

@

Adrien de LA FAGE

Histoire générale
de la musique et de la danse

MUSIQUE DES CHINOIS

Musique des Chinois

à partir de :

MUSIQUE DES CHINOIS,

Livre premier de l'

Histoire générale de la musique et de la danse

par Adrien de LA FAGE (1801-1862)

Texte : Comptoir des imprimeurs-unis, Paris, 1844, tome premier, pages 1-400.

Partitions et dessins : Forni editore Bologna, édition de 1971, pages de partition 1-15, et planches I-XII.

[Adrien de la Fage publia en 1844 les premiers éléments de son *Histoire générale...* : deux tomes de texte, et un atlas de partitions et d'illustrations. Il avait prévu également un certain nombre d'excursus, à imprimer à part pour ne pas surcharger l'histoire proprement dite.

Mais après ces premières publications, il ne semble pas que ces travaux aient été poursuivis jusqu'à un nouveau palier : pas de nouveau tome, et surtout pas d'excursus. On se limitera donc, si l'on peut dire, aux 400 pages de sa *Musique des Chinois*.

On trouvera de nombreux dessins d'instruments de musique dans les ouvrages d'[Amiot, *La musique des Chinois*](#), de [La Borde, *De la musique des Chinois*](#), de [Barrow, *Voyage en Chine, planches 12a et 12b*](#), ou de [Grosier, *Description de la Chine, tome II, ici, ici, ici*](#). Tous ces dessins relèvent d'une même source, Joseph-Marie Amiot.]

Édition en format texte par
Pierre Palpant

www.chineancienne.fr
octobre 2016

TABLE DES MATIÈRES

Chapitre I. Prolégomènes ; sources et plan de ce premier livre.

Chapitre II. Fastes de la musique chinoise.

Chapitre III. Principes du système musical des Chinois.

Chapitre IV. Des lu, et de la dimension des tuyaux qui les produisent.

Chapitre V. Des modes chinois.

Chapitre VI. Du rythme chinois.

Chapitre VII. De la sémiographie musicale des Chinois.

Chapitre VIII. De la musique chinoise considérée dans ses organes :

1. Voix. — 2. Des instruments à cordes en général. — 3. Du kin. — 4. Du ché. — 5. De quelques autres instruments à cordes. — 6. Instruments à vent. Du hiuen. — 7. Des koan-tsée, du grand et du petit siao. — 8. De l'yo. — 9. Du ty. — 10. Du tché. — 11. Du cheng. — 12. De quelques autres instruments à vent. — 13. Instruments de percussion. Des kou (tambours). — 14. Des tchoung ou cloches, et des lo ou tam-tams. — 15. Des instruments de percussion en bois. — 16. Des king. — 17. Réflexions générales sur les instruments chinois.

Chapitre IX. De la mélodie chinoise.

Chapitre X. Exercice de la musique en Chine.

Chapitre XI. Danses et ballets des Chinois ; exercices qui s'y rapportent.

Chapitre XII. Des peuples qui ont adopté la musique des Chinois.

Chapitre XIII. Réflexions générales et conclusion du 1^{er} livre.

Compte-rendu de lecture de Maurice Bourges.

CHAPITRE I

Prolégomènes ; sources et plan de ce premier livre

@

p.001 Si l'un des premiers résultats de la civilisation est d'apporter dans l'esprit des peuples un goût toujours plus vif pour des idées nouvelles, une avidité sans cesse renaissante de découvertes qui, en somme, contribuent au bien général et au développement du principe vital des sociétés ; si les investigations auxquelles on peut se livrer dans ce but ont un intérêt d'autant plus saisissant, que les choses se présentent sous une face plus neuve, aucune nation n'a jamais été plus digne de fixer l'attention des Européens que le peuple singulier dont nous allons étudier la musique.

Ainsi qu'il a été dit dans l'introduction de cet ouvrage, quand même l'antiquité incontestable des p.002 Chinois ne les autoriserait pas à disputer aux autres nations la priorité de l'invention ou du perfectionnement de plusieurs branches des connaissances humaines, cette étrange et nombreuse agglomération d'hommes n'en devrait pas moins se montrer détachée et isolée de toute autre ; il faut absolument qu'elle forme bande à part, par suite de la singularité de ses opinions, de ses habitudes, de ses lois, de ses idées ; et pour tout dire en un mot, en raison de la manière propre à lui seul dont ce peuple a de tout temps envisagé une infinité d'objets. On ne risque guère de se tromper en affirmant qu'en toutes choses, grandes ou petites, les Chinois ne font rien à notre façon : aussi l'étranger qui, pour la première fois, met le pied en Chine demeure-t-il stupéfait en rencontrant un pays dans lequel, eût-il parcouru toute la terre, il ne trouve plus, dans tout ce qui frappe ses yeux, rien qui ressemble à ce qu'il a vu auparavant ¹.

¹ *Encyclopædia britannica*, art. *China*, reproduit dans *l'Encyclopédie des Gens du monde*, t. V, p. 719. — Voy. aussi toutes les relations de voyages.

Musique des Chinois

Mais ce n'est pas seulement l'aspect du pays et des établissements divers formés par les habitants qui offre des différences avec tout ce qui existe ailleurs ; les habitants eux-mêmes portent sur leur physionomie l'expression d'une manière de voir et de sentir qui doit leur être propre : ces têtes mal formées, ces yeux inclinés vers des nez épatés et courts, cette mâchoire inférieure se perdant sous celle d'en haut dont elle laisse les dents en saillie, cette face angulaire presque dépourvue de barbe, et tant d'autres signes caractéristiques n'indiquent-ils pas une race particulière et jusqu'à ce jour peu mélangée ?

Même différence dans les institutions : partout un ^{p.003} despotisme patriarcal, avec quelques-uns de ses rares avantages et tous ses inconvénients habituels ; un respect aveugle et illimité pour tout ce qui a nom d'autorité publique, toujours confondue dans l'esprit des Chinois avec l'autorité paternelle ; un empereur-pontife que l'on croit réellement *filis du ciel*, et dont les vertus et les crimes sont, selon ces peuples, récompensés ou punis dans la nation ; l'esclavage et la superstition, sa fille, à tous les étages sociaux ; l'ancien culte conservé seulement dans les sommités de la classe lettrée et trop souvent altéré par le mélange impur de dogmes modernes qui ne sauraient y adhérer ; le juste respect qu'inspirent en Chine la culture des sciences et les habitudes studieuses, seuls moyens de parvenir aux charges éminentes ; la situation singulière de ces mêmes sciences maintenues de propos délibéré dans un état stationnaire, par suite de l'idée fixe des Chinois que tout se faisait mieux avant l'époque où ils vivent, et que, pour approcher plus ou moins de la perfection, il s'agit non de chercher les nouvelles découvertes, mais de remonter vers les temps antiques ; leurs prêtres-médecins ; l'inflexible sévérité de l'étiquette qui en Chine fait d'un homme un peu haut placé un véritable automate ; joignez à tout cela l'aptitude particulière des Chinois pour certains travaux de patience et de délicatesse ; les étranges idées qu'ils se font de la beauté qui, pour être parfaite, exige à leur avis un grand front, un nez court, de petits yeux et un gros ventre ¹, idées qui ont leurs analogues dans leur façon d'envisager les arts ; ajoutez

¹ Le Comte. *Nouveaux Mémoires sur l'état présent de la Chine*, t. I, p. 192. [[ici](#)]

Musique des Chinois

encore l'excellente opinion qu'ils ont d'eux-mêmes et leur profond mépris pour tout ce qu'ils ^{p.004} ignorent ; songez ensuite que d'un bout à l'autre de cet immense empire tout se ressemble, tout se pratique de la même manière, en sorte que l'on a pu dire avec raison qu'en Chine tout avait été fondu dans un même creuset, vous aurez alors une idée assez exacte du pays et de ses habitants.

On verra dans le cours de ce livre que la musique des Chinois n'est pas moins étonnante que le reste, non quant au fond, qui est le même que chez tous les peuples, mais dans la considération d'une infinité de détails ; on peut même affirmer d'avance que tout lecteur qui ne possède pas à cet égard des notions antérieures ne saurait se faire aucune idée des nombreuses particularités en ce genre qu'il rencontrera.

Les premières notions sur cette matière nous ont été transmises, comme tout ce qui concerne la Chine et les Chinois, par les missionnaires et surtout par les jésuites qui, ayant pénétré dans ce vaste empire en 1583, transmirent à l'Europe quantité de documents du plus haut intérêt sur tout ce qu'ils se trouvaient à même d'observer dans un pays où ils étaient venus, comme ils dirent à l'empereur, avec l'intention d'y vivre et d'y mourir. Malheureusement, ils ne donnèrent sur beaucoup de matières que les résultats de recherches et d'observations mal faites et mal digérées ; leurs propres auteurs n'ont point fait difficulté de l'avouer.

« Les connaissances que les missionnaires nous ont données de la Chine, dit le père Du Halde, sont assez bornées et quelquefois même défectueuses. La plupart, occupés du grand objet qui leur a fait quitter leur patrie et les a attirés dans cette extrémité de l'Asie, n'instruisaient guère l'Europe que des dispositions qu'ils trouvaient dans l'esprit de ces peuples pour embrasser la foi, et des progrès que ^{p.005} faisait l'Évangile parmi eux. Ce n'est que par occasion, et comme en passant, qu'ils ont touché quelques singularités des nouvelles contrées qu'ils habitaient. ¹

¹ [Du Halde, Description de la Chine, t. I](#), pp. V et VI.

Musique des Chinois

C'est ainsi que pendant longtemps l'on n'eut sur la musique des Chinois que des notions à peu près insignifiantes ; bien que parmi les plus anciens missionnaires il s'en trouvât qui étaient, dit-on, habiles ou du moins passables musiciens, tels que Cataneo, Didaco, Pereira, Grimaldi, Pedrini et autres ¹, il ne paraît pas qu'ils aient cherché à faire une étude particulière de l'art musical du pays où ils prêchaient, soit que leurs travaux apostoliques et leur zèle religieux leur laissassent en effet peu de temps et de goût pour de semblables objets, soit qu'ils se sentissent rebutés par les difficultés dont le sujet semble hérissé de toutes parts.

Mais lorsque, après la mort de l'empereur Kang-hi arrivée à la fin de 1722, Yong-tchin son successeur défendit aux jésuites de prêcher le christianisme hors des villes de Péking et de Canton, et finit même par les expulser entièrement du royaume, ceux qu'il retint à la cour pour le service du palais où leurs talents scientifiques étaient mis en œuvre, et ceux qui plus tard leur furent adjoints, purent et durent fréquenter les lettrés et autres personnages distingués ; ils se livrèrent à des travaux suivis sur plusieurs branches des connaissances humaines qui valurent à l'Europe des documents précis et consciencieux s'ils n'étaient pas toujours aussi étendus et aussi complets qu'on aurait pu le désirer.

Un de ceux qui se signalèrent le plus en cette occasion par leur zèle, leur activité, par l'importance et p.006 la direction de leurs travaux, fut assurément le père Amiot, né à Toulon en 1718.

Depuis les déconvenues éprouvées par beaucoup de Pères, qui avaient plus de foi et de zèle que de talent, on n'envoyait plus en Chine que des hommes éclairés, instruits et capables de donner par leur mérite une haute idée des Européens et de faire, s'il était possible, regretter aux successeurs de Kang-hi le parti qu'ils avaient pris d'interdire aux missionnaires la prédication et même le séjour dans la plus grande partie de l'empire. Amiot qui, après d'excellentes études faites chez les jésuites, avait revêtu l'habit de l'ordre, fut destiné à la

¹ Trigault, *Exped. christ. apud Sinas*, p. 403.

Musique des Chinois

mission chinoise ; il s'arrêta d'abord à Macao, d'où la renommée de sa haute capacité étant arrivée aux oreilles du souverain, il fut mandé dans la capitale ; le 22 août 1751, il se rendit à Peking, dont il ne s'éloigna plus jusqu'à sa mort arrivée en 1794. Son premier soin, dès son arrivée, avait été de s'appliquer avec ardeur à l'étude des langues chinoise et mandchoue ; après s'être rendu ces deux langues familières, il se mit à lire les ouvrages chinois et y puisa sur l'histoire, les sciences et les arts de la Chine des notions positives entièrement nouvelles pour l'Europe. Ses travaux, sous la forme de traductions, d'extraits, de mémoires, d'observations et de lettres ont été insérés pour la plupart dans le recueil des *Mémoires sur les Chinois* ¹ ; et ont singulièrement contribué à augmenter le dépôt des connaissances que nous possédions déjà sur ce sujet. C'est le père Amiot qui le premier a porté son attention et attiré celle des sinologues sur ^{p.007} la langue tartare-mandchoue, qui peut si souvent servir de clef pour la langue chinoise ; c'est lui qui a le premier publié une grammaire et un dictionnaire de cette langue avant lui inconnue ². D'autres travaux sur quantité de matières ne le rendent pas moins recommandable, mais je ne dois ici le considérer que comme écrivain musical ; à ce titre, la plus vive reconnaissance lui est due ; sans ses recherches, tout ce que nous saurions de la théorie musicale des Chinois se réduirait à trois ou quatre pages de notions vagues et insignifiantes, insuffisantes à tous égards pour nous faire connaître l'art lui-même et la manière dont les Chinois l'envisagent.

Si quelquefois Amiot mérite le reproche de ne nous avoir pas assez instruits, on peut souvent l'excuser, car il l'eût fait volontiers, autant du moins qu'il était en son pouvoir ; mais il aurait fallu lui poser des questions à résoudre, et Roussier paraît avoir été le seul qui à cet égard lui en ait adressé de positives : or, cet auteur, tout entiché de ses prétendues découvertes, les fit porter sur des niaiseries théoriques

¹ *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages, etc., des Chinois*, par les missionnaires de Peking. — Paris, 1776-1816, 16 volumes in-4.

² *Grammaire abrégée de la langue tatar-mantchoue. — Dictionnaire tatar-mancheou français*, Paris, 1789, 3 vol. in-4.

Musique des Chinois

auxquelles il n'était pas alors le seul qui attachât de l'importance. On sait en effet qu'Amiot s'efforçait de répondre à toutes les demandes qu'on lui faisait, et il exécuta de la sorte plusieurs travaux tout à fait étrangers à ses goûts et à ses habitudes, tels que sa traduction des Traités classiques des Chinois sur l'art de la guerre, entreprise pour le duc de Chaulnes, qui parut d'abord en 1772 et a été reproduite dans le recueil précité ¹. Quant à ses recherches musicales, elles ^{p.008} étaient tout à fait un travail de prédilection :

« Je savais passablement la musique, nous dit-il lui-même avec simplicité, je jouais de la flûte traversière et du clavecin, j'employai tous ces petits talents pour me faire accueillir ².

Piqué de voir que les Chinois n'étaient point émus par les airs qu'il leur faisait entendre, et étonné des éloges qu'ils faisaient de leur propre musique, Amiot voulut connaître par lui-même cette musique tant vantée et s'instruire à fond, comme il le dit, de toutes les règles qui en constituent la théorie ³. Il fut encouragé dans cette idée par le père Gaubil, autre savant missionnaire à qui l'on doit la traduction du *Chou-king*, et celui de tous les Européens, au dire d'Abel-Rémusat ⁴, qui a le mieux connu la littérature chinoise ; Gaubil s'engageait à fournir à son confrère tous les secours qui dépendraient de lui. Cependant Amiot, lisant et méditant les livres chinois, faillit se rebuter ; il n'y trouvait ni les règles détaillées de l'art, ni une méthode convenable pour l'application de ces règles ⁵. Toutefois, et toujours à la persuasion de Gaubil, il se mit à traduire un ouvrage fort estimé de Li-koang-ti, ministre d'État et membre du tribunal des Lettrés : cet ouvrage intitulé *Kou-yo-king-tchouen*, c'est-à-dire, *Commentaires sur le livre classique de la musique des anciens*, lui parut mériter plus d'attention que tout ce qu'il avait étudié jusqu'alors.

¹ [Mémoires concernant l'histoire, etc., t. VII.](#)

² [Amiot. De la musique des Chinois tant anciens que modernes dans le t. VI des Mémoires sur les Chinois, p. 2.](#)

³ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 3.](#)

⁴ [Biographie universelle, t. XVI, p. 1. Rémusat, article Gaubil.](#)

⁵ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 4.](#)

Musique des Chinois

Ce premier travail d'Amiot paraît s'être perdu ou du moins être passé dans quelque bibliothèque particulière. Le manuscrit fut envoyé, en 1754, au père de La Tour, et remis à Bougainville aîné, secrétaire perpétuel de l'Académie des inscriptions. Amiot écrivait à de La Tour que si ces matières lui semblaient de quelque utilité, il l'engageait à fournir chaque année autant de suppléments qu'il serait convenable ¹. Le manuscrit de la traduction de Li-koang-ti paraît avoir été, quelque temps après son arrivée à Paris, communiqué à plusieurs personnes. Il est certain qu'il a été connu de Rameau, qui en parle à propos de la composition de la gamme ² et commet à cette occasion une erreur étrange qui sera relevée en son lieu ; du fermier général La Borde, ou du moins de ceux qui travaillèrent avec lui et pour lui, puisque la grande compilation publiée sous son nom en contient un extrait ³ ; de l'abbé Arnaud qui l'abrégea, le plus souvent en conservant les expressions même du missionnaire, et le publia dans les *Variétés littéraires* de Suard ⁴ ; il fut aussi connu de Roussier, qui l'avait à sa disposition quand il adressait, à la fin de 1770, une lettre au directeur du *Journal des beaux arts et des sciences* ⁵, et donnait, en 1780, le tome VI de la collection des *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts des Chinois* ⁶. Peut-être, enfin, Grosier l'avait-il encore sous les yeux lorsqu'en 1819, il faisait imprimer les sixième et septième ^{p.010} volumes de sa *Description de la Chine* ⁷ ; en outre, Fayolle prétend que ce manuscrit existe à la bibliothèque Richelieu ⁸, mais il ne paraît pas qu'il y ait jamais été déposé ; l'auteur du *Dictionnaire des musiciens* aura confondu les manuscrits du *Mémoire*

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 5.](#)

² [Rameau. Nouvelles réflexions sur le principe sonore à la suite du Code de musique. Paris 1760, in-4, p. 189.](#)

³ [La Borde. Essai sur la musique. t. I, p. 125 et suiv.](#)

⁴ [Roussier. Lettre à l'auteur du Journal des beaux-arts et des sciences](#), touchant la division du zodiaque et l'institution de la semaine planétaire, relativement à une progression géométrique d'où dépendent les proportions musicales. Dans les cahiers de novembre et décembre 1770.

⁵ [Variétés littéraires, t. II, p. 273](#), et dans les œuvres d'[Arnaud, tome II, p. 51.](#)

⁶ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 12.](#)

⁷ Grosier. *De la Chine, ou Descript. gén. de cet empire*, [t. VI, p. 258 et suiv.](#), et [t. VII, p. 380.](#)

⁸ [Fayolle. Dictionnaire des musiciens, art. Amiot.](#)

Musique des Chinois

imprimé dont nous parlerons bientôt, et du *Supplément* audit mémoire avec l'ouvrage dont il est ici question. Il paraît que cet envoi fut suivi de divers autres jusqu'en 1763, année de la suppression de l'ordre des jésuites, en laquelle cessa aussi de vivre Jean-Pierre de Bougainville qui ne put même recevoir le dernier paquet d'Amiot ¹. À cette époque, de La Tour, exilé à Besançon où il mourut, en 1766, dut résigner ses fonctions de procureur général des Missions étrangères, et conséquemment cessa toute correspondance avec la mission de la Chine ; c'est à ce père, l'un des hommes les plus instruits et les plus sages de son ordre, que Voltaire adressa une lettre fort connue par les éloges dont il comble ses anciens maîtres ², et qu'il écrivit, dit-on, pour s'aplanir l'entrée de l'Académie française, ce qui est loin d'être prouvé. ³

Où sont passés les manuscrits d'Amiot ? avaient-ils été restitués par Bougainville au père de La Tour ? Après la mort de l'un et de l'autre, que sont-ils devenus et comment Roussier, en 1780, et, selon toute apparence, Grosier, en 1819, les lisaient-ils encore ? Peut-être ne serait-il pas impossible qu'à une époque ^{p.011} quelconque ils fussent tombés entre les mains de François de La Tour, imprimeur-libraire, né à Paris, en 1727, et parent du jésuite Simon de La Tour. Ce qu'il y a de certain, c'est que François de La Tour possédait un cabinet fort remarquable en curiosités de tout genre provenant de la Chine ; et, quand il se fut retiré du commerce, ce cabinet fut son unique occupation jusqu'à sa mort, arrivée le 9 novembre 1807. Il a publié en 1803 et 1804, sous le voile de l'anonyme, les deux parties d'un ouvrage sur la Chine ⁴ où il a mis en œuvre les matériaux précieux et uniques qu'il tenait à sa disposition : cet ouvrage n'a été tiré qu'à trente-six exemplaires ⁵. Les collections qu'il avait rassemblées et qui contenaient

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 5.](#)

² Voltaire. *Œuvres*, t. LV. *Correspondance*, t. V, p. 83, lettre 1385 dans l'édition Beuchot.

³ V. la note de Beuchot, sur ce passage.

⁴ [Essais sur l'architecture des Chinois, sur leurs jardins, leurs principes de médecine et leurs mœurs et usages, in-8.](#)

⁵ Bouchot. *Biographie universelle* (Michaud). art. *Latour*. t. X, p. 667.

