l'exemple de la page 114, celui de la note *o*, page 208, & le mot *tons*.

*Tché*. Sorte de flûte traversière, 76.

*Tchen*. Baguette qu'on passe sur les chevilles de l'instrument en forme de tigre, 61.

*Tchou*. Instrument de bois en forme de boisseau, 61.

*Tchoung*. Nom du *pien-tché* ou quatrième degré, 125. Voyez l'exemple de la page 114, le mot *pien*.

## La musique des Chinois

*Tchoung-lu*. Son fondamental, le sixième dans l'ordre des *lu*, & le troisième des *yn-lu*, répond à la quatrième lune & au caractère cyclique *see*, 98 & 231.

*Tchoung-tou*. Planchettes de bambou sur lesquelles on écrivait avant l'invention du papier en Chine, 62. Ces planchettes, au nombre de douze, liées ensemble en forme de livre, servaient à battre la mesure. *Ibid.*

Tempérament. C'est l'action de discorder, sur les instruments bornés, dits à touches, les quintes ou les quarts, afin de pouvoir réduire à douze les dix-huit sons qui se rencontrent d'un son donné à son octave, 202 & 206. Voyez encore la fin de la note *y*, p. 211. Le *tempérament* répond à ce qu'un auteur chinois appelle *correctif*, relativement à la progression triple, qui ne donne que des sons justes, 116, 204.

*Tê-tchoung*. Cloches aplaties, de moyenne grosseur, 44.

*Texte de l'histoire*, où les douze *lu* sont représentés dans leur juste proportion, exprimée par des nombres, 191. Les mêmes *lu*, notés à notre manière & confrontés avec l'exemple de la figure II. 9b, de la seconde partie, 197.

Texte du *Han-chou* qui présente les douze *lu* engendrés l'un de l'autre, comme quinte ou comme quarte, 215 ; les mêmes *lu* calculés par M. Amiot dans une note, 216 ; ce texte du *Han-chou*, le calcul de M. Amiot, représentés par un exemple de musique, 217 ; comment ce calcul, fait depuis plusieurs années par M. Amiot, dans ses premiers manuscrits, se trouve n'être qu'un résultat de la progression triple, *Ibid.*, note ee.

Texte du *Toung-tien* touchant la différence entre le demi-ton diatonique & le demi-ton chromatique, 207 & suiv.

Tons. Les Chinois admettent, dans leur système, cinq sons principaux, qu'ils appellent tons, savoir : *koung*, *chang*, *kio*, *tché*, *yu*, répondant à nos sons fa sol la ut ré ; & deux sons auxiliaires qu'ils appellent *pien*, savoir le *pien-koung* ou mi, & le *pien-tché* ou si, 112, 113 ; rapport de ces sons à ce qu'on peut appeler degrés, 114. Les cinq tons & les deux *pien* réunis, sont ce que les Chinois appellent les *sept principes*, 126, 160 & suivantes. Conjectures sur la doctrine des cinq tons, 159, à la note.

*Tou-tché*. Pied de compte, divisé en dix pouces, le pouce en dix lignes, sur la même longueur que le *lu-tché* ou pied musical, 104.

Trigrammes de *Fou-hi*. Voyez *Koa*.

## La musique des Chinois

*Tsai-yu*. Prince de la famille Impériale des *Ming*, auteur d'un ouvrage sur la musique, & l'un de ceux qu'a suivis principalement M. Amiot dans son mémoire, 33.

*Tsê-king*. Pierre sonore isolée, 41.

*Tso-kieou-ming*. Auteur contemporain de Confucius, & plus ancien que Pythagore, 137. Il parle de l'aggrégation des nombres, 1, 2, 3, 4, relativement à la musique, comme d'une doctrine connue de ceux qu'il appelait dès lors *nos anciens*, 136, 137.

*Tsou-kou*. Tambour du temps des *Hia*, 36.

*Ty*. Flûte qui ne diffère du *yo* que par son embouchure, 75. Voyez *Yo*.

### U

Unité, nombre. L'unité, selon les Chinois, est le principe de toute doctrine, 118 ; elle est le principe du calcul, & le commencement des nombres, 137.

### Y

*Ya-kou*. Sorte de tambour, 38.

*Yang & yn*. Dans quel sens il faut entendre ces termes, relativement aux sons, note [66t](#).

*Yang-lu*. Les *yang-lu* sont au nombre de six ; ce sont les *lu* qui répondent aux nombres impairs, savoir : le premier, le troisième, le cinquième, le septième, le neuvième, le onzième, 96. Voyez p. 198.

*Yng-tchoung*. Son fondamental, le douzième dans l'ordre des *lu*, & le sixième des *yn-lu*, répond à la dixième lune & au caractère cyclique *hai*, 99 & 231.

*Yn-kou*. Grand tambour, appelé aussi *kao-kou*, 37.

*Yn-lu*. Les *yn-lu* sont au nombre de six ; ce sont les *lu* qui répondent aux nombres pairs, savoir, le second *lu*, le quatrième, le sixième, le huitième, le dixième & le douzième ; ils sont les correspondants des *yang-lu*, 96 & 98 ; voyez encore page 198.

*Yo*. Flûte à trois trous, 69. Cet instrument présente le même phénomène que le flûtet de Provence, note [69u](#) ; en quoi consiste ce phénomène, 70 ; il établit d'une manière incontestable & à la portée des praticiens, c'est-à-dire, sans calcul, par le simple sentiment de l'oreille, par la seule perception des sons, tout le système musical, savoir, l'octave divisée en douze demi-tons, non égaux entr'eux, comme l'entendent les praticiens bornés qui n'ont pas même

## La musique des Chinois

les principes de leur art, mais en douze demi-tons, dont les uns sont chromatiques & les autres diatoniques, tels qu'on les entonne à la voix, sur le violon, le violoncelle, &c., note [72z](#). Voyez encore note [73aa](#).

*Y-tsê*. Son fondamental, le neuvième dans l'ordre des *lu*, & le cinquième des *yang-lu*, répond à la septième lune & au caractère cyclique *chen*, 97 & 231.

*Yu*. Le dernier des cinq tons des Chinois. Ce ton peut répondre à ce que nous appellerions *sixième degré*. Voyez l'exemple de la page 114, & celui de la note o, p. 208.

### Z

Zodiaque. Rapport des sons aux douze signes du Zodiaque, chez les Égyptiens, n'est qu'une imitation de ce qu'avaient fait les Chinois longtemps auparavant, 7, 8. Voyez *lunes*.

### @