Musique des Chinois

peut-être des manuscrits inédits d'Amiot, furent vendues et dispersées après sa mort.

Mais voici qui est plus extraordinaire : l'ouvrage de Li-koang-ti aurait été, si l'on s'en rapporte au *Journal encyclopédique* de mars 1780, traduit et imprimé en espagnol ; l'annonce de ce livre est conçue dans les termes suivants :

« *Memoria, etc., c'est-à-dire Mémoire sur la musique des Chinois* par Li-koang-ti, docteur et membre du tribunal de lettre (sic), ministre de l'empire, etc. ; traduit en espagnol, enrichi de diverses observations et de notes curieuses. À Madrid, chez Baylo et chez Texero, 1780 ¹.

Tout porterait à croire que cette traduction a été faite sur la version française d'Amiot, et non sur l'original chinois ; mais, quoi qu'il en soit, personne n'a vu cette traduction espagnole dont ^{p.012} l'indication paraît si précise, et ce ne pourrait être qu'à Madrid même que l'on serait à portée d'obtenir là-dessus quelques renseignements. Forkel ² et Lichtenthal ³ citent le titre de l'ouvrage d'après le *Journal encyclopédique*, mais ne l'ont point vu ; il n'existe à Paris dans aucune bibliothèque ; j'ai fait prendre en Espagne des informations qui jusqu'à présent n'ont amené aucun résultat.

Au reste, les extraits de La Borde, d'Arnaud et de Grosier doivent nous fournir à peu près le fond et la substance de l'ouvrage. Roussier ⁴ nous en a indiqué le contenu d'une manière positive en nous donnant l'intitulé de ses huit parties, rédigées par l'auteur chinois, d'après les livres les plus estimés et les plus authentiques. 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

¹ *Journal encyclopédique*, mars 1780, t. II, deuxième partie, p. 543, sous la rubrique : *Nouvelles littéraires. — Espagne.*

² Forkel. *Allgemeine Litteratur der Musik*, etc. p. 30.

³ Lichtenthal. *Dizionario e bibliografia della musica*, t. III, p. 43.

⁴ [Roussier dans Amiot. De la musique des Chinois, p. 12, note n.](#)

Musique des Chinois

l'exécution de la musique ; 6° de la musique vocale ; 7° de la musique qu'on employait anciennement pour les danses et la comédie ; 8° de l'usage de chaque espèce de musique en particulier.

La destinée de ce livre avait été au moins aussi singulière en Chine qu'en Europe. L'ouvrage, après avoir coûté des recherches immenses, était achevé lorsque le feu prit à la maison de Li-koang-ti, et ce premier travail fut perdu. Li eut le courage de retourner aux sources où il avait puisé ; mais il n'eut plus sous la main un aussi grand nombre de documents ; il avait ^{p.013} d'ailleurs perdu la mémoire de bien des choses ; en conséquence il resserra son premier plan dans de plus étroites limites, et l'ouvrage fut en état de paraître en l'année 1727 ; ce fut Tsing-tche, fils de Li, qui donna ses soins à l'édition, et en composa la préface ¹.

Les extraits de la traduction d'Amiot, sont assurément fort utiles, cependant nous devons d'autant plus regretter l'original, que les fragments connus peuvent être incomplets et inexacts. Amiot a eu lui-même soin de nous prévenir à cet égard, et, tout modeste qu'il était, il n'a pu s'empêcher de se plaindre de la manière dont ses écrits étaient traités par ceux qui les exploitaient en France.

« À en juger, dit-il, par les lambeaux qu'on a reproduits 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.

Et puis, parlant de la bévue de Rameau, qui, dans une de ses citations, commet un énorme anachronisme, il prie les savants de regarder comme fabuleux et supposé tout ce qu'on aura pu avancer, si l'on n'a pas apporté plus d'exactitude dans les parties de ses écrits que l'on a publiées en Europe, que ne l'a fait le célèbre Rameau ².

Toutefois, Amiot avoue qu'il a pu commettre plus d'une erreur dans les divers appendices joints à la traduction du livre de Li-koang-ti,

¹ Roussier. Là même.

² [Amiot. De la musique des Chinois, p. 16.](#)

Musique des Chinois

n'ayant pas alors, comme il le dit lui-même, les lumières nécessaires sur l'objet qu'il traitait, et manquant aussi des connaissances accessoires qu'il a depuis acquises sur les mœurs, usages et livres du pays et des secours en tout genre qu'il a pu se procurer relativement à ces ^{p.014} matières sur lesquelles les lettrés chinois eux-mêmes ne fournissent souvent que des explications peu exactes ¹.

Amiot dut rectifier les fautes échappées à son inexpérience dans les mémoires supplémentaires qu'il envoya jusqu'en 1763 ; mais la réception ne lui en fut pas même accusée ; en sorte que, ignorant le sort de ces écrits qui ont, comme on le voit, fini par se perdre, il cessa pendant quelque temps de s'occuper de musique chinoise, et dirigea ses études vers des objets d'autant plus intéressants qu'aucun de ses confrères ne les avait traités avant lui ². Ce fut plus de dix ans après, en 1774, qu'Amiot reprit son travail musical, et envoya en 1776 un mémoire beaucoup plus important que le premier. Les altérations auxquelles en Europe ses écrits demeuraient exposés inquiétaient tellement le bon Père, que lorsqu'il eut terminé son mémoire sur *la musique des Chinois tant anciens que modernes*, il en envoya deux copies à Paris, l'une et l'autre de sa propre main ; la première était adressée à Jean-Frédéric Bignon, bibliothécaire du roi, ainsi que l'avait été son père Jérôme Bignon : cet estimable et savant homme était en correspondance avec Amiot, auquel il avait envoyé des ouvrages sur la musique, notamment le *Mémoire de Roussier sur la musique des anciens* ³. Le second manuscrit était destiné à Henri Bertin, ministre et secrétaire d'État, grand amateur de curiosités chinoises et autre correspondant d'Amiot ; ce fut cette dernière copie qui servit pour l'impression que Roussier fut chargé de surveiller. Le mémoire sur la musique est suivi d'une réfutation de ce que ^{p.015} Corneille de Paw avait dit de la Chine dans ses *Recherches philosophiques* ⁴, d'un morceau *Sur la population, les revenus et divers usages chinois*, d'une note *Sur la*

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 13.](#)

² [Amiot. De la musique des Chinois, p. 5.](#)

³ [Publié à Paris en 1770, in-4.](#)

⁴ Tomes IV et V de ses *Œuvres*.

Musique des Chinois

mort et les funérailles de l'impératrice-mère, et enfin d'un *Essai sur les pierres sonores de la Chine*. Cette dernière pièce, qui se trouve placée immédiatement après le *Mémoire sur la musique*, est la seule qui ne soit pas d'Amiot ; elle appartient à un autre missionnaire qui ne s'est point nommé. Je crois avoir de bonnes raisons pour l'attribuer à Pierre-Martial Cibot, né à Limoges en 1727, mort à Péking en 1780. On doit au même Père deux autres notices sur les pierres de yu ¹. Ces matières forment le tome sixième des *Mémoires concernant les Chinois* ; on en a tiré des exemplaires séparés, et voilà pourquoi l'on trouve encore quelquefois ce volume détaché. Les variantes du manuscrit conservé à la Bibliothèque, et que j'ai collationné sur l'imprimé, sont sans importance ; Roussier en a indiqué quelques-unes dans ses notes. Le *Discours préliminaire du Mémoire sur la musique* est daté de Péking 1776, quarante-unième année du règne de Khian-Long.

Depuis cette époque, Amiot envoya en France un *Supplément* à son mémoire ; il est daté de Péking, le vingtième de la première lune de la quarante-quatrième année du règne de Khian-long, ou 7 mars 1779. La suscription porte *pour Monsieur Bignon, bibliothécaire du roi* ; il forme quarante-une pages in-folio de texte et onze planches doubles, l'une en caractères chinois, l'autre en caractères européens ; la première de ces planches est quintuple. À ce supplément étaient joints dans le même envoi trois recueils d'airs chinois de ^{p.016} différents caractères : c'est là ce que l'on a nommé ² *des appendices peu dignes d'intérêt*. Le parti que j'en ai tiré suffira, je l'espère, pour prouver combien cette assertion est peu fondée.

Quant à l'ouvrage principal, on ne peut que louer le bon missionnaire du soin scrupuleux et de l'exactitude vraiment chinoise dont il donne de fréquentes preuves : on voudrait une autre division du travail, mais l'auteur n'était aucunement familiarisé avec les livres européens qui traitent de la musique, et il a suivi plutôt la marche des écrivains chinois qu'il consultait, marche qui pour nous est loin d'être

¹ Dans les [Mém. conc. les Chinois, t. XIII, p. 389 et 390](#).

² [Fétis. Biographie universelle des Musiciens, art. Amiot, t. I, p. 90](#).

Musique des Chinois

satisfaisante, car elle produit souvent de l'obscurité et amène des embarras que l'on aurait évités en prenant une voie plus directe et plus rationnelle. On peut aussi reprocher à l'auteur de ne nous avoir pas éclairé suffisamment sur divers points dont nous aurions aimé à être informés ; mais il est évident qu'il a fait à cet égard à peu près tout ce qui dépendait de lui, et, comme je l'ai déjà marqué, ses recherches auraient été beaucoup plus fructueuses si des questions sages et précises lui eussent été adressées par quelque musicien éclairé, Amiot les aurait sans doute savamment traitées et heureusement résolues, mais il était trop faible praticien pour se les poser lui-même ; celles que lui fit Roussier, qui le prenait de très haut avec lui comme avec tout le monde, ne pouvaient être ni substantielles ni utiles, puisque ce réformateur prétendu ne cherchait autre chose qu'à s'attirer des réponses susceptibles d'étayer un instant le frêle échafaudage de ses vaniteuses spéculations. Du reste, on a eu tort de supposer ¹ qu'Amiot p.017 s'était laissé engouer des vaines théories du chanoine d'Écouis, et il faut croire que Grosier a voulu rire quand il a dit que la lecture du *Mémoire* de Roussier fut un *trait de lumière* pour le missionnaire de Péking ². Quoique celui-ci loue sa doctrine au commencement du *Traité de la musique chinoise* ³, ailleurs il le combat ⁴, et l'on conçoit que le missionnaire a l'avantage autant sous le rapport de la raison que sous celui de la modestie et de la politesse. Quelques omissions importantes et un défaut général d'ordre et d'arrangement dans les matières ne sauraient non plus autoriser à dire que le travail d'Amiot *ne doit être consulté qu'avec défiance* ⁵ ; car, dans le cas où les documents fournis par le missionnaire chinois manqueraient d'exactitude, quelles autorités, s'il vous plaît, avez-vous à lui opposer ? il ne dit que des choses fort sensées qu'il a pu observer par lui-même ; les opinions et les doctrines par lui présentées, ne sont pas les siennes ; elles sont très

¹ [Fayolle. Dictionnaire des Musiciens, art. Amiot, t. I, p. 16.](#)

² [Grosier. La Chine, t. VI, p. 260.](#)

³ Amiot, dans le *Discours préliminaire*, passim.

⁴ Amiot. *Supplément au mém. sur la musique des Chinois*, manuscrit de la Bibliothèque royale de Paris.

⁵ [Fétis. Biographie universelle des musiciens, art. Amiot, t. I, p. 90.](#)

Musique des Chinois

raisonnables et il n'a certainement aucun intérêt à les falsifier, de quel droit donc l'accuser de se tromper et de nous tromper ? Par ce qu'un sinologue ¹, tout en rendant justice au mérite d'Amiot, a signalé, à propos d'un autre ouvrage qui n'a aucun rapport à la musique, la manie fort condamnable qu'il semble avoir de délayer ses traductions dans de prolixes paraphrases, vous en concluez que le missionnaire ne mérite pas notre confiance. Vraiment c'est aller trop loin. Du reste, p.018 l'auteur que je suis obligé de réfuter ici montre assez lui-même combien ses imputations sont dénuées de fondement, lorsqu'un instant après il reproche au père Amiot de *n'avoir pas dit un mot de la notation musicale des Chinois* ² ; il commet ici une erreur matérielle ; à la vérité Amiot n'en parle qu'accidentellement dans son dernier mémoire ; mais il avait exposé cette matière dans les annexes de sa traduction de Li-koang-ti, et La Borde a reproduit ce fragment dans ses *Essais* ³ ; il est d'ailleurs revenu sur le même sujet dans les appendices *peu dignes d'intérêt*, cités il y a un instant. Le reproche *d'avoir oublié précisément de traiter de la construction et de l'étendue des instruments qu'il a décrits* ⁴ n'est pas mieux basé. Amiot se proposait de rédiger un travail particulier sur l'étendue et, comme l'on disait alors, sur la *tablature* des instruments ⁵ ; mais il n'a donné de ce travail que ce qui concerne le kin. Le reste n'a pas été écrit, ou n'a pas été envoyé en France, ou enfin est resté enseveli dans quelque bibliothèque particulière. Si par construction l'on entend fabrication, le reproche de n'avoir point traité cette partie est puéril, car Amiot n'écrivait pas un traité de lutherie ; d'ailleurs, il a prouvé qu'à cet égard, il pouvait encore fournir des renseignements utiles, et le critique le sait mieux que personne, car il a inséré dans un recueil périodique qu'il rédigeait alors l'extrait d'une lettre d'Amiot *sur la fabrication du lo ou tam-tam*. Il dit même, et avec

¹ Klaproth. *Chrestomathie mantchou*.

² [Fétis. Biographie universelle des musiciens, art. Amiot, t. I, p. 90.](#)

³ [La Borde. Essais sur la musique, t. I, p. 146.](#)

⁴ [Fétis. Biographie universelle des musiciens. Là même.](#)

⁵ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 83.](#) Roussier, dans une [note](#) sur ce passage, pense, avec assez de raison, « que les travaux multipliés du savant missionnaire, l'ont empêché de donner cette tablature ».

Musique des Chinois

raison, que cette pièce est fort intéressante ¹, mais il a tort de p.019 donner l'extrait comme *inédit* ; la lettre se trouve tout au long dans les *Mémoires concernant les Chinois* ². En vérité, il est triste et pénible de voir des insinuations si malveillantes dirigées contre des travaux consciencieux et désintéressés, dont d'ailleurs on ne se fait aucun scrupule de tirer soi-même aide et profit.

Au surplus, la lettre sur la fabrication des tam-tams se trouvait en manuscrit dans un recueil fort considérable (3 vol. in fol.), contenant la correspondance du père Amiot ; elle était adressée au ministre Bertin, dont j'ai parlé plus haut, et datée du 2 octobre 1784. Cette collection, dans laquelle pourraient bien exister d'autres documents musicaux réellement inédits, se trouvait en 1827, entre les mains du libraire éditeur Neveu ³, qui depuis a quitté le commerce.

Dès le temps où il traduisait Li-koang-ti, Amiot avait pu s'apercevoir que, dans les idées chinoises, comme dans celles de tous les peuples anciens, la danse se lie intimement à la musique, aussi avait-il pensé à s'occuper de cette matière ; peut-être la toucha-t-il en passant, dans les *mémoires* qui furent envoyés jusqu'en 1763, et dont la trace s'est aujourd'hui perdue ; mais en 1779, il annonçait l'intention de se livrer à un travail spécial sur ce sujet *aussitôt qu'il lui serait possible de le faire* ⁴. En effet, il envoya, en 1788, un mémoire *Sur les grandes danses*, et en 1789, un mémoire *Sur les petites danses* des anciens Chinois ⁵. Le premier n'est point parvenu, et le second, quoique reçu et annoncé par p.020 les éditeurs des *Mémoires sur les Chinois* ⁶, ne fait point partie de ce recueil, mais on le retrouve peut-être entier ou du moins dans sa plus grande partie dans le *Dictionnaire de danse* ⁷.

¹ *Revue musicale*, t. I, p. 365.

² Au t. XI, p. 325.

³ Voyez *Revue musicale*, à l'endroit précité.

⁴ Amiot. *Supplément au mémoire sur la musique des Chinois*. Manuscrit de la bibliothèque Richelieu.

⁵ [Grosier. La Chine, t. VII, p. 378.](#)

⁶ *Mém. sur les Chinois*. t. XIII, dans l'avertissement.

⁷ [Compan. Dictionnaire de danse](#) contenant l'histoire, les règles et les principes de cet art, avec des réflexions critiques et des anecdotes curieuses, concernant la danse ancienne et moderne, Paris 1787, in-12. Art. *Chinoises* (danses).

Musique des Chinois

Quant au texte du travail d'Amiot, il est d'autant plus à regretter que ses deux mémoires étaient accompagnés de figures presque indispensables pour l'intelligence parfaite d'une semblable matière.

Après avoir indiqué les plus importants travaux d'Amiot, relativement à la musique du pays, dont il s'était fait une seconde patrie, je ne puis que répéter ce que j'ai déjà dit en commençant, c'est à savoir que, sans son secours, ce que j'aurais eu à dire de la musique des Chinois se serait réduit à quelques pages n'offrant qu'un petit nombre de faits incertains et incohérents, des opinions habituellement divergentes, et toujours plus ou moins contestables. C'est donc cet estimable auteur qui a fait le fond principal du premier livre de l'histoire de la musique ; seulement je crois avoir tiré assez heureusement parti des matériaux précieux qu'il avait laborieusement recueillis, mais qu'il n'avait su ni polir, ni disposer convenablement, et qui étaient demeurés entre ses mains, informes et tels qu'il les avait lui-même extraits de la carrière. J'espère avoir rétabli l'ordre dans tout ce qu'Amiot avait traité, en général assez confusément. Je me suis aussi efforcé de répandre de la clarté sur les matières que notre auteur, par suite de son peu d'habitude dans la pratique musicale, n'avait laissé apercevoir que d'une manière assez obscure.

p.021 En ce qui n'a pas directement trait au système chinois, considéré dans sa théorie et sa pratique, je n'ai négligé aucun moyen pour rendre mon travail aussi complet que possible, autant que le permet l'état des connaissances européennes à l'égard de la Chine. J'ai consulté les manuscrits de la bibliothèque Royale de Paris, j'ai lu ou parcouru un grand nombre de livres chinois traduits en latin ou en langues modernes, et dans lesquels je pouvais rencontrer quelques renseignements utiles au but que je me proposais. Les relations des premiers missionnaires tels que les *Mémoires de Ricci*, rédigés par Trigault, celles de Da Cruz, de Semedo ; de Gonzalez de Mendoza, etc. ; la grande *Description de la Chine* du père Duhalde, l'*Histoire de la Chine* traduite ou extraite des auteurs chinois par le père Mailla, les *Mémoires concernant les Chinois*, *La Chine* de l'abbé Grosier, etc., les

Musique des Chinois

Voyages entrepris à diverses époques, et dont nous possédons des relations, tels que ceux de Nieuhof, de Maccartney et Staunton, Barrow, Ellis, Van Braam-Houckgest, de Guignes, Davies, etc. ; les *Asiatic Researches*, les œuvres diverses d'Abel-Remusat, de Klaproth, de Stanislas Julien, etc. ; telles sont les principales sources où j'ai puisé.

Chemin faisant, et sans perdre un instant de vue l'objet principal de mon ouvrage, j'ai dû expliquer beaucoup d'usages et de particularités de tout genre ; je voulais être bien compris et j'aurais risqué fort de ne l'être pas du tout en omettant ces sortes d'éclaircissements. J'ai dû supposer que ceux de mes lecteurs qui n'auraient pas fait une étude spéciale de tout ce qui concerne la Chine et les peuples qui l'habitent, seraient dans l'embarras où je me suis trouvé moi-même quand je commençai à étudier l'ouvrage ^{p.022} d'Amiot : alors je me voyais à chaque instant arrêté par des difficultés de détail qui tenaient au peu de connaissances que je possédais, en ce temps, des usages et des idées chinoises ; je ne pouvais aller en avant sans me livrer à de longues et pénibles recherches, fort souvent à propos d'une minutie ; j'ai voulu éviter à mes lecteurs de pareils empêchements, et j'ai quelque espérance d'y avoir réussi.

Voici dans quel ordre j'ai disposé les matières que j'avais à traiter : d'abord je présente tous les faits relatifs à l'histoire de l'art, susceptibles de donner quelque idée de sa situation aux diverses époques ; on ne s'étonnera pas qu'en suivant l'ordre chronologique, je sois descendu jusqu'à nos jours, puisque, ainsi que j'en ai déjà averti, l'histoire musicale des Chinois demeure isolée, et ne se lie pas plus à celle des autres nations que leur histoire civile ou politique. Les chapitres suivants contiennent l'explication du système ; après l'avoir considéré dans ses premiers éléments, on voit comment les tons s'assemblent entre eux pour former des successions ; les *lu* ou tons chinois, étant le pivot de toute la machine musicale, sont examinés avec l'étendue et l'attention qu'ils méritent. J'ai dû traiter au long des rapports que les Chinois établissent entre les tons de leur musique et des faits physiques ou mathématiques avec lesquels ces tons n'ont

Musique des Chinois

véritablement que des relations imaginaires ; les personnes qui trouveraient que je me suis trop appesanti sur ce point, oublieraient, ce me semble, qu'il entre dans mon plan de faire connaître la musique de tous les peuples telle qu'ils la connaissent eux-mêmes, et qu'en conséquence, leurs erreurs, leurs préjugés, leurs divagations même doivent être recueillies et étudiées, p.023 comme dans d'autres histoires l'on rend compte, trop souvent sans assez les flétrir et quelquefois même en les glorifiant, des crimes, des folies, et des brigandages. Toutefois, j'ai rejeté dans un excursus tout ce qui, dans cette partie, n'avait pas un rapport immédiat à la musique. Après avoir examiné ce qui concerne la tonalité chinoise, je passe à ce qui regarde le rythme et la notation ; viennent ensuite les instruments de musique ; il ne reste plus après cela qu'à considérer la musique chinoise dans ses produits, c'est-à-dire à faire l'analyse critique de quelques-unes des pièces sino-musicales que nous possédons ; le reste du livre est consacré à l'exercice de la musique en Chine, à la danse, à la musique des peuples voisins des Chinois, et se termine enfin par des réflexions générales.

En lisant tout l'exposé du système des Chinois, on ne doit pas perdre un instant de vue que dans les contrées habitées par ces peuples, la musique a été stationnaire comme tout le reste, et que les altérations inévitables qu'elle a subies partiellement n'ont pu l'atteindre que dans des détails de forme à peu près indifférents, du moins dans notre manière de voir. Si quelque changement un peu important s'est parfois momentanément produit, ce n'a été que par une sorte de violence, et il n'a jamais été de bien longue durée. Quant aux modifications inaperçues d'abord, qui se sont comme incrustées dans l'ancien système, elles n'ont cessé d'être signalées et répudiées par les écrivains les plus estimés de chaque époque. En Chine, on ne mérite pas le titre de réformateur et de rénovateur en émettant, en quelque matière que ce soit, des avis nouveaux ; tout au contraire, c'est en indiquant la voie pour ramener chaque chose à sa pureté première, que p.024 l'on peut obtenir ces titres unis à ceux de savant et de philosophe. Les plus célèbres musologues chinois n'ont pas fait autre chose ; ils ont

Musique des Chinois

employé toutes leurs forces pour rendre la musique de leur époque conforme à celle des temps anciens ; en conséquence, le système musical, tel qu'il est exposé dans ce livre, a toujours été le même, et l'application des réflexions auxquelles il donne lieu peut s'étendre à tous les temps, depuis la date fort reculée de la civilisation chinoise jusqu'aux jours même où nous vivons.

Le premier livre de l'histoire générale de la musique est donc entièrement consacré aux Chinois ; je crois y avoir réuni à peu près tout ce que l'on sait jusqu'aujourd'hui sur la musique de ces peuples. Leur manière toute scientifique de considérer l'art musical offrait peu de ressources pour des développements élégants et des narrations attachantes, j'y ai suppléé de mon mieux par la clarté que j'ai tâché de répandre sur ce travail souvent aride, en ne négligeant jamais les rares occasions que je rencontrais de mettre en relief quelque partie saillante ou quelque trait heureux. Sans prétendre donner de mes efforts une idée que la lecture de l'ouvrage risquerait fort de démentir, je puis assurer que j'ai apporté à mes recherches beaucoup de soins et de temps ; ces matières étaient vraiment hérissées de difficultés ; peut-être en ai-je vaincu quelques-unes, et, en me relisant une dernière fois et de suite, ce premier livre ne m'a pas semblé tout à fait dénué d'intérêt : les lecteurs qui n'en jugeraient pas de même ne me refuseraient pas du moins d'avoir travaillé de conscience et présenté avec sincérité et bonne foi le résultat de mes recherches. Ce mérite devrait être l'apanage des meilleurs écrivains comme des plus inhabiles, il devrait ^{p.025} être universel ; et pourtant il me semble aujourd'hui si peu commun que je me consolerais encore d'être jugé avec sévérité à d'autres égards, si, sous cet unique rapport, je réunissais les suffrages.

@

CHAPITRE II

Fastes de la musique chinoise

@

De tous les peuples connus, aucun ne possède sur les premiers temps de son existence des traditions plus imposantes et plus respectables que celles des Chinois. Aucun ne débute sur la scène du monde d'une manière plus digne et plus assurée ; aucun n'offre parmi ses premiers chefs un plus grand nombre de ces graves figures qui obtiennent la vénération des siècles ; aucun ne présente des origines et des antiquités nationales plus magnifiques et à la fois plus dégagées de ce merveilleux qui domine si souvent les premières annales des peuples, éblouit l'observateur superficiel et déplaît tout d'abord à l'œil exercé du philosophe.

On peut dire que l'histoire des Chinois est histoire dès son commencement, car, si ces peuples ont eu des temps fabuleux, les faits qui s'y rattachent, l'époque qui leur sont assignés, le caractère même et la nature des personnages mis en scène, tout enfin se réunit pour séparer ces temps mythologiques de ceux que l'histoire peut sans crainte revendiquer.

En ce qui concerne la musique, ces traditions fabuleuses prouvent sa haute antiquité chez les Chinois, et l'estime qu'ils en ont faite dans tous les temps. Ainsi ^{p.026} l'on attribue à Chi-hoang-che, l'un des empereurs qui régnait au temps des Ki ou Esprits, l'invention des règles de la prononciation, des caractères de l'écriture et enfin de la musique ¹. D'après les mêmes mythographes, un ki nommé Tong-hou, aurait composé des chansons dont Tse-sse, petit-fils de Kong-fou-tsée (Confucius), faisait le plus grand éloge ² ; on parle avec le même

¹ [Amiot. Abrégé chronologique de l'histoire universelle de l'empire chinois, dans les Mém. concernant les Chinois, t. XIII, p. 201.](#)

² Le père [De Prémare. Recherches sur les temps antérieurs à ceux dont parle le Chou-king et sur la mythologie chinoise](#) ; en tête de la traduction du *Chou-king*, par le père Gaubil, publiée par De Guignes, p. LXXX.

Musique des Chinois

avantage de celles de Kai-tien-chi, neuvième empereur après le neuvième ki ¹, dont le nom signifie *remplaçant du ciel sur la terre*, et l'on fait de lui un magnifique éloge en disant que ses sujets lui obéissaient même avant qu'il eût intimé ses ordres (il ne faut pas oublier que ceci date de l'époque des ki ou esprits). Selon certaines traditions il serait auteur de plusieurs inventions attribuées depuis à Fou-hi. C'est lui qui aurait imaginé huit sortes d'instruments et appris à tirer le son d'une sorte de cornet à bouquin ². Les noms que Kai-tien-chi avait donnés à ces instruments méritent d'être conservés : 1° aimer le peuple, 2° l'oiseau noir, 3° ne pas couper le bois, 4° cultiver séparément les huit sortes de grains, 5° chanter en détail la doctrine céleste, 6° célébrer le mérite du souverain, 7° imiter la vertu de la terre, 8° rappeler le souvenir de tout ce qui est ³. Toutes ces appellations sembleraient indiquer les airs ou chansons que les instruments accompagnaient plutôt que les instruments eux-mêmes.

On prétend aussi que cet empereur inventa une p.027 *musique dans laquelle le concert précédait la comédie* ⁴. Que peuvent signifier ces expressions ? Rien autre chose à mon avis que l'antiquité des arts et de la civilisation chez les Chinois.

Un des successeurs de celui-ci, nommé Tcho-yong, entendant le concert des oiseaux dans un temps où l'empire jouissait d'une paix profonde, imagina une musique dont, disent les mythographes, l'harmonie pénétrait partout, parlait à l'intelligence, calmait les passions du cœur, mettait les humeurs en équilibre, facilitait et assurait l'usage de tous les sens et prolongeait la vie de l'homme. Cette musique était appelée *tsie-ven*, c'est-à-dire tempérance et grâce ⁵ ; Tcho-yong aurait encore, selon d'autres, inventé des signes pour les différents tons ⁶. Nous verrons bientôt que l'on a aussi rapporté à l'époque fabuleuse

¹ [De Prémare, p. XCIV.](#)

² [Amiot. Abrégé chronologique, p. 206.](#)

³ [Amiot. Abrégé chronologique, p. 207.](#)

⁴ [Amiot. Abrégé chronologique, p. 207.](#)

⁵ [De Prémare. Temps antérieurs au Chou-king, p. XCV.](#)

⁶ [Amiot. Abrégé chronologique, p. 208.](#)

Musique des Chinois

l'invention du kin ¹. On peut reconnaître que tout cet exposé n'offre rien de miraculeux : les auteurs chinois n'ont fait selon toute apparence que reculer la date de faits réels et avérés.

Dans les temps héroïques ou incertains apparaissent par moments certains mythes que le respect pour l'antiquité a laissés subsister ; mais ils offrent des allégories tellement transparentes que chacun est capable de les interpréter sans jamais errer sur le sens. Dans les origines chinoises point d'intervention surnaturelle pour justifier des crimes ou expliquer des extravagances, point d'ambitieux conquérants, point de sanguinaires usurpateurs : les Chinois ne font point des p.028 dieux de leurs premiers grands hommes, il leur suffit d'en faire des sages, et, s'ils les supposent éclairés de la lumière divine, c'est qu'ils ont été vraiment les bienfaiteurs de l'humanité, les créateurs de la civilisation, les propagateurs de la science.

Et qui n'accorderait volontiers le nom de *filis du ciel* au fondateur de la monarchie chinoise ? à ce grand, à cet antique Fou-hi, inventeur des filets de pêche et de chasse, qui rassemble les hommes, apprivoise les animaux, apprend à en tirer aide, vêtement et nourriture, et qui régularise la société chinoise par l'établissement légal et sacré du mariage ? Voyez quels sont les coopérateurs qu'il s'adjoint : ils ont pour mission de veiller à la construction des habitations, de prévenir et soulager les misères du peuple, de l'instruire, de maintenir les rites établis, d'inspecter les terres, les forêts, les sources, les plantations ². Fou-hi n'a point de généraux, point d'armée, son seul but est le bonheur des hommes qui se sont volontairement rangés sous sa bienfaisante domination.

Mais ce n'est pas seulement le bonheur physique, le bien-être matériel de son peuple, qui occupe la pensée de Fou-hi ; il veut adoucir le naturel farouche de ces hommes encore à demi sauvages ; il aspire à polir leurs mœurs, à élever leur âme, à leur donner le goût de l'union et de la paix, à exciter et développer dans leur cœur l'amour de la vertu.

¹ Voyez ci-après, p. 30.

² [Du Halde, Description de la Chine. t. I, p. 272.](#)

Musique des Chinois

C'est pour mettre à exécution ces grandes pensées qu'il donne les règles de musique, et le premier usage qu'il en fait est de chanter un hymne dans lequel il célèbre son triomphe sur l'ignorance et la barbarie ¹, il compose ensuite la ^{p.029} chanson des pêcheurs auxquels il avait appris à tirer leur nourriture du fond des eaux ². Bientôt il fixe les principes de l'art en achevant le kin ³, cet instrument symbolique dont on ne doit, disent les philosophes chinois, parler qu'avec un respect profond, interprète sacré des idées élevées, dont l'harmonie sublime ne saurait résonner que sous la main des sages ⁴.

Fou-hi n'a pas voulu que cette création de son génie fût un simple moyen de divertissement et de délassement ; il a chargé le kin d'emblèmes moraux ; il a fait de sa partie supérieure l'image du ciel, et de la partie inférieure l'image de la terre : il y a placé le nid du foang-hoang, de cet oiseau mystérieux, heureux phénix qui se montre à la naissance des bons princes. Fou-hi voulait, sans doute, indiquer par là que rien n'est plus rare et plus précieux que la vertu sur le trône, et qu'en elle seule pourtant réside le vrai bonheur, tant pour les sujets que pour les monarques. Sur le kin, se trouve aussi la demeure du dragon-cheval, devenu dès lors un des principaux symboles chinois. C'est sur le dos de ce dragon, que Fou-hi reconnut un jour les trigrammes mystiques, premiers éléments de la parole écrite ⁵, et dont l'ensemble renferme l'explication universelle des lois de la nature et des préceptes de la morale. Cette vision du saint homme, c'est ainsi que les Chinois nomment leur illustre fondateur ⁶, n'aurait-elle pas eu pour but principal de montrer que l'attention et la méditation conduisent ^{p.030} aux découvertes les plus admirables, les plus inattendues ? C'est aussi pour rapprocher l'homme du ciel, pour détourner les maléfices et bannir du cœur les idées impures, que Fou-hi avait inventé le kin, dont il tirait des

¹ [Mém. concernant les Chinois, t. III, p. 9.](#)

² [Le père De Prémare. Recherches sur les temps antérieurs à ceux dont parle le Chou-king, p. CVI.](#)

³ Voy. chapitre VIII, III.

⁴ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 57.](#)

⁵ Voy. le premier excursus de ce livre.

⁶ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 61.](#)

Musique des Chinois

sons vraiment célestes, célébrant dans ses airs, les bienfaits de l'esprit intelligent et révélateur ¹.

Au moyen du kin, disent les livres sacrés ², Fou-hi régla d'abord son propre cœur, apprit à modérer ses passions, à les contenir dans de justes bornes. Il travailla ensuite à faire jouir les hommes des bienfaits de la civilisation, en leur inspirant le respect des lois, l'amour des grandes choses et le goût de l'industrie, mère et conservatrice des arts.

Quelques mythographes chinois ont fait remonter l'invention du kin à l'époque beaucoup plus ancienne, mais tout à fait fabuleuse de la domination des ki ou esprits, qui auraient régné pendant un long espace de temps avant Fou-hi. Sous l'un de ces demi-dieux, en une année où des vents terribles avaient produit un dérangement dans les saisons, l'empereur Tchu-siang-chi ou Tse-siang, aurait ordonné à Sse-kouei de faire un kin à cinq cordes, pour arrêter le bouleversement de l'univers ³. Je ne sais si je m'abuse, mais cette pensée me semble pleine de grandeur et de poésie ; aucune ne saurait donner de la puissance musicale une idée plus magnifique et plus sublime.

L'invention de divers autres instruments occupa le génie actif de Fou-hi, ainsi il prit du bois de sang dont il fit un instrument monté d'un grand nombre de _{p.031} cordes ⁴ ; il pensait que son harmonie devait rapprocher l'homme du ciel, en le ramenant à la vérité et à la droiture ⁵. Il fut aussi l'inventeur du hiuen ⁶, qu'il forma de terre cuite ; enfin, sous son règne, la musique fut portée à une grande élévation, et lui facilita les moyens de gouverner en assouplissant l'esprit des peuples ⁷. Fou-hi voulut que les voix et les instruments fussent employés à célébrer les bienfaits du Chang-ti (de l'Être suprême), et à rappeler les vertus des ancêtres auxquels on doit la vie et la faculté de

¹ [De Prémare, Recherches sur les temps antérieurs, etc., p. CVI.](#)

² Le *ché-pen*, cité par [Amiot. De la musique des Chinois, p. 53.](#)

³ [De Prémare, p. LXXXII.](#)

⁴ Le *ché*. Voy. chap. VIII, IV.

⁵ [De Prémare, p. CVII.](#)

⁶ De Prémare. Là même. — Sur le *hiuen*, voy. chap. VIII, VI.

⁷ [De Prémare, p. XCVII.](#)

Musique des Chinois

jouir de tous les dons du ciel. Pour s'acquitter de ce double devoir, il ordonna que, dans ses cérémonies, le peuple eut toujours sous les yeux les objets qui devaient réveiller ses sentiments de reconnaissance, en lui offrant l'idée de ce qui servait à sa nourriture, à son entretien, à son bien-être ; c'est pourquoi il voulut que les trois règnes de la nature fussent représentés dans la musique, et il y eut ainsi des instruments dans lesquels le métal, la pierre, la soie, le bambou, laalebasse, la terre cuite et le bois furent pris pour corps sonores.

Les instruments inventés par le grand Fou-hi ont subsisté, et le kin, particulièrement, n'a jamais cessé d'être en usage, mais l'harmonie sublime, imaginée par l'inventeur, ne conserva que sous ses premiers successeurs son influence civilisatrice, et le pouvoir modérateur qui lui donnait un si haut prix. Cette musique primitive appelait ici-bas les esprits célestes ; elle évoquait les ombres des ancêtres ; elle inspirait p.032 aux hommes l'amour de la vertu et les portait à la pratique de tous leurs devoirs ¹ ; mais, ajoutent tristement les Chinois ², elle était toute divine : c'est un trésor perdu qui ne sera jamais retrouvé.

Tels sont, en abrégé, les faits que les anciens livres des Chinois, dont la composition remonte à la plus haute antiquité, attribuent à Fou-hi, fondateur de la monarchie chinoise ; ils consistent, comme on vient de le voir, en inventions utiles et agréables, ayant toutes pour but l'amélioration physique et morale de l'humanité. Parmi les premiers chefs des peuples, en est-il beaucoup qui aient possédé de pareils titres à la reconnaissance et à l'amour des générations ? Beaucoup dont le nom béni d'âge en âge, ainsi que celui du grand Fou-hi, soit depuis plus de quatre mille ans, prononcé, par toutes les bouches, avec attendrissement et respect ? Beaucoup dont toutes les actions puissent être offertes aux souverains comme règle universelle de conduite ? Beaucoup qui, comme Fou-hi, réduisent la tâche des philosophes et des moralistes, à citer toute leur histoire, et à conclure en disant aux rois :

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 10.](#)

² Dans [Du Halde, Description de la Chine, t. I, p. 273.](#)

Musique des Chinois

admirez et surtout imitez ¹ ? C'est, sans doute, parce que toutes les actions de Fou-hi semblent avoir tendu au bonheur des hommes, que ce souverain n'a été considéré, par beaucoup d'auteurs, que comme un personnage mythologique : quoi qu'il en soit, on place son règne vers l'année 2953 avant l'ère vulgaire ² ; c'est l'époque la moins ancienne qu'on assigne à son empire.

p.033 Selon quelques auteurs chinois, plusieurs des découvertes musicales qui viennent d'être exposées, appartiendraient, non pas à Fou-hi, mais à Niu-va, sa sœur ou sa femme, qui, par ses prières, avait obtenu d'être vierge et épouse tout à la fois ³ ; cette même idée d'une vierge mère a aussi existé dans l'Inde, et tout le monde sait qu'elle est devenue article de foi dans le christianisme.

D'après cette tradition, Niu-va, créature surnaturelle, aurait inventé le cheng ⁴ et le chalumeau ou kouen-tsée ⁵ ; au moyen de ces instruments elle aurait produit le concert parfait, l'harmonie universelle de la nature, c'est-à-dire celle qui existe entre le soleil, la lune et les étoiles. Elle aurait aussi inventé le kin à cinq cordes, dont elle jouait sur les collines et sur les eaux : plus tard elle aurait porté le nombre de ses cordes jusqu'à cinquante, dans la vue d'attirer l'esprit céleste et de se réunir à lui ; mais, si le son du kin à cinq cordes était plein de douceur, celui du chên ou kin à cinquante cordes causait une telle émotion, que l'on ne pouvait la supporter ; Niu-va réduisit donc le nombre des cordes à vingt-cinq, et l'ordre le plus parfait régna dans toute la nature, même dans ce qu'elle a de plus caché et de moins appréciable ⁶. Voici encore un mythe non-moins sublime que celui que je signalais il y a un instant ; il me paraît même supérieur à celui qui a rendu le nom d'Orphée si célèbre.

¹ Voyez chapitre X.

² Buret de Longchamps. *Fastes universels ou tableaux historiques, chronologiques et géographiques*, etc., p. 20.

³ [De Prémare, Recherches sur les temps, etc., p. CXI.](#)

⁴ [Amiot. Abrégé chron. de l'hist. de l'emp. chinois, p. 219.](#) — Sur le cheng, V. ch. VIII, XI.

⁵ Voyez chapitre VIII, XI.

⁶ Hœi-nan-tsée, cité par [De Prémare, p. CXIV.](#)

Musique des Chinois

Au reste, l'opinion qui attribue à Fou-hi la ^{p.034} découverte du kin et celle de la musique elle-même, a toujours prévalu, et a été, de tous temps, pour les Chinois un sujet des plus vives manifestations de reconnaissance ; cependant les philosophes ont bien senti que la musique n'avait pu être inventée, et qu'elle préexistait ¹ indépendamment de toute découverte et de toute communication ordinaire ou surnaturelle. Cette opinion était nettement et élégamment exprimée par Teou-koung, 443 ans avant l'ère vulgaire, quand il disait que la musique avait eu pour berceau le cœur de l'homme.

Chen-noung ou Chin-noung, successeur de Fou-hi, vers 2838 ², suivit son exemple et sut aussi mériter le respect et la reconnaissance de la postérité. Inventeur des instruments agricoles, il apprit aux Chinois à semer cinq sortes de grains et à tirer le sel de l'eau de la mer ; ce fut lui qui découvrit la vertu médicale de certaines plantes, fonda le commerce sur des bases régulières et ouvrit des marchés publics.

C'est à ce prince qu'on attribue la simplification, le perfectionnement ou même l'invention du ché ³. L'opinion la plus commune est qu'il ne fit que réduire le nombre des cordes de cet instrument, inventé plus anciennement par Fou-hi ⁴. Il s'en servit, dit un lettré, pour arrêter l'intempérance et ramener l'esprit de l'homme à la vérité céleste ⁵.

Hoang-ti, successeur de Chen-noung, marcha sur ses traces et sur celles du grand Fou-hi. À lui est due ^{p.035} l'ouverture des grandes routes destinées à établir une communication facile entre les provinces ; il aplanit des montagnes, jeta des ponts sur les fleuves, inventa les barques et les rames, apprit à construire des édifices réguliers, et fit fabriquer les premières monnaies, tandis que sa femme Si-ling-chi enseignait l'art de filer et tisser la soie. Il donna une attention

¹ Dans Amiot, trad. de Ly-koang-ti, dans le *Dictionnaire de danse*, p. 61.

² Buret de Longchamps. *Fastes universels*, p. 20.

³ Voyez chapitre VIII, IV.

⁴ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 58.](#)

⁵ Yang-hiang, cité par [De Prémare, p. CXXI.](#)

Musique des Chinois

particulière à l'astronomie et surtout à la musique qui, sous son règne, vit ses règles calculées et fixées par la science.

Chez les Chinois, comme chez tous les peuples, la musique avait existé de fait longtemps avant d'être un art proprement dit, c'est-à-dire avant de suivre des règles traditionnelles basées sur les lois du sentiment et de l'expérience ; quand on fut tombé d'accord sur les bases de ces règles, on put croire longtemps que le but était atteint et que l'art avait touché le point de perfection. En effet, une grande variété de timbre avait été obtenue par la mise à contribution des diverses productions de la nature, et les instruments, résultat de ces découvertes, se mariaient aux accents de la voix humaine, ennoblissant et embellissant les hymnes qui de toute antiquité se chantaient en l'honneur du ciel et des ancêtres.

Mais dans toutes ces inventions, comme aussi dans la fixation des lois auxquelles avait été soumise la mélodie et par suite la forme des instruments, les régulateurs de la musique n'avaient eu d'autre guide que l'oreille ; c'était à force d'essais multipliés, de tâtonnements renouvelés mille fois qu'ils avaient constitué et classé les corps sonores ; leurs successeurs ne faisaient qu'imiter au hasard ce qui existait. Les auteurs chinois ¹ pensent que ce fut la difficulté de renouveler les vieux _{p.036} instruments qui porta les savants à chercher quelque méthode sûre pour diriger et faciliter les opérations mécaniques de telle manière que l'oreille n'eût plus qu'à vérifier et approuver les résultats. L'effet immédiat des recherches faites à cet égard fut de créer dans la musique une partie scientifique du plus haut intérêt, qui, dès le principe s'étendit à tous les détails de l'art, et depuis en suivit constamment les progrès et les vicissitudes.

C'est au règne de Hoang-ti, 2.600 ans avant l'ère vulgaire que l'on rapporte l'établissement, ou pour mieux dire la régularisation du système musical des Chinois. Ce prince, vainqueur de tous ses ennemis, ne songea plus qu'à rendre heureux les peuples soumis à sa

¹ Dans [Amiot. De la musique des Chinois, p. 84.](#)

Musique des Chinois

domination, et chercha dans l'invention et le développement des arts utiles et agréables un des plus sûrs moyens de contribuer à leur bonheur. Les incertitudes où l'on était sur les principes de l'art musical attirèrent son attention, et il ordonna que son ministre Ling-lun (ce nom signifie *habile à calculer les différences*) s'occupât de déterminer les règles de la musique. Les légendaires chinois ont cru devoir orner de récits fabuleux les premières opérations de ce savant ; on aurait grand tort d'omettre les traditions de ce genre, elles sont surtout intéressantes en ce qu'elles caractérisent la physionomie des peuples dont les traits primitifs se dessinent si vivement et si naïvement dans ces antiques récits.

Sur les ordres de l'empereur, Ling-lun se transporta au nord-ouest de la Chine, dans le pays de Si-joung. Là est une haute montagne dont la partie nord offre une forêt de bambous de la plus belle venue. Le bambou est, on le sait, une espèce de roseau, le dernier anneau de la chaîne des graminées qui se termine ^{p.037} là où le palmier commence. Ce n'est, disent les Chinois ¹, ni un arbre ni une simple plante, mais il peut être regardé comme étant l'un et l'autre à la fois. Ce singulier végétal est unique en son genre, et c'est celui que l'homme peut employer à un plus grand nombre d'usages ; aussi est-il d'une immense ressource pour les pays qui ont l'avantage de le posséder. Ling-lun prit un bambou qu'il coupa entre deux nœuds, il en ôta la moelle, souffla dans le tuyau et *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*. Non loin de là était la source du Hoang-ho, et Ling-lun reconnut que le son du même tube s'accordait précisément avec celui qui naissait du bouillonnement des eaux dans le moment où elles s'échappaient de terre. Ainsi fut fixé le *lu* ou ton fondamental et générateur.

Ling-lun était occupé à de nouvelles expériences, lorsqu'un foang-hoang apparut et vint accompagné de sa femelle se percher sur un arbre voisin de l'endroit où était le savant calculateur. Le mâle chanta

¹ Dans [Amiot. De la musique des Chinois, p. 63.](#)

Musique des Chinois

sur six tons différents, la femelle sur six, autres que les premiers. Par un bonheur inespéré, disent les livres chinois ¹, il se trouva que le premier ton qu'avait fait entendre le foang-hoang fut exactement le même que celui du tube préparé par Ling-lun et que les autres tons alternant avec ceux de la femelle donnaient justement une échelle semi-diatonique. Sur ces données, Ling coupa douze cannes de bambou dont il détermina la longueur de manière à représenter les douze degrés exprimés par le couple ailé ; les six fournis par le mâle devinrent les *lu-yang*, les six fournis par la femelle furent les *lu-yn*.

Une découverte de la plus haute importance venait d'être faite : une vérité que Pythagore établit depuis dans la Grèce ² et que Descartes a formulée avec une netteté remarquable quatre mille ans plus tard ³ avait été reconnue ; l'on pouvait démontrer que *le son est au son ce que le tuyau est au tuyau* ⁴. L'acoustique était inventée.

Avant d'aller plus loin nous devons expliquer la signification des termes *yang* et *yn* qui se rencontreront souvent dans ce qui concerne la musique des Chinois. Le premier indique priorité et supériorité, le second dépendance et infériorité ; ainsi l'unité est yang, la duité est yn ; le ciel est yang, la terre est yn ; le soleil est yang, la lune est yn ; le mâle est yang, la femelle yn ; le haut, le dessus sont yang, le bas, le dessous sont yn ; la matière en mouvement est yang, la matière inerte est yn, etc. 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*, ce qui l'est moins est *yn* ⁵ : en conséquence, les *lu-yang* devaient être impairs, les *lu-yn* pairs, sans toutefois que ces idées de perfection et d'imperfection eussent aucune influence sur les *lu* pris en eux-mêmes, qui évidemment ne peuvent avoir d'autre supériorité les uns sur les autres que d'exprimer des tons plus ou moins graves, plus ou moins aigus. Du

¹ Dans [Amiot. p. 87, à la note.](#)

² Nicomaque. *Manuel d'harmonique*, t. I, p. 9 et suiv. Éd. de Meibom.

³ Renati Descartes, *Musicae compendium*, in-4°, 1666, p. 5. « Sonus se habet ad sonum ut nervus ad nervum, atqui in quolibet nervo omnes illo minores continentur. »

⁴ Amiot. *Supplément au mémoire sur la musique des Chinois*, manuscrit de la bibliothèque royale de Paris.

⁵ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 68.](#)

Musique des Chinois

p.039 reste, ces idées d'imperfection et de perfection ont été attachées de tout temps à l'imparité et à la parité des nombres ¹ ; elles se sont étendues jusque dans le moyen âge en ce qui concerne leur application à la musique, car nous voyons, jusqu'à l'abandon de l'ancien système rythmique, la mesure à trois temps appelée mesure parfaite et la mesure à deux temps mesure imparfaite.

Les lecteurs n'ont pas besoin d'être avertis pour écarter du récit qui vient d'être fait tout ce que la découverte de Ling-lun offre de fabuleux ; mais il est important d'en conserver ce qui peut avoir un fond vrai ; c'est pourquoi l'on relèvera ici une opinion émise par l'abbé Roussier ² copié depuis par Fétis ³. Ces deux écrivains s'écrient d'un air triomphant qu'un tube de bambou coupé entre deux nœuds et percé des deux bouts ne fournirait aucun son. Ils ignorent apparemment que dans les Indes, les bambous ont souvent une hauteur de vingt à vingt-quatre mètres ⁴, que les jets d'un an ont quelquefois la grosseur du gras de la jambe d'un homme puissant ⁵ ; que les Indiens faisaient des canots avec un seul entre-nœud ⁶ ; que dans sa partie supérieure de la tige, la distance d'un nœud à l'autre est telle que l'on peut fort bien obtenir des sons, et même des sons graves d'un tube ainsi disposé. Remarquez d'ailleurs p.040 qu'en supposant d'après l'opinion généralement adoptée en Chine, le tube primitif de Ling-lun d'une longueur d'environ 0,25 centimètres et d'un diamètre intérieur de 0,0045 ⁷, un tuyau de cette dimension, en y soufflant sans aucun appareil sonore, mais par la simple apposition contre la lèvre inférieure au-dessous de la lèvre supérieure comme lorsque l'on veut souffler dans une clef, donnera un ton plus ou moins voisin du fa, qui

¹ Plutarque. *Sur le mot El*, ch. IX. — Pline. *Histoire naturelle*, LXXVIII. c. 4, t. VIII, p. 25. — Macrobe. *Sur le songe de Scipion*. Liv. I, ch. VI, p. 38. — Aulu-Gelle. Lib. III. c. X, p. 94. — Julien (l'empereur). Lettre XXIV, à *Sérapion*, etc.

² Dans [Amiot, p. 86, note a.](#)

³ [Fetis. Résumé philosophique de l'histoire de la musique, placé au-devant de la Biographie universelle des musiciens, p. LIV, à la note.](#)

⁴ *Dictionnaire d'histoire naturelle*. Art. *Bambou*.

⁵ [Du Halde. Description de la Chine, II, 241.](#)

⁶ Hérodote. III, *Thalie*, ch. 98, et la note de Miot dans sa Traduction d'Hérodote. Paris, 1822. T. I, p. 588.

⁷ [c.a. : il y a probablement ici une erreur d'unité.]

Musique des Chinois

malheureusement n'a pas chez nous une situation fixe en raison de la variété des diapasons. Si cette expérience, que chacun peut renouveler, ne vous suffit pas, rien ne vous empêche de croire que Ling-lun ait fait usage pour ses recherches d'un intermédiaire quelconque propre à obtenir un son plus fixe, tel qu'une anche, un sifflet, un appareil du genre de celui que nous employons pour les tuyaux à bouche de nos orgues, etc. Or, tout le monde peut s'apercevoir que le corps supérieur d'un hautbois, dont la longueur ordinaire est à peu près de 25 centimètres, donne, tous les trous fermés, un son analogue au premier lu des Chinois, qui répond à notre *fa*.

La suite du récit des inventions musicales de Ling-lun n'offre plus ni fables ni difficultés. Il renouvela, en présence de l'empereur et de tous les savants de la cour, ses premières expériences, fit sonner successivement les tons de douze tuyaux distants entre eux d'un semi-diaton, et obtint les justes éloges que méritait sa découverte. Cependant tout n'était pas fait, il fallait mesurer exactement les dimensions des tuyaux, fixer leurs proportions réciproques, enfin leur donner des noms.

Pour en établir les dimensions, Ling-lun prit des grains de gros millet noir, appelé en chinois *chou*, et les^{p.041} rangea l'un contre l'autre de façon qu'ils se touchassent par leur plus petit diamètre ; quand ces grains eurent atteint la longueur du tuyau, il les compta et s'aperçut qu'ils formaient exactement le nombre de cent. Les plaçant ensuite dans leur plus grand diamètre, il reconnut qu'il ne lui fallait plus que quatre-vingt-un grains de chou pour égaler la longueur du tuyau dont il avait tiré le son fondamental. On décida que cette dimension servirait de mesure d'étendue et qu'elle serait nommée *ho-tou* lorsqu'on la diviserait en cent parties, et *lo-chou* quand on la partagerait en quatre-vingt-une¹.

Ling-lun continua ses opérations et détermina le diamètre et la capacité du même tuyau ; le diamètre à trois grains de mil et la capacité à douze cents de ces mêmes grains. Ces résultats donnèrent lieu à l'adoption du *fen* équivalent à un grain de mil, comme mesure

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 93.](#)

Musique des Chinois

d'étendue et base du système des poids et mesures. Les calculs se firent d'abord sur la progression de neuf fournie par les quatre-vingt-un grains rangés dans leur plus grand diamètre ; mais plus tard on préféra la division en cent parties qui donnait une suite de décimales. Le ho tou fut donc divisé en dix parties, divisibles elles-mêmes en dix autres équivalentes au fen ; les mesures de capacité et les poids furent empruntés à la même combinaison : le yo, mesure de capacité devait renfermer douze cents grains de mil ; le tchou devait faire équilibre à cent de ces grains, et se subdivisait comme le ho-tou en dix parties divisibles elles-mêmes en dix autres, ces dernières correspondant au poids d'un grain de millet.

D'après ce qui vient d'être exposé, on voit que dès l'époque de Hoang-ti, c'est-à-dire 2.600 ans avant l'ère p.042 vulgaire ¹, les Chinois avaient imaginé de donner en quelque sorte un corps au son fondamental, qu'ils avaient mesuré avec soin les dimensions de ce corps et déduit du tuyau primitif et générateur onze autres tubes de dimensions décroissantes fournissant une série semi-diatonique dont chaque élément fut appelé *lu*. On voit aussi que le tube sonore a été chez les Chinois la base et le principe du système des poids et mesures combiné dans une progression décuple. Que les procédés mis en œuvre pour arriver à un tel résultat n'aient pas été d'une rigoureuse exactitude, cela est incontestable ; des grains de mil ne se ressemblent quant à la grosseur et quant au poids que d'une manière apparente ; une pareille méthode aurait semblé fort ridicule aux illustres mathématiciens qui ont fixé, il y a un demi-siècle, l'admirable système métrique des Français. Mais, si l'on se reporte à l'époque à laquelle se fit l'opération de Ling-lun, au lieu d'épiloguer sur la précision des calculs chinois, on admirera l'esprit réfléchi et régulier de ce peuple si extraordinaire pour nous et que nous avons malheureusement si peu de moyens de bien connaître. Ce n'est pas non plus sans plaisir que le musicien verra son art servir ici de fondement et de point de comparaison à une partie importante des mathématiques usuelles, à celle dont la pratique est la plus immédiate et

¹ [Amiot. Abrégé chronologique de l'histoire de l'empire chinois, p. 237.](#)

Musique des Chinois

la plus fréquemment applicable. On pourra aussi remarquer à cette occasion combien, en tirant de son propre fond ses immenses accroissements, la musique a dû abandonner de parties accessoires que sa sphère embrassait autrefois, et dont elle ne s'est défait que parce qu'elles gênaient sa libre allure et retardaient sa course impétueuse. N'oublions pas, non ^{p.043} plus, d'observer que les opérations pratiquées en Chine, pour la détermination du rapport des tons, durent être faites, avec beaucoup plus d'exactitude, au moyen de tubes, qu'elles ne le furent depuis par Pythagore, avec des poids divers, appendus à des cordes ; les variations accidentelles étant nécessairement beaucoup plus rares dans le premier cas que dans le second ; aussi a-t-on reconnu plus tard, comme nous le verrons en son lieu, que les opérations du philosophe de Samos étaient imparfaites ; les calculs de Ling-lun sont restés inattaquables.

Du reste, les Chinois avaient aussi, à une époque fort reculée, mais que l'on n'indique pas, appliqué le calcul à la division de la corde sonore ¹, qu'ils partageaient en 81 parties, dont ils prenaient 54 ou $\frac{2}{3}$, pour la quinte, et 72 ou $\frac{8}{9}$, pour le ton ; 64 ou environ $\frac{4}{5}$, pour la tierce majeure, et 48 pour la sixte majeure. Cette manière de diviser la corde découlait nécessairement de l'observation de la longueur des tubes ².

On rapporte encore au règne de Hoang-ti l'arrangement des cloches, en séries correspondantes aux douze lu ³ ; Joun-yuen aurait fondu la plus ancienne série en 2622 ⁴. La même opération eut lieu pour les king ou pierres sonores ⁵ ; avant ce prince, ces sortes d'instruments n'étaient employés qu'isolément ⁶. Ce fut, aussi lui, dit-on, qui inventa la flûte et le cheng ⁷. Il fit fabriquer, disent les auteurs chinois, des trompettes imitant la voix du dragon, et des tambours dont ^{p.044} le son

¹ [Amiot. De la musique des Chinois. Explication des figures, p. 219.](#)

² Voy. le troisième *excursus* de ce livre.

³ Voy. chap. VIII, XIV.

⁴ [Amiot. Abrégé chronologique, p. 237.](#)

⁵ Voy. chap. VIII, XVI.

⁶ [De Mailla. Histoire de la Chine, t. I, p. 96.](#)

⁷ Voy. chap. VIII, VIII, IX, X et XI.

Musique des Chinois

ressemblait au bruit du tonnerre ¹. Enfin, il simplifia le ché ², en réduisant le nombre de ses cordes à vingt-cinq, pour rendre moins lugubre l'harmonie de cet instrument ³, qui, d'après une ancienne opinion, est l'emblème de la mort, comme le kin est celui de la vie ⁴. Nous avons vu que d'autres auteurs attribuaient cette opération à Niu-va et à Chin-noung ⁵.

C'est aussi au règne de Hoang-ti, que se rapportent les premiers renseignements que l'on possède sur les danses chinoises. Ta-joun composa la musique qui devait s'y assortir ; elle imitait les nuages qui vont, viennent, s'éloignent, se rapprochent, etc. Selon toute apparence, Ta-joun était, à la fois, auteur de la danse et de la musique ⁶.

D'autres auteurs font remonter l'usage des danses au temps de Fou-hi, mais sans donner aucun renseignement tant soit peu positif : il est plus naturel de placer ici l'introduction des anciennes danses et de la musique qui s'y rapporte. Ce qui fut alors fixé à cet égard, subsista jusqu'au règne de Tcheou, c'est-à-dire pendant 2.450 ans, suivant le calcul de presque tous les historiens ⁷. Si ces arts atteignaient alors le but que s'étaient proposé les inventeurs, c'est avec pleine raison que les Chinois admirent et regrettent les temps anciens où l'on en obtenait de semblables merveilles. La musique et la danse, disent les auteurs chinois ⁸, p.045 avaient alors pour but de rendre les hommes bons à l'intérieur, aimables à l'extérieur, de leur inspirer le goût de la culture des sciences et de la fréquentation des savants, d'habituer leur cœur à la droiture, à la modestie, à la constance, au respect pour la vieillesse, à la tendresse filiale, enfin à l'amour de l'humanité.

¹ Dans [Du Halde. Description de la Chine, I](#), 277.

² Voy. plus haut, p. 33 et chap. VIII, IV.

³ [De Prémare. Recherches sur les temps antérieurs à ceux dont parle le Chou-king, et sur la mythologie chinoise, p. CVII.](#)

⁴ Lo-pi, cité par [De Prémare, p. XCVIII.](#)

⁵ Voyez plus haut, p. 33 et 34.

⁶ [Amiot. Abrégé chronologique, t. XIII p. 237.](#)

⁷ Amiot. Fragment cité par [Compan, Dictionnaire de danse, p. 56.](#)

⁸ Amiot. Là même.

Musique des Chinois

Le monarque qui attachait à la musique une si haute importance, fut aussi l'un des plus grands législateurs qui aient existé. Que ne m'est-il permis, s'écrie Amiot, de tracer en détail les faits de la vie de Hoang-ti ? Tout ce que l'histoire rapporte des législateurs des autres nations, n'approche pas de ce l'on pourrait dire avec vérité de ce grand homme ¹ ; aussi les Chinois s'expriment-ils sur son compte avec la plus vive reconnaissance ; il répandit, disent-ils, ses bienfaits sur toute la terre ; sa libéralité s'est étendue jusqu'à nous ; et, tout mort qu'il est, on peut dire qu'il n'a pas cessé de vivre ².

À l'avènement de Chao-hao, successeur de Hoang-ti, en 2598, le foang-hoang apparaît, son règne sera heureux et profitable aux peuples, car l'oiseau merveilleux ne se montre qu'à l'arrivée des bons rois. À Chao est due l'idée du tambour à battre les veilles ³. Il établit aussi des séries de douze cloches de cuivre représentant les douze mois de l'année. Il fit tous ses efforts pour favoriser les progrès de l'art musical : on lui attribue l'invention de nouveaux modes. Sa pensée, en les établissant, était de rapprocher l'yang de l'yn, c'est-à-dire le ciel de la terre, et d'unir les hommes aux esprits célestes ⁴. C'est à son règne que l'on fait ^{p.046} remonter l'usage des cérémonies en l'honneur des ancêtres dans lesquelles la musique joue un rôle important ; elles auraient été pratiquées pour la première fois en l'honneur de Hoang-ti ⁵. D'autres les croient plus anciennes.

Sous ses successeurs, Tchuen-hio et Tico ou Chao-sin, la musique fit de nouveaux progrès ; le dernier passe pour avoir inventé la musique vocale ou, pour parler plus exactement, les chansons ; Hien-sse en aurait écrit, par ses ordres, vers 2456 ; mais on en fait remonter l'ancienneté beaucoup plus loin. On sent d'ailleurs qu'il s'agit ici de l'invention de la forme poétique appelée chanson et de son adaptation à la musique, et non pas de la musique vocale, proprement dite, qui a

¹ [Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 86.](#)

² [Du Halde. *Description de la Chine*, I, 278.](#)

³ Voy. chap. VIII, XIII.

⁴ [Du Halde. *Description de la Chine*, I, 279.](#)

⁵ [Amiot. *Abrégé chronologique*, p. 243.](#)

Musique des Chinois

existé aussitôt que la parole de l'homme ¹. Au reste, il paraît que l'art musical prospéra singulièrement sous ce règne et fut célébré par les poètes, qui nommèrent alors la musique *l'ornement du ciel, de la terre et des quatre saisons* ².

À cette époque plusieurs instruments nouveaux furent construits, d'autres reçurent des perfectionnements ; les flûtes droites et traversières, les tambours, les cloches, etc., acquirent une nouvelle importance. Quelques auteurs ajoutent à cet instrument le king, dont nous avons vu l'invention reportée au règne de Hoang-ti, et qui, selon d'autres, n'eut lieu que sous Yao ; on ne peut rien dire de positif à cet égard ; l'*yo-lu* (chronologie musicale) dit que l'on ne sait pas avec certitude quel est le premier inventeur du king ³ ; le *Ché-pin* l'attribue à Vou-kiu ⁴.

p.047 C'est au règne de Yao, 2.357 ans avant l'ère vulgaire, que finissent les temps incertains dans les annales chinoises ; la chronologie devient régulière et inattaquable ; l'authenticité des dates ne saurait plus être contestée.

Ce prince, sous le règne duquel l'empire jouit d'une parfaite tranquillité, se déclara l'ennemi de cette musique, plus propre à énerver le cœur qu'à élever l'âme, pensant avec raison que c'était la détourner de son véritable but, que de lui imprimer une semblable direction ⁵. Il recevait en tribut des pierres sonores, propres à fabriquer des king ⁶. C'est peut-être pour cela qu'on a retardé, jusqu'à son époque, l'invention de cet instrument. Lorsque Yao mourut, les concerts de musique cessèrent dans tout l'empire ⁷.

Chun, simple laboureur, qui, par son mérite, avait été porté jusque sur les marches du trône, fut désigné par Yao comme son successeur ; il

¹ Voyez l'introduction.

² [Du Halde. Description de la Chine, I, 280.](#)

³ Cité par l'auteur de [l'Essai sur les pierres sonores imprimé à la suite du mémoire d'Amiot, p. 255.](#)

⁴ Ché-pin cité là-même.

⁵ De Mailla. *Histoire de la Chine*, I, 84.

⁶ Là même.

⁷ Le *Chou-king*, p. 17.

Musique des Chinois

continua d'aider aux progrès de la musique qu'il cultivait lui-même et dont il se servait pour s'exciter à la pratique de ses devoirs publics et privés ;

« c'est au son du kin, dit un historien chinois, que le grand empereur Chun se préparait à traiter les affaires de l'empire ; c'est à la mélodie du kin qu'il dut l'amour extrême dont il aima son peuple et dont il donna tant de preuves. Un jour qu'il jouait de son instrument favori, tout à coup, il se sentit comme en extase, et, dans ce moment d'inspiration, il composa les paroles suivantes qu'il chanta en s'accompagnant lui-même :

« Le vent du midi amène la chaleur et dissipe la ^{p.048} tristesse ; qu'il en soit de même de Chun : qu'il fasse la joie et la consolation de son peuple. Le vent du midi fait germer les grains qui sont l'espérance du peuple ; comme lui, ô Chun, sois l'espérance et la richesse de tes sujets, etc. ¹

Chun est aussi l'auteur d'une chanson en l'honneur de l'agriculture ². Ce fut lui qui, en 2284, établit l'uniformité de poids, de mesures et de diapason musical dans tout l'empire ³.

Sous le règne de ce monarque, les proportions des cloches furent réglées avec plus de soin ⁴ : il fit composer une mélodie dans laquelle étaient célébrées les neuf principales vertus ⁵ ; elle était accompagnée de danses, formant neuf parties et modulait neuf fois ; on la nomma *siao-chao*, du nom de l'instrument que les danseurs tenaient à la main ⁶. Chun établit cinq grandes solennités dont la musique vint augmenter la pompe ; la première était une cérémonie d'allégresse en l'honneur du Chang-ti (Être suprême), et des esprits célestes ; la

¹ L'abbé Arnaud. *Extrait de l'ouvrage de Li-Koang-ti dans les Variétés littéraires*, t. II, 276, et dans ses [Œuvres](#).

² De Prémare. *Recherches sur la mythologie chinoise*, p. CVII.

³ [Amiot. Abrégé chronologique de l'histoire universelle de l'empire chinois dans les Mémoires concernant les Chinois](#), t. XIII, p. 285.

⁴ [Amiot. De la musique des Chinois](#), p. 44.

⁵ [Chou-king. Traduction du père Gaubil, p. 20](#). — De Mailla. *Histoire de la Chine*, t. I, p. 99 et la note de l'abbé Grosier, au bas de la même page.

⁶ [Amiot. Abrégé chronologique, pp. 298, 299](#).

Musique des Chinois

seconde une fête funèbre pour honorer les ancêtres ; la troisième une cérémonie guerrière qui ne consistait qu'à célébrer la pacification du royaume après de longues dissensions ; la quatrième était consacrée à la civilité, et l'on y chantait l'union et la concorde ; la cinquième, enfin, avait pour objet le lien mutuel qui doit unir tous les hommes et les ^{p.049} porter à s'assister les uns les autres ¹. C'est sans doute à ces fêtes que, d'après ses ordres, on chantait publiquement certaines poésies spéciales ².

Chun, considérant l'importance morale de la musique, nomma un surintendant chargé de lui imprimer une direction convenable ; le discours de l'empereur, en cette circonstance, nous a été conservé.

— Je te nomme surintendant de la musique, dit-il à Kouei, instruis les enfants des princes et des grands ; qu'ils deviennent, par tes soins, justes, sincères, affables, circonspects ; qu'ils soient fermes sans dureté, et sachent tenir leur rang sans fierté et sans arrogance. Que ces pensées soient rendues en poésies, chantées sur différents airs, et accompagnées des instruments ; la musique doit suivre le sens des paroles, être simple et naturelle, il faut rejeter celle qui n'inspire que la vanité et la mollesse. La musique est l'expression des sentiments de l'âme ; si l'âme du musicien est élevée et généreuse, ses productions ne respirent que la vertu, ses accents réunissent le cœur de l'homme à celui des esprits célestes.

— Prince, répondit Kouei, quand je touche les pierres du king, tantôt avec douceur, tantôt avec force, les animaux de toute espèce, même les plus féroces, bondissent de joie et s'animent à la danse.

Il voulait, ajoute l'historien de qui nous tenons ce fait, indiquer, par cet exemple, l'effet que l'on peut attendre d'instruments supérieurs au

¹ De Mailla. *Histoire de la Chine*, t. I, p. 80.

² [Amiot, Abrégé chronologique, p. 299.](#)

Musique des Chinois

king ¹. Il avait fait entrer dans ses compositions, disent les anciens livres chinois, toutes les variétés de sons que produit la nature ².

p.050 La musique composée au temps de Chun, c'est-à-dire vers 2255, a joui, en Chine, de la plus haute considération. Kong-fou-tsée en louait la beauté, l'élégance, la régularité ; elle semblait à ce philosophe avoir atteint le plus haut degré de perfection, puisque aux qualités que nous venons d'indiquer elle joignait celles d'inspirer la douceur, la bienfaisance, la sagesse et la modestie ³.

Yu, dit le Grand, et qui, d'après les actions que lui attribue l'histoire, a mieux mérité ce titre que la plupart de ceux à qui les flatteurs l'ont dévolu, mérita l'affection des peuples en marchant sur les traces de ses illustres prédécesseurs. Il ne connaissait pas de moyen plus efficace pour l'amélioration des mœurs que de mettre en vers et en musique les grands préceptes de la vertu ; il faut, disait-il, que les Chinois n'aient autre chose à la bouche. De beaux chants sur ces matières sublimes exerceront sur les âmes une influence que rien ne saurait égaler ⁴.

Ce fut Yu qui, pour se rendre accessible à tous ses sujets, de quelque condition et qualité qu'ils fussent, imagina de placer à l'une des portes du palais cinq instruments bruyants de différents genres, qu'il était loisible à chacun de frapper, selon la nature des affaires qu'il voulait communiquer au souverain. Une grosse cloche annonçait la plainte à porter de quelque injustice ; un tambour, quelque observation relative aux mœurs ; une clochette, des affaires particulières ; un tam-tam, les malheurs publics ou particuliers ; un tao, ou tambourin, l'accusation de p.051 quelque crime portée au propre tribunal de l'empereur ⁵.

¹ [De Mailla, t. I, p. 93.](#) — [Le Chou-king, trad. du père Gaubil, p. 20.](#)

² [Amiot, Abrégé chronologique, p. 288.](#)

³ [Le père Noel. Imperii Sinarum libri classici sex. Traduction française de l'abbé Pluquet, t. III, p. 68.](#)

⁴ [Le Chou-king, p. 20,](#) et [Du Halde, t. II, p. 299.](#)

⁵ [Amiot. Abrégé chronologique de l'histoire universelle de l'empire de la Chine dans les Mémoires concernant les Chinois, t. XIII, p. 146,](#) et [Lettre du 25 janvier 1787, dans le t. XIV, p. 525.](#)

Musique des Chinois

Sous ce prince, plus de quatre cents ans après Hoang-ti, on revint aux nombres impairs pour le calcul des tuyaux, méthode qui avait été abandonnée dès son origine ; on la rejeta de nouveau sous les successeurs d'Yu, et l'on reprit la division décuple ¹. Ce système se maintint jusqu'à l'extinction de la dynastie des Hia, qui finit avec l'infâme Kié, dont le nom est resté chez les Chinois l'équivalent de celui des Caligula, des Domitien et de tant d'autres.

Sous cette même dynastie, on ajouta deux sortes de musiques particulières à celles qui étaient déjà connues, c'est-à-dire à la musique *chang*, consacrée à célébrer les vertus, à la musique *hien-tché*, ayant pour objet d'illustrer toutes les choses dignes d'éloges, et à la musique *chao*, dont le but était d'inspirer l'union et la concorde. Les deux nouvelles sortes de musique inventées alors furent la musique *hia* ou *ta-hia*, destinée aux sujets grands et sublimes, et la musique *yu*, c'est-à-dire essentielle ² ; à ces cinq sortes de musique correspondaient cinq *petites danses* ³.

Sous la dynastie des Chang, qui remplaça celle des Hia en 1776, ou, selon d'autres, en 1783, de nouvelles dimensions furent données aux tubes des lu ; les proportions du hoang-tchoung, ou lu principal, furent diminuées, et, en conséquence, tout le système se trouva légèrement élevé. La longueur fut fixée à quatre-vingts lignes chinoises, c'est-à-dire à l'étendue occupée par _{p.052} quatre-vingts grains de millet ⁴, sans doute dans leur plus grand diamètre, car, en prenant les grains dans leur plus petit diamètre, le tuyau aurait été diminué d'un cinquième de sa longueur, ce qui eût été une trop forte altération.

C'est sous la dynastie des Chang qu'il est pour la première fois question de théâtre, et il est assez singulier que ce soit à propos d'un empereur que l'on loue magnifiquement d'avoir proscrit ce plaisir ⁵.

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 101.](#)

² Amiot. Fragment cité dans le *Dictionnaire de danse*, p. 60.

³ Sur les petites danses, voy. chap. XI.

⁴ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 101.](#)

⁵ [Essai sur la langue et les caractères chinois dans les Mém. concernant les Chinois, t. VIII, p. 38.](#)

Musique des Chinois

La dynastie des Chang devait finir comme celle des Hia, par un tyran non moins odieux que Kié, et comme lui violemment précipité du trône. Il se nommait Tcheou. On a prétendu qu'une de ses femmes donna la première idée de la fête des lanternes, qui se célèbre avec une grande magnificence dans les premiers jours de l'année chinoise, et à laquelle toute la population prend une part active. La musique en fait un des principaux ornements. On allume, durant la nuit, une infinité de lanternes ; c'est à qui aura les plus belles ; il en est dont les dimensions sont extraordinaires et les formes tout à fait originales ¹. Cette fête aurait dû son origine au goût qu'avait la femme de Tcheou, princesse cruelle et méprisable d'ailleurs, de faire souvent, pendant les nuits, éclairer le palais impérial d'un nombre si prodigieux de lumières, que, dans toutes ses parties ^{p.053} extérieures et intérieures, on voyait comme en plein jour ². Du reste, cette opinion a peu de partisans, et ils ne s'accordent pas parfaitement entre eux, car quelques-uns reportent l'invention à l'une des femmes de Kié ³. On croit qu'elle n'est autre chose qu'un symbole du retour périodique de l'année et de l'époque de l'accroissement des jours et de raccourcissement des nuits ⁴.

Les Tcheou (le caractère chinois diffère de celui qui représente celui du dernier empereur de la dynastie précédente), qui remplacèrent les Chang en 1122 avant l'ère vulgaire, ne se contentant pas de ramener le hoang-tchoung à ses dimensions anciennes, en augmentèrent les proportions, ce qui dut abaisser le ton régulateur d'une manière fort notable, et produisit sans doute un grand bouleversement musical dans l'empire, en ce qui concerne les instruments ; la plupart durent être renouvelés. La longueur

¹ Da Crux. Tractado em que se contam muito por estenso as cousas da China con suas particularidades, i assi do regno d'Ormus composto por et R. Padra Frey Gaspar da Crux da orden de sam Domingos. Dirigido ao muito poderoso Rey Dom Sebastiano nosso señor. 1569. in-4. c. XIV. — Di Mendoza. *Dell'Historia della China*, descritta dal P. M. Gio. Gonzalez di Mendoza dell' ord. di S. Agost. nella lingua spagnuola e tradotta nell' italiana dal Mag. M. Francesco Avanzo. In Genova 1586, in-4, p. 77. — Voyez aussi les autres relations postérieures.

² [Du Halde. Description de la Chine, t. I, p. 325.](#)

³ De Mailla. *Histoire de la Chine*, t. I, p. 155.

⁴ Là même.

Musique des Chinois

du lu fondamental fut alors fixée à cent vingt-cinq lignes ou grains de mil ¹ ; c'était l'énorme augmentation d'un quart.

Ce fut aussi sous cette dynastie que l'on inventa une sixième espèce de musique qui prit le nom de *tcheou*, et que l'on appela musique parfaite ². La sixième des petites danses y répondait ³.

Le premier empereur de la dynastie des Tchéou fut Ou-wang, dont on trouve un hymne guerrier dans le *Chou-king* ⁴. Un de ses premiers soins après avoir conquis l'empire, fut de régler les cérémonies et la ^{p.054} musique ; à cet effet, il préposa son frère Tcheou-koung, moins habile guerrier que lui, mais bien plus expérimenté dans les sciences et les arts. Celui-ci établit un cérémonial divisé en six parties dont chacune était confiée à un ordre analogue de mandarins ; les plus importantes et les plus honorables attributions étaient celles du premier ordre, et parmi elles se trouvait la surintendance de la musique de l'empire ⁵.

Sous son règne fut imaginée la danse qui porte son nom ; celui qui la composa ne pensa pas moins à instruire la postérité qu'à faire connaître à ses contemporains quelles étaient la vertu, la sagesse et la valeur du plus célèbre des Tcheou. Cet illustre Ou-wang avait coutume, à une certaine époque de l'année, de rassembler en un lieu marqué trois sortes de vieillards ; savoir : les vieillards vertueux, les vieillards savants, et ceux qui, sans avoir le degré de mérite des premiers, avaient toujours mené une vie irréprochable, et là, en présence des rois ses tributaires, il servait les vieillards à table, les invitant à manger et leur versant à boire ; puis, revêtu des insignes impériaux, il ne dédaignait pas d'exécuter diverses danses pour égayer et amuser ces hommes respectables ⁶.

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 101.](#)

² Amiot. Fragment dans le *Dictionnaire de danse*, p. 60.

³ Voy. chap. XI.

⁴ [Traduction du père Gaubil, p. 156.](#)

⁵ Ko. *Essai sur l'antiquité des Chinois*, dans les *Mémoires concernant les Chinois*, t. II, p. 68.

⁶ Arnaud. Extrait d'un ouvrage sur les danses d'après Amiot. *Œuvres d'Arnaud*, t. II, p. 46.

Musique des Chinois

On doit à Ou-wang une musique destinée à être exécutée pendant que l'armée se range en bataille, et toutes les pièces composées à son époque sont généralement fort estimées pour leur beauté, leur éclat et leur régularité ; cependant, on les a toujours regardées comme inférieures à celles du temps de Chun ¹. En p.055 effet, disent les philosophes, la musique de Ou-wang est destinée à célébrer les exploits belliqueux ; or, les guerriers ont souvent beaucoup à se reprocher par rapport aux vertus que la musique de Chun inspire ².

Au reste, il paraît qu'en ces temps tout ce qui concernait la musique, les danses et les cérémonies, était réglé avec le plus grand soin ; les musiciens subissaient des examens deux fois par an, et les instruments étaient conservés avec une attention particulière, afin que rien n'y fut altéré ³.

C'est de cette dynastie que datent plusieurs ouvrages sur la musique fort estimés des Chinois : le livre intitulé *Tcheou-ly*, composé par Tcheou-kong, sous le règne de Ou-wang ⁴, celui qui a pour titre *Koue-yu*, publié plus tard, mais avant la décadence des Tcheou ; excellent livre, dit le prince Tsai-yu, dans lequel on trouve à chaque pas des vestiges de la vénérable antiquité ⁵. Enfin, environ six cents ans avant l'ère vulgaire, Koang-tsée fit paraître un ouvrage dans lequel il traça les vrais principes de l'art musical ; c'est, dit encore Tsai-yu, un guide sûr avec lequel on ne peut courir risque de s'égarer ⁶.

Ce fut à cette époque que l'on établit une distinction entre les mandarins de danse et ceux de musique ⁷.

Vers ce temps aussi florissait Kong-fou-tsée (Confucius), que les Chinois révèrent avec raison comme le père de toute doctrine, et à la

¹ V. plus haut, p. 50.

² [Le père Noël. Imperii Sinarum libri classici sex. Traduction française de l'abbé Pluquet, t. III, p. 68.](#)

³ Arnaud. Extrait d'un ouvrage sur les danses d'après Amiot. Œuvres d'Arnaud, t. II, p. 48.

⁴ Tsai-yu cité par [Amiot. De la musique des Chinois, p. 117.](#)

⁵ Dans Amiot, là-même.

⁶ Là même.

⁷ Amiot. Fragment cité dans le *Dictionnaire de danse*, p. 61.

Musique des Chinois

mémoire duquel ils ^{p.056} rendent les plus grands honneurs ; ce grand et sublime philosophe, mort quatre cent soixante-dix-neuf ans avant l'ère vulgaire, a obtenu de la postérité une vénération universelle, un respect religieux, et l'on a rendu à sa mémoire des hommages que n'ont jamais obtenus les empereurs les plus chéris des Chinois. Telle est l'idée que l'on a de sa doctrine, que si, dans une discussion, l'on cite une phrase d'un de ses livres, il n'y a plus d'objection possible, tout désaccord cesse à l'instant.

Kong-fou-tsée aimait et cultivait l'art musical ; ce fut lui qui réunit et remit en ordre les anciens livres concernant les cérémonies et la musique ¹. Il l'avait apprise dans le royaume de Guei ; de retour dans le royaume de Lou, sa patrie, où cet art était presque entièrement ignoré, bien qu'il y eût un premier ministre de la musique, il s'efforça de persuader à celui-ci d'en répandre le goût en prenant pour modèle celle qui existait au temps des anciens empereurs ². Il se félicitait depuis d'être parvenu à réformer les lois de l'art musical, en sorte que les morceaux qui s'exécutaient, tant pendant les repas qu'aux cérémonies funèbres, se distinguaient par leur grâce et leur décence ³.

Se trouvant dans le royaume de Tchi, Kong-fou-tsée sut que l'on y chantait de la musique du temps de Chun, où étaient célébrées les vertus de cet empereur ; il alla l'entendre, et en fut si émerveillé que, pendant ses trois mois de séjour en ce royaume, il perdit presque l'appétit, préoccupé sans cesse de ce qu'il ^{p.057} avait entendu.

— Je n'aurais jamais cru, disait-il depuis, que les compositeurs de musique eussent pu atteindre une telle perfection ⁴.

Souvent il prenait plaisir à marier sa voix aux instruments, et chantait les chansons ou odes du *Chi-king* suivant la méthode, c'est-à-

¹ [De Mailla. Histoire de la Chine, t. II, p. 205.](#)

² [Noel. Imperii Sinarum libri classici sex. Traduction française de l'abbé Pluquet, t. III, pp. 65 et 160.](#)

³ Noel et Pluquet. [t. III, p. 180.](#)

⁴ Noel et Pluquet. *Imp. Sin. lib. etc.*, [t. III, p. 134.](#)

Musique des Chinois

dire sans doute sur les airs des *chao*, *ou*, *ya* et *song*. C'était même lui qui avait mis en ordre le livre que nous venons de citer ; sur trois mille chansons anciennes, il en avait rejeté un grand nombre comme apocryphes ou de peu de valeur, et, en limitant son recueil à trois cent cinq pièces, il n'avait admis que les morceaux propres à inspirer l'amour de la vertu et l'horreur du vice ¹.

On cite un trait qui tendrait à prouver que Kong-fou-tsée jouait particulièrement du king ², et que son exécution se ressentait de l'élévation de ses pensées. Il est dit dans le *Lun-yu* ³ qu'un jour, le philosophe s'exerçant sur cet instrument, un disciple caché de la sagesse s'arrêta devant sa porte pour l'entendre, et s'écria :

— Ô que celui qui joue ainsi a l'âme occupée de grandes choses !

Du reste, si Kong-fou-tsée a obtenu après sa mort des honneurs que peut-être mortel n'obtiendra jamais, il fut, comme tant d'autres grands hommes, peu apprécié durant sa vie ; on chercha même à le couvrir de ridicule, on fit contre lui des chansons satyriques ; nous citerons un fragment d'une de ses pièces qui a été conservé ; le philosophe avait été appelé à la cour du prince de Tchou, qui mourut peu de temps après, p.058 en sorte que Kong resta dans l'abandon ; c'est à cette occasion que furent composés des vers dont voici le sens :

« Foang-hoang, Foang-hoang, as-tu perdu ta vertu ? Si le regret du passé t'est inutile, songe au moins à l'avenir : laisse tes graves idées de gouvernement ; de nos jours c'est chose dangereuse ⁴.

Dans ses voyages, Kong-fou-tsée fut souvent réduit à la dernière misère. Se trouvant dans la principauté de Tchou, il demeura sept jours sans avoir de quoi manger ; la plupart de ses disciples tombaient d'inanition ; pour lui il ne se montrait pas plus triste que de coutume ;

¹ [De Mailla. Histoire de la Chine, t. II, p. 220.](#)

² Voyez chap. VIII, XVI.

³ Noel et Pluquet, [t. IV, p. 309](#). — Voyez aussi l'auteur de l'[Essai sur les pierres sonores dans Amiot, p. 273](#).

⁴ [De Mailla. Histoire de la Chine, t. II, p. 215](#). — *Lun-yu* dans Noel et Pluquet, [t. IV, p. 383](#).

Musique des Chinois

on l'entendait même chanter et jouer des instruments plus souvent qu'à l'ordinaire.

— Convient-il donc, lui dit Tse-lou, l'un de ceux qui le suivaient, convient-il de chanter ainsi quand nous mourons de faim ?

Le philosophe continua sans s'émouvoir, et, son chant terminé, il répondit :

— Le sage se sert de la musique pour remédier à la faiblesse de l'âme, l'insensé l'aime pour étouffer les sentiments de crainte dont son cœur est saisi ¹.

C'est ici le lieu de remarquer qu'à la Chine, comme en Europe, les plus anciens philosophes étaient poètes et musiciens. Parmi tous les écrivains de l'ancienne Chine qui ont obtenu un nom célèbre, le seul Tsen-nan-fong n'a point fait de vers ; aussi, le compare-t-on au haïtang, belle fleur du pays qui serait parfaite si son parfum égalait ses aimables couleurs ².

Du reste, si la musique a été souvent en Chine un moyen de perfectionnement pour les princes et les ^{p.059} peuples, elle a aussi quelquefois contribué à les éloigner de leurs devoirs. C'est ce qui arriva en ces temps au prince de la province de Lou ; il s'était conduit pendant quelques années d'après les avis du sage Kong-fou-tsée, et la prospérité de ses États augmentait chaque jour ; les princes ses voisins en conçurent de la jalousie, et l'un d'eux, le prince de Tsi, n'imagina rien de plus efficace pour changer une situation si prospère, que d'envoyer à son voisin un grand nombre de jeunes filles d'une beauté extraordinaire, douées de voix magnifiques et possédant des talents éminents pour le chant et pour la danse. Ce moyen réussit ; à peine la troupe voluptueuse fut-elle arrivée au palais, que le roi de Lou n'en

¹ [De Mailla, t. II, p. 213.](#)

² [Du Halde. Description de la Chine. t. II, p. 285.](#)

Musique des Chinois

sortit plus ; peu à peu ses sujets l'imitèrent, et Kong-fou-tsée dut s'éloigner d'un lieu où ses sages conseils n'étaient plus écoutés ¹.

Avant que ce prince se fût écarté de la bonne voie, on raconte que Ki-tcha, frère et premier ministre d'Yu-meï, prince d'Ou, voulant rétablir les anciens règlements conservés, disait-on, dans la principauté de Lou, s'y rendit pour s'en instruire à fond. Le prince Siang-kong le reçut et le traita magnifiquement. Il lui donna un repas splendide durant lequel on entendit une musique supérieurement exécutée. Ki-tcha, enchanté, pria le prince son hôte de lui céder ces belles compositions dans lesquelles la poésie et la musique s'unissaient pour inspirer aux autorités l'amour de leurs devoirs.

« Les anciens sages, disent à ce propos les historiens chinois, sachant combien il est aisé à l'homme de s'oublier, avaient basé sur l'art musical les règles d'un bon gouvernement. C'est pour cela ^{p.060} qu'ils avaient mis en musique les préceptes de la morale usuelle, de telle sorte qu'en se joignant au son et se reproduisant avec lui, cet accord inspirât l'amour et la pratique de la vertu ².

La musique n'était pas telle dans toute l'étendue de l'empire, car on se plaignait dès lors que, n'influant en rien sur le moral des peuples, elle n'était par le fait qu'un bruit insignifiant et vain ³. Dans d'autres endroits, la musique apportait dans l'esprit des auditeurs une foule d'idées lascives ⁴.

Il paraît aussi qu'à cette époque les représentations théâtrales avaient acquis un grand développement, car l'on voit des remontrances adressées à un empereur sur le goût trop vif qu'il témoignait pour ce genre de plaisir : il est à craindre, disaient les censeurs, que l'exemple de la cour n'accrédite de pareils divertissements, et qu'ils ne

¹ [De Mailla. Histoire de la Chine, t. II, p. 209.](#) — Du Halde. *Vie de Confucius*, dans le tome II de la *Description de la Chine*, p. 221.

² [De Mailla. Histoire de la Chine, t. II, p. 185.](#)

³ Noel, *Imp. Sin. lib. class. sex*, t. IV, p. 365.

⁴ Noel et Pluquet, t. IV, p. 368.

Musique des Chinois

deviennent contraires aux mœurs ¹. Tout ceci prouve, au fond, que le théâtre chinois était en progrès. Les censures n'y purent mettre obstacle, et même, lorsqu'il arriva qu'un empereur fût privé des honneurs funéraires pour avoir donné trop de temps au théâtre et trop fréquenté les comédiens ², ses successeurs n'en devinrent pas plus sages, et le goût des spectacles ne cessa pas de s'accroître et de se répandre de plus en plus parmi le peuple.

Ce fut vers la même époque (environ cinq cents ans avant l'ère vulgaire) que Tso-kieou-ming, l'un des historiens du royaume de Lou, écrivit ses commentaires appelés *Tso-tchouen*, dans lesquels il explique p.061 particulièrement la doctrine des nombres, et en fait application à la musique ³.

Enfin, c'est encore sous la dynastie des Tchéou que vivait Hœi-nan-tsée, ainsi appelé parce qu'il était roi de Hœi-nan. Il résuma toute la doctrine musicale depuis Hoang-ti jusqu'à son époque, et son livre mérita d'être compté au nombre des plus profonds et des plus utiles ⁴. Le palais de ce prince était une académie de savants avec lesquels il s'occupait à creuser l'antiquité la plus reculée ; tous ses écrits sont pleins d'intérêt, et se recommandent en outre par un style étincelant de beautés ⁵.

Les Tsin, par qui les Tcheou furent détruits en 255, bouleversèrent tout et semblèrent se proposer pour but d'abolir jusqu'au souvenir de la vénérable antiquité. La musique ne fut pas plus épargnée que les autres sciences, mais nous manquons des moyens de déterminer en quoi consistèrent les altérations qu'elle subit en cette circonstance.

Ce que l'on sait mieux, c'est que le quatrième des princes de cette dynastie, Thi-chi-hoang-ti, monté sur le trône en 246, deux siècles

¹ [Essai sur la langue et les caractères chinois dans les Mémoires concernant les Chinois, t. VIII, p. 228.](#)

² Là même.

³ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 136.](#)

⁴ Tsai-yu, dans [Amiot, p. 118.](#)

⁵ [De Prémare. Discours préliminaire de la traduction du Chou-King, par le père Gaubil, p. XLVI.](#)

Musique des Chinois

environ après l'époque de Kong-fou-tsée, se rendit coupable d'un de ces attentats inouïs qui laissent dans la suite des siècles une longue trace d'horreur et de désolation.

De propos délibéré, ce misérable voulut anéantir les sciences et les arts, croyant ainsi réduire à néant la gloire de ses prédécesseurs, les fruits les plus utiles et les plus respectés de leurs règnes, et fonder sur ces p.062 débris sa tyrannique puissance. Il fit donc rechercher et brûler tous les livres qu'il put découvrir, et particulièrement les livres sacrés revus par Kong-fou-tsée ou composés par lui, ceux de son disciple Meng-tsée, et enfin tous les autres livres anciens, ne permettant que ceux qui traitaient de l'agriculture et de la médecine. Un grand nombre de lettrés qui avaient soustrait les livres qu'ils avaient en leur possession aux séides du tyran, furent mis à mort. Mais cette atrocité n'empêcha pas plusieurs hommes généreux de continuer à exposer leur vie dans la vue de conserver les lumières de l'intelligence ; on cacha des livres dans les tombeaux, dans les murailles des maisons, et autres lieux où ils furent plus tard retrouvés.

Du reste, Tchi-chi-hoang-ti avait daigné expliquer à ses sujets les motifs qui l'avaient décidé en cette occasion.

« Les anciens livres, disait-il, ne convenaient plus à l'époque : ils avaient été écrits dans un temps où la Chine était divisée en plusieurs petites principautés ; les sciences, dont ils contenaient les préceptes, ne servaient qu'à fomentier l'oisiveté et la fainéantise, tandis que l'on négligeait l'agriculture, source véritable du bonheur des populations. D'ailleurs ces mêmes livres renfermaient des germes de révolte ; à peine les avait-on lus, que l'on s'érigeait en réformateur de l'État : les ordonnances s'écartaient-elles des anciennes constitutions, on se donnait la liberté de censurer la conduite du souverain ; ce n'était plus partout que propos séditieux, par suite desquels se développait l'esprit de désobéissance et de rébellion ¹.

¹ [Du Halde. Description de la Chine, t. I, p. 368.](#)

Musique des Chinois

On voit que dans tous les temps et dans tous les ^{p.063} pays, les prétextes des lois oppressives ont toujours été les mêmes. Tchi-chi-hoang-ti, pour couper court aux objections des lettrés, ne se borna pas à détruire les antiques monuments de la philosophie, de la littérature et des sciences ; il voulut effacer jusqu'au souvenir de ce qui avait été fait avant son règne. Il eut même la fantaisie de prétendre que tous ses successeurs portassent le même nom que lui ¹. De nos jours un despote usurpateur a eu la même idée, et l'on sait comment elle lui a réussi.

La musique ne pouvait, pas plus que le reste, échapper à la proscription ; aussi le tyran ordonna-t-il que tous les instruments existants seraient détruits et qu'il en serait fabriqué de nouveaux. Les cloches régulatrices du ton, déposées au tribunal de la Musique et des Rits, furent mises à la fonte, et en même temps l'on enleva dans les différentes villes de l'empire toutes les cloches que l'on put rencontrer pour en faire des statues colossales qui devaient être placées à l'entrée du palais ; afin, disent les Chinois, que rien ne pût déposer contre les principes arbitraires qui venaient d'être introduits.

Mais il fut plus facile aux musiciens de conserver leurs instruments qu'aux lettrés de garder leurs livres : les premiers étaient en plus petit nombre et furent d'ailleurs recherchés moins rigoureusement ; on réussit donc à en cacher une certaine quantité, et les plus volumineux, tels que les assortiments de cloches, furent enterrés soit dans les jardins, soit dans la campagne où on les découvrit plus tard en creusant des puits ou en labourant ².

^{p.064} Ainsi, malgré les précautions prises par Tchi-chi, les usages et traditions antiques ne se perdirent pas entièrement ; mais sa mémoire n'en est pas moins restée abominable parmi les Chinois, dont les regrets sur les anciens monuments de leurs arts et de leur philosophie ont continué à se manifester d'âge en âge. On a même presque oublié

¹ [De Mailla. Histoire de la Chine, t. II, p. 393.](#)

² [Amiot. De la musique des Chinois, p. 45.](#)

Musique des Chinois

l'importante construction de la Grande muraille, ouvrage gigantesque auquel travailla le tiers des habitants de l'empire ; si l'on se rappelle aujourd'hui que cette grande entreprise fut ordonnée par Tchi-chi-hoang-ti, ce n'est que pour dire que l'architecte chargé de la direction des travaux devait être mis à mort, si l'on pouvait parvenir à faire entrer de force un clou en quelque endroit des pierres jointoyées ¹.

Ce fut vers cette époque désastreuse que l'on perdit l'usage habituel de la transposition ; les musiciens cessèrent de prendre pour point de départ chacun des douze lu fondamentaux ; contents de trouver sur leur instrument les sept notes ordinaires, ils se persuadèrent peu à peu qu'il était impossible ou inutile d'en tirer d'autres et abandonnèrent la doctrine des anciens sur cette matière ².

Les Han, dont le premier empereur Lin-heou, autrement Kao, s'éleva jusqu'au trône par son propre mérite en 202, s'efforcèrent de réparer les dévastations dont les Tsin s'étaient rendus coupables dans la philosophie, la littérature et les beaux-arts. Ils n'oublièrent rien pour faire revivre l'ancienne musique et ordonnèrent à cet effet d'importants travaux. C'est sans fondement et avec une impardonnable légèreté ^{p.065} que Kao-tsou a été accusé ³ de n'avoir point fait tout ce qui dépendait de lui pour recouvrer l'ancienne musique, puisque, à l'appui de cette hypothèse, on ne peut fournir d'autre preuve que le parti qu'il prit d'en adopter une nouvelle. D'ailleurs il est positif, que l'exécution des recherches ordonnées n'aboutit en dernier résultat qu'à ramener le système des lu à sa division primitive, telle que Ling-lun l'avait établie ⁴. Le lu fondamental fut en conséquence partagé en quatre-vingt-une parties.

Parmi les empereurs de la dynastie Han on doit faire une mention particulière de Vou-ti ; protecteur éclairé des lettres et des arts, ce prince fit tous ses efforts pour rétablir le texte des anciens livres, et

¹ Du Halde. *Description de la Chine*, t. I, p. 368.

² Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 45, 46.

³ Le père Ko. *Essai sur l'antiquité des Chinois*, dans le tome premier des *Mémoires concernant les Chinois*, p. 46.

⁴ Voyez ci-dessus, p. 36 et suiv.

Musique des Chinois

ordonna qu'ils fussent enseignés publiquement ¹. Il était monté sur le trône cent quarante ans avant l'ère vulgaire. Sous son règne, la musique reprit toute sa splendeur, mais on ne retrouvait plus dans les compositions cette antique mélodie *destinée à régler les mouvements du cœur* : les moralistes du temps leur reprochent de n'être propres qu'à allumer les plus honteuses passions ².

Du reste, il paraît que Vou-ti, dont quelques travers, tels que la croyance à l'astrologie judiciaire et à la nécromancie n'avaient point altéré les bonnes ^{p.066} qualités, aimait passionnément le plaisir et chérissait surtout la musique et les représentations théâtrales. Sa cour était magnifique ; chaque jour offrait de nouveaux concerts, de nouvelles comédies, de nouveaux ballets dansés par de jeunes Tchinites (la province de Tchîn paraît avoir de tout temps en Chine produit beaucoup de danseuses et de cantatrices). Il en résultait de grandes profusions qui attiraient à l'empereur des remontrances de la part de quelques vieux mandarins ; ils lui reprochaient aussi les cloches de poids énorme dont il avait ordonné la fonte, et la construction d'immenses tambours dont le son le disputait au bruit du tonnerre ³.

Un des successeurs de Vou-ti qui monta sur le trône trente-deux ans avant la naissance de Jésus-Christ, se signala par une mésalliance qui causa dans toute la Chine un terrible scandale. Une cantatrice-comédienne qu'il avait entendue chanter lui plut à tel point qu'il en fit sa femme au préjudice de l'impératrice existante qui fut exilée du palais. Pour éviter toute remontrance au sujet de la disproportion des rangs, l'empereur avait pris la précaution d'ennoblir le père de la cantatrice en lui donnant une des principautés du royaume ⁴. Le

¹ [Du Halde. Description de la Chine, t. I, p. 383.](#)

² Nien-ngan, dans la collection formée par ordre de l'empereur Kang-hi, sous ce titre de *Recueil impérial*, contenant les édits, les déclarations, les ordonnances et les instructions des empereurs des différentes dynasties, les remontrances et les discours des plus habiles ministres sur le bon et le mauvais gouvernement, etc., et diverses autres pièces terminées par de courtes réflexions écrites du pinceau rouge (de la propre main de Kang-hi). Traduction du père Hervieu dans la *Description de la Chine* du père [Du Halde, t. II, p. 405.](#)

³ *Tong-fang-so*. Discours à l'empereur You-ti, dans la collection indiquée à la note précédente, [t. II, p. 444.](#)

⁴ [Du Halde. Description de la Chine, t. I, p. 389.](#)

Musique des Chinois

souverain qui faisait tant de cas du chant et si peu de l'étiquette impériale et conjugale se nommait Tching-ti.

Ce fut sous son règne que l'on trouva seize anciens king ¹ ou pierres sonores sur le bord d'une rivière ². Il regarda ce fait comme l'un des plus glorieux de son ^{p.067} règne ³, ce qui prouve l'importance que l'on attachait à recueillir les débris des anciens instruments qui avaient pu échapper aux barbares proscriptions de Tchi-chi-hoang-ti.

Vers la même époque et particulièrement depuis l'an 8 jusqu'à l'an 23, sous le règne de Ouang-mang, il parut plusieurs livres relatifs à la musique. Les savants chinois en font peu de cas et prétendent que tous les systèmes qu'ils renferment sont entachés d'erreurs ⁴.

Quelque temps après, vers l'an 60, Pao-yé, président du tribunal de la Musique et des Rits, fit de grands efforts pour ramener l'art à sa pureté primitive. Toute la doctrine des anciens fut par lui développée dans un savant ouvrage que les lettrés accueillirent avec transport : les praticiens en jugèrent autrement ; ayant pris l'habitude de certaines formules et ne voulant point les quitter, ils firent naître une foule de difficultés sur l'exécution des plans de Pao-yé, en sorte que, malgré l'influence que lui donnait sa position, il ne put accomplir la réforme qu'il projetait ⁵.

Les Tsin postérieurs qui montèrent sur le trône en 265 donnèrent un libre cours à leur goût pour les plaisirs, et nous voyons un des empereurs de cette dynastie, Tching-ti, avoir à sa cour jusqu'à dix mille femmes chantant ou jouant des instruments ⁶. Ngai-ti, le troisième de ses successeurs, s'efforça, au contraire, de remédier aux abus qu'entraînaient de telles habitudes ; nous avons de lui une pièce assez intéressante par laquelle ce prince destitua tout le corps de la musique ^{p.068} palatiale ; voici en substance ce que porte cette déclaration :

¹ Voyez sur le king, chap. VIII, XVI.

² [Essai sur les pierres sonores à la suite du mémoire d'Amiot, p. 258.](#)

³ [Essai sur les pierres sonores, p. 258.](#)

⁴ Tsai-yu, dans [Amiot, p. 116.](#)

⁵ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 46.](#)

⁶ [De Mailla. Histoire de la Chine, etc. t. IV, p. 350.](#)

Musique des Chinois

« Trois grands désordres règnent aujourd'hui parmi nous : la prodigalité dans les festins, les vêtements, etc., le goût des ornements inutiles et la passion pour la musique tendre et efféminée qui nous vient des provinces de Tchîn et de Ouei. La prodigalité amène le désastre des familles ; elles tombent à la troisième génération, et l'empire en est appauvri. Le goût des vains ornements fait que beaucoup de gens abandonnent l'agriculture pour s'adonner aux professions les plus inutiles. Enfin les compositions molles et efféminées inspirent la débauche et énervent l'âme. Vouloir que l'innocence et l'abondance règnent dans un État où des obstacles de ce genre leur sont opposés, c'est vouloir qu'une source toujours bourbeuse forme un ruisseau limpide. Kong-fou-tsée avait raison de dire que la musique de Tchîn devait être rejetée parce qu'elle inspire le dérèglement des mœurs.

Par ces présentes nous cassons notre musique et tous les officiers qui la dirigeaient. Quant à la musique usitée pour la cérémonie *tiao*, il n'y est rien changé non plus qu'à la musique militaire. Ce sont là choses approuvées par les livres sacrés ¹.

Une glose nous fait connaître que cette réforme épargna au trésor les appointements et l'entretien de quatre-cent-quarante musiciens, sans nous apprendre ce que l'on fit pour assurer l'existence de ces pauvres gens qui ne faisaient qu'exécuter ce qui leur avait été enseigné.

L'empereur Kang-hi, qui se faisait gloire d'aimer ^{p.069} beaucoup la musique, approuvait plus tard cette déclaration. La musique, dit-il à ce propos, a la vertu de calmer le cœur ; c'est par cet endroit qu'elle est chère au sage. D'ailleurs un divertissement de ce genre offre aux princes une étude utile et facile, car il peut à chaque instant faire au gouvernement l'application des règles de la musique. Quant aux compositions molles et

¹ Nien-ngan. *Recueil impérial*, etc.. traduit par Hervieu ; dans [Du Halde, t. II, p. 405](#).

Musique des Chinois

lascives, elles ne sauraient offrir de tels avantages ; on doit les rejeter, elles occasionnent une dépense superflue ¹.

Il paraît que ces réformes furent peu imitées, car nous voyons en 289 un roi de la province d'Ou, qui entretient dans son palais cinq mille comédiennes ², qui passent ensuite dans celui de Tsin-ou-ti, quatrième successeur de l'auteur de la déclaration réformatrice, prince méprisable malgré le goût qu'il avait pour l'art musical ; son plus vif plaisir était d'enivrer les grands personnages de sa cour en les invitant à des orgies qui se prolongeaient toute la nuit. Lorsqu'on lui faisait des remontrances à ce sujet, il écoutait patiemment ceux qui les lui adressaient ; puis les invitait à dîner pour le jour même, et les faisait boire si copieusement, qu'il fallait les reporter chez eux ³.

Sous le premier empereur de la dynastie de Leang, qui prit les rênes du gouvernement en 503, la musique et la comédie furent bannies du palais impérial ; Kao-tsou-ou-ti était d'ailleurs un assez bon prince, et ce fut lui qui établit les honneurs funèbres annuels en l'honneur de Kong-fou-tsée, dans lesquels la musique joue un rôle d'une certaine importance ; mais il avait ^{p.070} l'esprit faible ; les bonzes s'emparèrent de lui, et il finit malgré les représentations les plus pressantes et les plus recommandables, par s'affilier à cette secte superstitieuse et méprisable.

Suen-ti, avant-dernier empereur de la dynastie des Tchou, aimait passionnément la musique ; mais il était réservé au premier des Souy, monté sur le trône, en 581, sous le nom de Kao-tsou-wen-ti, d'introduire dans l'art véritable une réforme. Il voulut qu'en musique, ainsi que dans la littérature, on bannît des compositions les embellissements recherchés et les vains ornements uniquement propres à flatter l'oreille ; à l'avenir les compositeurs devaient surtout s'attacher à la consistance du fond et les littérateurs à la solidité du raisonnement ⁴.

¹ Là même.

² [De Mailla. Histoire de la Chine, t. IV, p. 187.](#)

³ De Mailla, t. IV, p. 191.

⁴ [Du Halde. Description de la Chine, t. I, p. 433.](#)

Musique des Chinois

Le second empereur de la dynastie des Tang, Tay-tsong, fut presque à tous égards un des plus estimables souverains qui ait gouverné l'empire chinois. Lorsqu'il prit possession du trône en 626, il voulut que la musique employée dans les cérémonies du palais fût la même que celle dont il avait fait usage n'étant encore que prince de Tsin ; comme les grands lui en témoignaient leur étonnement :

— Ne trouvez pas étrange, leur dit-il, que je conserve cette musique qui n'a rien qui se ressente des douceurs et de l'aménité des lettres, c'est pour ne pas oublier les fatigues de la guerre et avoir plus d'attention et de zèle à conserver la paix ¹.

Lorsque l'empire fut tout à fait tranquille vers l'an 640, Tay-tsong voulut compléter la pensée de Kao-tsou-wen-ti, et pour ramener le goût de la bonne musique, il fit faire des recherches sur celle qui avait été ^{p.071} en usage aux temps anciens ; dans ce but, il ordonna que tout ce que l'on pourrait trouver sur cette importante matière en livres comme en instruments fût envoyé à la cour. Une foule d'ouvrages, de fragments, de mémoires tant anciens que nouveaux furent adressés et remis à une commission de savants qui devaient les examiner et en comparer le contenu avec ce que l'on trouvait à cet égard dans les King et les Annales de l'empire. Le résultat de cet examen et des recherches auxquelles il donna lieu fut consigné dans un ouvrage dont Tsou-siao-sun et Tchanouen-cheou furent les rédacteurs. Les auteurs auxquels s'attachèrent surtout ces deux lettrés furent King-fang, qui florissait vers l'an 48 de l'ère vulgaire, et Lin-tcheou-kiéou, contemporain et ami de Kong-fou-tsée ². On reconnut que les anciens, ayant fait partir leurs échelles modales de chacun des différents lu ou degrés du système général, avaient en conséquence fait usage de quatre vingt-quatre modulations ou transpositions ³. On fit, en présence de l'empereur, des expériences sur des séries d'anciennes cloches et d'anciens king ⁴ déterrés depuis peu. Ces opérations valurent à Tay-tsong presque autant d'éloges que lui en

¹ [De Mailla. Histoire de la Chine, t. VI, p. 54.](#)

² [Amiot. De la musique des Chinois, p. 31.](#)

³ Voyez le chapitre IV et suiv.

⁴ Voyez le chap. VIII, XIV et XVI.

Musique des Chinois

avaient mérité les faits les plus éclatants de son règne ; on le compara aux cinq Mi (Fou-hi, Chen-noung, Hoang-ti, Yao et Chun). Rien en effet, disent les auteurs chinois, ne rapproche plus le grand Tay-tsong des premiers fondateurs de la monarchie chinoise, que les soins qu'il se donna pour le rétablissement de la bonne et véritable musique ¹. p.072

« Ce n'est pas sans raison, disait ce prince, que les anciens ont institué la musique ; elle est utile pour gouverner, car elle réjouit le cœur de ceux qui l'entendent, dissipe la tristesse et dispose les esprits à recevoir les lois qu'on veut leur imposer : tel est à mon avis le but que les anciens se proposaient dans la composition de leurs chants.

— Sans doute, ajouta l'un des mandarins présents nommé Ouei-tching, nous apprenons des anciens qu'un bon gouvernement ne consiste pas à posséder des trésors remplis d'or, d'argent et de pierreries ; que, de même, la musique ne consiste pas dans les tambours, les cloches et les autres instruments ; la musique n'est pas seulement instituée pour flatter agréablement l'oreille, elle doit aussi servir à dissiper la discorde et être le lien des cœurs ².

D'après ces observations, Tay-tsong adopta pour sa dynastie les airs composés sous le règne précédent par le père de Tsou-siao-sun ³. C'est, en effet, un usage reçu en Chine que chaque dynastie emploie pour les principales cérémonies de la cour, des compositions qui continuent d'être exécutées sous les règnes suivants jusqu'à l'extinction ou le renversement de la famille impériale ⁴.

Tay-tsong fit aussi composer une danse guerrière accompagnée d'une musique analogue ; elle devait inspirer aux soldats la vertu qui fait les héros ¹.

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 47.](#)

² [De Mailla. Histoire de la Chine, t. VI, p. 57.](#)

³ Là-même.

⁴ Li-koang-ti, traduit avec des observations par Amiot, et analysé par Arnaud, dans les *Variétés littéraires*, t. II, p. 283.

¹ Li-koang-ti traduit par Amiot, fragment cité dans le *Dictionnaire de danse*, p. 77.

Musique des Chinois

Tous les successeurs de ce grand prince paraissent avoir singulièrement aimé la musique et les ^{p.073} représentations théâtrales. Ainsi Mou-tsong, monté sur le trône en 821, fréquentait les comédiens qu'il avait à son service, il ne se plaisait qu'avec eux et les comblait de richesses ; en vain les censeurs de l'empire faisaient-ils à ce sujet des représentations ; elles n'étaient pas écoutées ¹. Siuen-tsong qui régna vingt-six ans plus tard eut le même goût pour la musique et les pièces de théâtres, mais il montra sur ce point beaucoup de discernement, et, quoiqu'il fût plein de bonté et de générosité pour les comédiens de son palais, il ne souffrit jamais qu'ils s'écartassent du devoir ou manquassent de respect aux convenances ; on cite à ce propos deux faits dignes d'être conservés. Un jour Tchou-han-tchin, chef de la troupe comique, se permit dans une pièce de faire quelque allusion aux affaires du gouvernement. Siuen-tsong écouta tout avec un grand sérieux ; mais, la représentation terminée, il fit venir Tchou-han-tchin, lui adressa une vive réprimande, lui disant qu'il était payé pour délasser l'esprit du souverain et non pour s'ingérer dans les affaires de l'État ; il l'envoya ensuite en exil.

Une autre fois, un musicien nommé Lo-tching, pour lequel l'empereur professait une estime particulière à cause de son rare talent, commit un meurtre et fut mis en prison jusqu'à ce que la sentence qui devait le condamner à mort fût prononcée. Plusieurs personnes s'employèrent alors pour obtenir sa grâce, et particulièrement les musiciens qui présentèrent en corps un placet :

« Lu-tching, y était-il dit, a doublement mérité la mort à raison de son crime et de son ingratitude envers l'empereur qui l'avait comblé de bienfaits ; mais à l'égard du talent, il n'a pas son second, en sorte qu'il ^{p.074} serait difficile de réparer sa perte.

Siuen répondit à ce placet :

¹ [De Mailla. Histoire de la Chine, t. VI, p. 432.](#)

Musique des Chinois

« Vous craignez la perte des talents de Lou-tching, et moi je crains celle des règles du gouvernement de Kao-tsou et du grand Tay-tsoung.

La sentence fut confirmée ¹.

Le successeur de Siuen-tsoung, nommé Y-tsoung, aima comme lui la musique et les représentations scéniques, mais il ne l'imita point dans le respect pour les lois et les usages. Uniquement occupé de ses plaisirs, il donnait chaque mois dix à douze grands festins et se plaisait à faire manger les musiciens à sa table ² ; il aimait, en outre, à se transporter d'un lieu à un autre et n'emmenait jamais pour l'accompagner moins de dix mille personnes parmi lesquelles se trouvaient cinq cents comédiens.

Ce prince avait à son service un musicien nommé Li-ko-ki, lequel possédait un talent admirable pour composer des airs de son goût. Un jour qu'il venait d'entendre une composition nouvelle de Li, l'empereur, sans tenir compte de sa profession, le nomma capitaine de ses gardes. Ce fut un grand scandale ; on cita des empereurs qui, ayant eu l'idée de récompenser par des dignités les musiciens ou comédiens à leur service, y avaient toujours renoncé par suite des représentations qui leur avaient été faites. Y-tsoung tint bon et le musicien Li-ko-ki fut mis à la tête des gardes du palais ³, sans pour cela renoncer à sa profession, car, quelque temps après, il composa la musique destinée aux funérailles de l'impératrice ⁴.

^{p.075} Hi-tsoung, successeur de Y-tsoung en 874, était habile à tous les exercices, et ne connaissait pas d'égal en ce qui touche la musique ¹.

Les épouvantables désastres qui accablèrent l'empire sous le dernier prince de la dynastie des Tang, Tchao-suen-tsoung, ne furent pas moins préjudiciables à la musique qu'à tout le reste. L'empereur s'étant enfui

¹ [De Mailla, Histoire de la Chine, t. IV, p. 506.](#)

² [Gaubil, Abrégé de l'histoire chinoise de la grande dynastie Tang, dans les Mém. concernant les Chinois, t. XVI, p. 247.](#)

³ Gaubil. Là même. — [De Mailla, Histoire de la Chine, t. VI, p. 517.](#)

⁴ [De Mailla, t. VI, p. 326.](#)

¹ [De Mailla, Histoire de la Chine, t. VI, p. 544.](#)

Musique des Chinois

de la capitale, le palais fut pillé et les instruments de musique qui s'y conservaient détruits, dispersés ou emportés en Tartarie. Aussitôt que la tranquillité parut se rétablir, on en fabriqua de nouveaux, mais ils ne furent pas confectionnés selon les règles voulues ; sur la plainte des officiers chargés de la direction des cérémonies, on fit rechercher les anciens instruments et surtout les séries de cloches représentant l'échelle musicale. On offrit aux Tartares des sommes immenses pour racheter celles qu'ils avaient entre les mains, mais il fut impossible de les leur retirer ; ils traînèrent l'affaire en longueur et finirent par répondre qu'ils ignoraient ce qu'étaient devenus les instruments enlevés au palais impérial ¹. Ne doit-on pas ici admirer cet abandon volontaire de sommes considérables, dans l'espoir de conserver les principes régulateurs de l'art et regretter que ces offres si généreuses n'aient point obtenu de résultat.

Sous les cinq petites dynasties qui suivirent de 907 à 960, l'empire ne cessa pas d'être en proie aux troubles et aux révolutions de palais, on n'eut guère le temps de remédier au désordre de la musique, mais on la cultiva toujours, et, parmi les princes qui à cette époque se succédèrent si rapidement, on en remarque ^{p.076} dont les actes annoncent pour l'art musical une véritable passion. Ainsi Tchouang-song, fondateur de la petite dynastie des Héou-tang, monté sur le trône en 923, n'étant encore que prince de Tsin, avait donné à l'un de ses musiciens le gouvernement d'une province ². À peine était-il en possession de l'empire, qu'il renouvela cet acte en nommant un comédien de la troupe du palais à l'un des meilleurs gouvernements. On lui fit à ce sujet des représentations auxquelles il promit de faire droit, mais les autres comédiens en firent à leur tour, et l'empereur dit aux censeurs que pour cette fois il fallait que la nomination eût lieu comme il l'avait décidé ¹. Tchouang-song faisait mieux encore, car il jouait lui-même la comédie ² ; les mandarins ne pouvaient concevoir

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 43.](#)

² [De Mailla. Histoire de la Chine, t. VII, p. 190.](#)

¹ [Le même, t. VII, p. 217.](#)

² [Du Halde. Description de la Chine, t. I, p. 462.](#)

Musique des Chinois

une semblable dérogation dans un souverain qui se moquait d'eux et aurait eu, en somme, parfaitement raison, si malheureusement son goût pour les représentations théâtrales ne lui eût fait abandonner une moitié de son pouvoir aux eunuques du palais, et l'autre moitié aux musiciens et aux comédiens qui l'entouraient ; pour obtenir quelque grâce, il n'y avait pas de plus sûr moyen que de gagner ceux-ci et d'avoir leur protection ¹ ; à cet égard les représentations des lettrés étaient assurément très fondées.

Sous les Song, qui régnèrent depuis 960 jusqu'en 1279, les lettres et les arts reprirent une nouvelle vigueur ; jamais on n'écrivit autant de livres qu'à cette époque. Les ouvrages de littérature musicale ne furent pas les moins nombreux, mais ils furent presque tous ^{p.077} composés d'après de faux principes ; plusieurs lettrés rejetèrent sans plus d'examen ce qu'ils n'entendaient pas ou ce qui, dans les découvertes et les travaux des anciens, leur paraissait trop simple et trop naturel ². D'autres, prétendant que l'on trouvait tout dans les anciens livres, voulurent en même temps les interpréter à leur façon, et de manière à les faire cadrer avec leurs propres erreurs ¹. On parla longuement et avec emphase des antiques instruments sans toucher rien qui eût trait aux principes d'après lesquels ils étaient construits, en sorte que, quand l'on en vint à l'œuvre, on réussit fort mal ; des séries de douze cloches furent fondues ; les lettrés et l'empereur en demeurèrent charmés, et celui-ci ordonna que les anciennes cloches de sa musique seraient remises à la fonte, et employées de nouveau pour la confection de cloches établies d'après les nouveaux principes. Les musiciens qui trouvaient faux tous les tons de ces nouvelles cloches furent très offensés qu'on les forçât de s'en servir. Obligés néanmoins de se conformer aux ordres du souverain qui apparemment ne connaissait pas la maxime *tractent fabrilia fabri*, ils tâchèrent que les pièces qui pouvaient constater la régularité de l'ancien système ne fussent pas anéanties, et parvinrent ainsi à sauver un assortiment complet

¹ [De Mailla. Histoire de la Chine, t. VII, p. 218.](#)

² [Amiot. De la musique des Chinois, p. 31.](#)

¹ [Le même, p. 48.](#)

Musique des Chinois

d'anciennes cloches qui se trouvait dans le tribunal de la Musique et des Rits. Ces cloches furent enlevées, mais, au lieu de les livrer aux fondeurs, les bas officiers du tribunal, du consentement tacite de leurs supérieurs, les enterrèrent de nuit dans une des cours du palais ; elles furent déterrées plus tard, et ^{p.078} servirent de modèle pour en fondre de semblables ¹.

Sous cette dynastie, on changea l'ordre des corps producteurs du son ; ce changement, qui dans les idées chinoises avait une grande importance, s'est maintenu depuis cette époque ².

En ce même temps on continuait de beaucoup écrire sur toutes les parties de la musique, et particulièrement sur les lu ³ ; mais ces travaux ne paraissent avoir eu aucun esprit d'ensemble ; il semblait que l'unique but qu'on se proposât fût de déduire de la musique certains rapports avec les trigrammes de Fou-hi ; l'art lui-même était oublié ⁴.

Toutefois, quelques lettrés surent échapper à la contagion ; bien loin d'obscurcir les écrits des anciens par des combinaisons et des allégories nouvelles, ils prouvèrent, au contraire, que celles dont on s'était servi anciennement n'étaient à l'égard des principes qu'accessoires et surrogatoires. On doit à ces judicieux écrivains la reproduction de livres anciens concernant la musique, qu'ils firent réimprimer ⁵ tels qu'ils avaient été originairement écrits, et sans les engloutir dans un déluge de verbeux commentaires et de pédantesques élucubrations.

La dynastie des Yuen ou Mongoux, qui succède à celle des Soun, en 1280, continue, autant que les guerres incessantes le permettent, à favoriser l'art musical. Gin-tsoung, quatrième empereur de cette dynastie, veut mettre à la tête du tribunal des Rits le comédien Tsao-yao-tchou, déjà parvenu à des fonctions ^{p.079} importantes ; mais il y renonce sur les représentations qui lui sont faites ¹. Je note le plus

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 49.](#)

² [Le même, p. 34.](#)

³ Voyez chapitre III et suiv.

⁴ [Amiot, p. 32.](#) — V. aussi le premier *excursus* de ce livre.

⁵ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 34.](#)

¹ [De Mailla. Histoire de la Chine, t. IX, p. 509.](#)

Musique des Chinois

souvent les faits de ce genre, parce qu'ils me semblent caractéristiques : dans un pays où les moindres détails sont réglés de temps immémorial pour le souverain, comme pour toutes les classes de la société, la violation de certains usages prouve de la part de ceux qui en courent le risque un goût et une volonté bien décidés, et dont par conséquent l'observation ne doit pas être négligée dans l'histoire de l'art. C'est par la même raison que Chun-ti, dernier empereur de la dynastie des Mongoux, ne doit pas être passé sous silence. Un des ministres de ce prince, voulant favoriser son goût pour la volupté, introduisit dans le palais deux troupes de danseuses, qu'il fit venir du Thibet, et qui par les pantomimes pleines de grâce et de lasciveté ¹ qu'elles exécutaient chaque jour devant l'empereur, qui paraissait y prendre toujours un nouveau plaisir, achevèrent d'énerver son courage et d'affaiblir son tempérament ². Il fut détrôné, et mourut en 1370.

Sous les Ming, les guerres continuelles contre les Tartares ensanglantèrent les provinces, et la musique se ressentit de ces désastres ; on le reconnaît dans la belle réponse que fit Hong-ou, autrement Tay-tsou, fondateur de la dynastie, au président du tribunal des Rits, qui, accompagné des grands du royaume, vint annoncer à l'empereur l'intention de lui donner une fête, dans un temps où les troubles étaient momentanément apaisés.

— Les anciens princes de la Chine, dit-il, étaient sensibles aux accords de la musique, et ^{p.080} pendant la paix, c'était pour eux un plaisir de l'entendre. Suis-je dans le même cas ? Partout le peuple se ressent encore des calamités de la guerre ; au moment où je parle, peut-être nos troupes sont-elles aux prises avec l'ennemi ; quand ces braves exposent leur vie pour mon service, dois-je m'occuper de plaisirs et de réjouissances ¹ ?

¹ Sur ces danses, voyez chapitre XI.

² [De Mailla. Histoire de la Chine, t. IX, p. 607.](#)

¹ [De Mailla. Histoire de la Chine, t. X, p. 44.](#)

Musique des Chinois

Yong-lo, qui gouvernait l'empire au commencement du quinzième siècle, fit fondre des cloches du poids de 60.000 kilogrammes ¹. Cette bruyante innovation mérite à peine d'être mentionnée comme fait musical ; mais une opération de la plus haute conséquence, en adoptant les idées des Chinois sur la musique, s'exécuta en 1573, sous l'empereur Ouan-ly, que l'on appelle aussi Chin-tsong ; elle mérite d'être racontée avec quelque détail.

Depuis les Han, c'est-à-dire depuis l'an 179 avant l'ère vulgaire jusqu'à celle où nous sommes arrivés, les règles pour la fixation du rapport des lu entre eux avaient continuellement varié, et finalement étaient devenues tout à fait arbitraires ; chacun les fixait à sa guise, et l'on assurait toujours que l'on avait suivi ponctuellement la méthode et les préceptes des anciens.

Enfin Tsai-yu, prince de la famille royale ², aidé des plus habiles théoriciens de l'empire, entreprit de rendre à la musique son ancien lustre, en la ramenant autant que possible aux règles qui avaient été fixées sous Hoang-ti, c'est-à-dire dans l'antiquité la plus reculée. Voulant d'abord fixer immuablement les dimensions des tuyaux, il prit pour base les mesures usitées ^{p.081} du temps des Hia. Il leur donna la préférence par la raison, dit-il ³, que les mesures des Chang étaient trop longues et celles des Tcheou trop courtes, tandis que celles des Hia tenaient un milieu entre les unes et les autres : d'ailleurs les Hia étant plus rapprochés de l'époque de Hoang-ti, il était à présumer qu'ils n'avaient point encore oublié tout ce qui s'était fait sous cet illustre empereur.

Tsai-yu n'épargna ni soins, ni recherches, ni expériences pour régénérer la musique ; il consulta tous ceux qui étaient capables de l'éclairer ; il examina les monuments les plus anciens et les plus authentiques. Des fragments d'écrits et des empreintes datant évidemment de la plus haute antiquité lui donnèrent lieu de pouvoir affirmer qu'il avait retrouvé le pied primitif du temps de Hoang-ti

¹ [Du Halde. Description de la Chine, t. I, p. 510.](#)

² [Amiot, De la musique des Chinois, p. 33.](#)

³ Dans [Amiot. De la musique des Chinois, p. 102.](#)

Musique des Chinois

équivalent à la longueur du tuyau qui sonne le hoang-tchoung ou fa, premier des lu ou tons chinois.

Lorsque les idées de Tsai-yu furent bien arrêtées, il jeta en fonte un pied-étalon, composé de six parties de cuivre et d'une d'étain fin. Ce pied, de forme carrée, est creux à l'intérieur ; l'une des quatre faces représente le *lu-tché* ou pied des lu, divisé en neuf pouces et chaque pouce en neuf lignes ; c'est la face appelée face de devant. Le côté, appelé face de derrière, représente le *tou-tché* ou pied de compte divisé en dix pouces, qui se subdivisent en dix lignes ; c'est celui dont on se sert pour les calculs de dimension des tuyaux sonores. Sur le côté gauche se trouvent trente-deux caractères qui indiquent ses subdivisions et le nombre de grains de millet (douze cents) que contient sa partie concave. Une autre inscription placée sur la ^{p.082} face droite et formée également de trente-deux caractères, est conçue en ces termes :

« Ainsi que l'unité est le principe de tout, de même le hoang-tchoung est l'origine de toute mesure. On évite toute erreur en se réglant sur le hoang-tchoung. Les huit sons, les sept modes ou principes, les cinq tons, le calcul, la mesure, la géométrie, la balance et les poids, tout se trouve réuni dans le pied et dans le yo ¹.

Le yo est la mesure de capacité correspondante à la partie concave du pied ou du tuyau sonnante le hoang-tchoung ou fa.

Quoi qu'il en soit de ce rapprochement, Tsai-yu, après avoir établi, comme on vient de le voir, le lu hoang-tchoung, c'est-à-dire le ton fondamental, régla de nouveau les tons suivants, et fixa l'échelle chinoise telle qu'on la trouvera décrite au chapitre quatrième. Le résultat de ses recherches fut exposé dans un livre intitulé *Lu-lu-tsing-y*, c'est-à-dire *Claire explication sur les lu* ; Tsai-yu l'offrit à l'empereur en 1596 ¹. C'est à cet écrivain que nous devons tout ce que nous savons de positif sur le système musical chinois ; il a réussi à débrouiller un chaos dans

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 104.](#)

¹ [Amiot, p. 33](#), note 2.

Musique des Chinois

lequel Amiot se serait immanquablement perdu ; c'est surtout en empruntant les idées du prince chinois que le missionnaire français est parvenu à se rendre intelligible.

Cependant ni Amiot, ni son annotateur Roussier n'ont remarqué en quoi consistait le principal mérite des travaux de Tsai-yu ; ils n'étaient ni l'un ni l'autre assez praticiens pour en sentir tout le prix, et, d'ailleurs, le système particulier que s'était fait Roussier le rendait mauvais juge à cet égard comme à tant d'autres. Tsai-yu ne s'est pas borné à faire des recherches ^{p.083} pour la détermination du ton primordial, ce n'eût été là qu'une affaire d'assez mince importance ; il n'a pas seulement répandu la lumière sur une théorie fort obscure et qu'il avoue lui-même ¹ être hérissée de difficultés ; ce qui à nos yeux constitue surtout sa haute réputation, c'est que ses travaux ont produit une échelle disposée d'après les règles du tempérament égal, seul conforme à la nature, et comme l'a dit un physicien justement célèbre, seul adopté par les musiciens sensés et ennemis de tout esprit de système ². On sait que le tempérament égal consiste à répartir sur tous les intervalles, excepté l'octave, la différence qui existe entre le nombre réel de vibrations de chaque ton et les divers rapports sous lesquels les tons peuvent être considérés entre eux ; quand cette opération est bien faite, l'altération des intervalles devient à peu près imperceptible ; il n'en résulte du moins aucun effet désagréable à l'oreille. Eh bien ! les calculs de Tsai-yu l'ont conduit précisément aux résultats adoptés par les meilleurs acousticiens de l'Europe ³, et il aurait, même par rapport à eux, le droit d'antériorité. Nous ignorons comment le savant prince chinois a opéré, nous ne savons pas même s'il a indiqué à cet égard quelque méthode à suivre. Pour connaître ces détails, il faudrait posséder la traduction complète de son livre ; un passage cité par Amiot ¹ semblerait indiquer que c'est en rapprochant les résultats

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 116.](#)

² [Chladni. Traité d'acoustique, p. 35. Éd. de Paris, 1809.](#)

³ Voyez chapitre IV.

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 94.](#)

Musique des Chinois

obtenus par le calcul binaire et par le calcul ternaire, et faisant servir l'un de correctif à l'autre, qu'il est arrivé à la découverte de la vérité.

p.084 Tsai-yu fabriqua lui-même un *lu-tchun* ou instrument régulateur des sons, dont nous dirons quelque chose en parlant des instruments à cordes ¹. La description que l'auteur en a donnée ² prouve que ce n'était qu'un instrument dont l'accord se vérifie par unisson, comme nous faisons pour la guitare, en comparant le ton d'une corde déjà fixée avec ce même ton pris sur celle que l'on veut amener au degré convenable en la tendant ou en la détendant. Du reste, l'invention du *lu-tchun* n'appartient pas à Tsai-yu ; cet écrivain cite lui-même ¹ un auteur qui en faisait mention environ cinq cents ans avant l'ère vulgaire, sous la dynastie des Tchéou.

Celle des Ming qui finit lorsque les Tartares eurent définitivement conquis l'empire de la Chine, en 1644, ne nous offre plus aucun fait digne d'être conservé. Chun-tchi, fondateur de la dynastie des Tsing, n'eut guère le temps de penser à la musique ; mais le long règne de son fils Kang-hi, de 1662 à 1723, et le rétablissement de la tranquillité ramenèrent le goût des arts constamment protégés, encouragés, cultivés par cet empereur dont on ne peut en général que louer la conduite, bien que les panégyriques de tout genre publiés à son sujet par les jésuites français puissent paraître quelque peu suspects, car ce prince avait fait plus que tolérer le christianisme, il l'avait souvent favorisé, et l'on crut même un instant qu'il allait embrasser la religion du Christ. C'est pour cela qu'en parlant de la splendeur de son règne et de l'éclat de ses victoires, les jésuites prirent une sorte d'habitude p.085 de le comparer à Louis XIV, son contemporain ; ce qui était le dernier éloge qu'on pût alors donner à un prince étranger ² ; il est probable, au contraire, que la postérité chinoise lui reprochera d'avoir été trop indulgent et trop facile pour les *bonzes d'Occident*, en excusant cette

¹ Chapitre VIII, V.

² Dans [Amiot. De la musique des Chinois, p. 150.](#)

¹ Là même.

² [Abel-Rémusat. Biographie universelle \(Michaud\). Art. Kang-hi, t. XXII, p. 560.](#)

Musique des Chinois

extrême bonté par le désir qu'il avait d'acquérir des connaissances nouvelles ¹.

Cette envie de s'instruire ne pouvait manquer de s'étendre à la musique ; aussi fut-il frappé d'admiration en voyant le mécanisme d'un clavecin, et voulut-il que deux de ses musiciens apprissent à en toucher ² ; il paraît que les élèves firent peu de progrès, ils n'avaient peut-être pas des maîtres fort habiles.

Mais ce qui excita par dessus tout l'admiration de l'empereur, ce fut de voir le père Pereira écrire un air que venaient d'exécuter les musiciens impériaux, et le chanter ensuite au grand étonnement de tous ceux qui étaient présents ³. L'empereur ne pouvait se rendre compte de cette opération si simple pour nous, si étrange pour lui ; il voulut qu'elle fût renouvelée, et chanta lui-même quelques phrases que Pereira n'eut pas de peine à noter et à répéter après lui.

— La musique d'Europe est incomparable, s'écria aussitôt l'empereur enchanté, et ce lettré n'a pas son pareil dans l'empire ;

il voulut qu'un tel talent fût utilisé, et ordonna d'abord au père Pereira et ensuite à Pedrini, missionnaire de la Propagande, de rédiger un ouvrage où fussent expliqués les principes de la musique p.086 européenne ⁴. Heureusement que ces religieux s'étaient pourvus de livres, et qu'avec leurs secours et les connaissances musicales qu'ils pouvaient posséder par eux-mêmes, ils s'acquittèrent, selon leur pouvoir, de la tâche qui leur était imposée.

« Les peines qu'ils se donnèrent (c'est Amiot qui parle) eurent le succès le plus heureux ; l'empereur non seulement approuva ce qu'ils avaient fait, mais il ne dédaigna pas de se dire le compagnon de leurs travaux et de publier qu'il avait eu

¹ Abel-Rémusat. Là-même.

² Trigault. *Expediio christiana apud Sinas*.

³ Trigault et Grosier. [La Chine, t. VI, p. 281](#).

⁴ Arnaud. Extrait d'un livre de Li-koang-ti, sur l'ancienne musique chinoise, traduit par Amiot. Dans les [Variétés littéraires, t. II, p. 280](#).

Musique des Chinois

une grande part à leur ouvrage sur la musique. Le livre fut imprimé dans l'enceinte même de son palais ; tout en était beau, papier, caractères, impression. Sa majesté en distribua des exemplaires aux préfets et aux grands de son empire. Quelques-uns, pour faire leur cour, se donnèrent la peine d'étudier les différentes combinaisons des notes *ut ré mi fa*, etc., et d'apprendre par cœur quelques airs qu'ils jouaient assez bien sur des instruments à l'européenne ; mais comme dès leur plus tendre enfance ils étaient accoutumés à entendre parler des lu, du son de la pierre et de celui de la peau, du son du bois et de celui du métal, du son des instruments à cordes et de celui des instruments à vent ; comme ils avaient entendu faire des applications des tons de la musique aux vertus morales et aux qualités physiques de presque toutes les choses de la nature, que d'ailleurs les principes de la musique européenne ne leur présentaient pas des idées aussi magnifiques (je cite toujours Amiot), ils n'hésitèrent pas dans le fond de leur cœur sur la préférence. Le figuré l'emporta sur le réel, et les préjugés firent taire la conviction ¹.

p.087 Ceci mérite quelques réflexions : d'abord on peut conjecturer sans beaucoup de risque que le livre de Pereira et Pedrini n'était pas un chef-d'œuvre ; les deux bons ecclésiastiques étaient des musiciens improvisés, des écoliers subitement devenus maîtres ² ; or quiconque a l'habitude de l'enseignement et se fait une juste idée de la composition d'un livre élémentaire, sait combien il faut d'expérience pour y bien réussir. À l'égard de l'honneur que leur fit Kang-hi de s'associer à leurs travaux, il en fait autant pour tous les travaux exécutés par ses ordres, lesquels paraissent même sous son nom ¹. Il ne faut pas non plus s'étonner du peu de faveur qu'éprouva en Chine le système musical européen : pour qu'il eût eu quelque chance d'être goûté, il aurait fallu

¹ Là même.

² Trigault. *Expeditio christiana apud Sinas*.

¹ [Abel-Rémusat. Article précité.](#)

Musique des Chinois

précisément conserver les idées chinoises, qui ne gênaient en rien l'exposition de notre système de tonalité, de mesure et de notation. Il fallait surtout bien se garder de présenter dès l'abord des airs nouveaux pour les Chinois ; on devait, au contraire, pendant longtemps ne leur montrer que l'application de notre système aux airs qu'ils connaissaient le mieux. Enfin, il eût été surtout nécessaire pour apprendre la musique européenne à ces peuples, de bien connaître celle dont ils faisaient usage ; de même que, pour bien enseigner une langue, il faut connaître non seulement cette langue, mais encore posséder celle des individus que l'on veut instruire ; dans cette hypothèse encore est-il fort douteux que les musiciens chinois eussent eu la volonté ou même la capacité de comprendre en quoi la musique européenne est supérieure à la leur ; un système partiel ^{p.088} ou littéraire ne saurait être imposé à un peuple tout d'une pièce, surtout quand il en possède un qui, à son jugement, est toujours le meilleur ; pour y introduire même de simples modifications, il faut du temps et des circonstances favorables. Nous verrons ailleurs ¹ quels sont les reproches que les Chinois adressent à notre musique, et nous examinerons ce qu'ils peuvent avoir de fondé ; mais dans le cas qui nous occupe, il n'y a aucunement lieu de s'étonner de la conduite des musiciens et des lettrés.

Les missionnaires ont prétendu que Kang-hi avait entrepris de faire adopter les principes de la musique européenne ², et qu'il y renonça dans la suite au souvenir des ruisseaux de sang qu'avaient fait couler ses ancêtres pour contraindre les Chinois à se faire raser les cheveux à la manière des Tartares ; il ne voulut point renouveler ces sanglantes tragédies en exposant ses peuples à la désobéissance pour une chose qui au fond n'en valait pas la peine ¹. Nous pensons que la première partie de cette proposition n'est pas exacte ; Kang-hi avait pu vouloir tenter des essais, mais un prince, généralement sage et connaissant bien les peuples qu'il gouvernait, n'avait fort probablement à cet égard aucune détermination arrêtée pour l'avenir.

¹ Dernier chapitre de ce livre.

² [Arnaud. Variétés littéraires, t. II, p. 280.](#)

¹ [Le même, p. 283.](#)

Musique des Chinois

Quoi qu'il en soit, ce monarque s'était plaint à plusieurs reprises de la perte de l'ancienne musique et des anciennes danses, ainsi que du peu d'ardeur des lettrés dans la recherche des moyens de remédier à cet état de choses ; il en adressa même des reproches à ceux qui approchaient le plus de sa personne, les pressant ^{p.089} de ne rien omettre pour ressusciter ces arts merveilleux qui dans les temps antiques avaient une si puissante influence sur les destinées de l'empire. Li-koang-ti, dont j'ai déjà parlé ¹, s'appliqua aussitôt à des travaux sérieux sur cette matière : l'empereur avait ordonné qu'on recherchât et qu'on rassemblât tous les anciens documents que l'on pourrait découvrir. Li eut le bonheur de déterrer un livre, qui, sous un titre modeste, offrait un tableau des usages de la plus haute antiquité, en ce qui touche la musique et la danse ; il prépara une nouvelle édition de ce livre, avec un commentaire et une analyse de tous les écrits du même genre qu'il put rencontrer dans les bibliothèques impériales ². On a vu quel avait été le sort de ce livre, qui périt dans un incendie, et fut refait de nouveau par son laborieux auteur ³. Il a depuis sa publication continué à jouir en Chine d'une estime générale et méritée.

Lorsque les recherches sur les opinions musicales de l'antiquité eurent fourni des données suffisantes pour l'histoire de l'art à différentes époques, Kang-hi voulut qu'une musique spéciale caractérisât sa dynastie, en conséquence il adopta celle qui était, dit-on, en usage au temps de Chun, et que l'on nomme *chao-yo* ; l'empereur changea l'épithète de *tranquille*, donnée ordinairement à cette musique en celle de *concordante* ou *amie de la concorde*, ce qui, au fond, est la même chose. Divers règlements relatifs à la musique et à la méthode que l'on devait suivre, en ce qui touche la théorie et la ^{p.090} pratique de l'art furent publiés dans la huitième année de son règne. Quarante-quatre ans plus tard, on renouvela les instruments du palais ; et à cette occasion le diapason se trouva légèrement abaissé, puisque la note

¹ Voyez chap. I, p. 8 et suiv.

² Amiot. Trad. du livre de Li-koang-ti, fragment inséré dans le [Dictionnaire de danses. Art. Chinoises, p. 54.](#)

³ Voyez chap. I, p. 12.

Musique des Chinois

fondamentale fut modifiée ¹ d'après diverses recherches et expériences faites à ce sujet. Quand les nouveaux instruments eurent été éprouvés et approuvés, l'empereur porta un édit dont voici la teneur :

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

Après avoir communiqué mon projet à mon premier ministre, aux chefs des neuf principaux tribunaux de ma cour et à d'autres officiers de mon empire, je leur ordonnai de me dire tout naturellement ce ^{p.091} qu'ils en pensaient ; ils m'ont fait d'une commune voix la réponse suivante :

« Les instruments de musique faits sous la dynastie précédente sont fort imparfaits ; ils ne sauraient exprimer ni les délicatesses, ni les agréments, ni même les véritables tons de la musique, suivant les principes de laquelle on voit bien qu'ils n'ont pas été construits ; mais votre majesté a trouvé, par ses profondes réflexions, le moyen de corriger ce qu'ils

¹ Voyez chap. IV.

Musique des Chinois

avaient de défectueux et d'en faire qui puissent rendre des sons justes et véritablement harmonieux. Nous croyons donc, et nous sommes pleinement convaincus que votre majesté rendra un service essentiel à l'empire si elle veut bien donner ses ordres pour qu'on grave tous ces instruments et qu'on les insère dans le *Livre des grands usages* de l'empire, avec la méthode de les construire, leurs dimensions et tous les moyens qu'on a employés pour les rendre tels qu'ils sont. Il serait à craindre sans cette précaution, qu'on n'en perdît peu à peu la mémoire, et que dans la suite des temps notre musique ne retombât dans l'état d'imperfection d'où votre majesté l'a tirée. Nous croyons donc à propos qu'en les insérant dans le *Livre des grands usages* de l'empire, on marque, non seulement la méthode et toute la théorie de leur construction, mais encore l'année et la lune où par ordre de votre majesté on commencera de s'en servir, etc. ¹

Il est fort permis de croire que toute flatterie n'était pas absente de l'opinion des chefs des neuf principaux tribunaux ; on peut même conjecturer que leur critique des instruments de la dynastie précédente était ^{p.092} assez mal fondée, car les instrumentiers chinois avaient dû profiter des recherches du savant Tsai-yu et fabriquer leurs produits en conséquence.

L'année qui suivit la publication du décret impérial, on se servit des nouveaux instruments, pour la musique exécutée en l'honneur de Kong-fou-tsée, et ils furent depuis cette époque généralement adoptés ¹.

Kang-hi fit aussi faire un recueil de chansons anciennes estimables surtout par la belle morale qu'elles renferment ; le missionnaire qui en fait mention n'ose, assure-t-il, les traduire dans la crainte d'être accusé d'avoir attribué aux Chinois des idées que l'on ne rencontre que dans

¹ Arnaud. [Extrait de l'ouvrage de Li-koang-ti, etc., p. 285.](#)

¹ Arnaud. [Extrait de l'ouvrage de Li-koang-ti, etc., p. 288.](#)

Musique des Chinois

les plus sublimes cantiques ¹. Kang-hi fit enfin composer un livre sur les danses de l'antiquité ².

Il paraît que sous le règne de ce prince la flûte ³ devint l'instrument à la mode et que les Chinois s'y adonnèrent avec une sorte de passion ; Kang-hi lui-même s'y rendit habile, mais, plus tard, il trouva qu'il n'y avait aucun fruit à tirer d'un tel exercice, qui, en outre, était nuisible à la poitrine et il y renonça entièrement ⁴. Cet empereur s'occupa aussi de recherches sur la théorie philosophique de l'art musical ⁵ dont il sera parlé plus tard ⁶, et composa un livre sur ce sujet.

p.093 Young-tching, son successeur en 1723, protégea les arts autant que lui et le christianisme beaucoup moins. Il publia quelques nouveaux règlements et assigna une musique particulière pour la cérémonie du labourage qui se fait une fois l'année ainsi que pour le festin qui la suit ⁷.

Khian-long, son fils, qui lui succéda en 1736, régna soixante ans, au bout desquels il se démit de la couronne et mourut en 1799. C'est le dernier empereur dont nous aurons à parler, car, en ce qui touche la musique, nous ne savons rien de Kia-king, mort en 1821 et de Mian-ning qui depuis cette époque règne sous le nom de Tao-kouang.

Ce fut sous Khian-long qu'eut lieu le voyage officiel de l'Anglais Maccartney qui, comme on le sait, demeura sans résultat, malgré les riches présents dont il était accompagné. Un fait rapporté dans la relation de cette ambassade, prouve que les Chinois font quelque cas de la musique européenne, et en même temps qu'ils ne négligent pas les moyens de se perfectionner et ne sont pas peut-être aussi éloignés

¹ Cibot. [Essai sur la langue et les caractères chinois dans les Mémoires concernant les Chinois, t. IX, p. 374, note 31.](#)

² Là-même.

³ Sur les diverses espèces de flûtes chinoises, voyez le chap. VIII de ce livre, §§ 8, 9 et 10.

⁴ Yu-tching. *Sublissime famigliari istruzioni, di Ceng-tsu-quo-gen Hoang-ti*, trad. italienne du père Poirot, dans les [Mém. concernant les Chinois, t. IX, p. 198](#). Ceng-tzu-quo-gen Hoang-ti n'est autre que Kang-hi, père de l'auteur.

⁵ [Yu-tching, même livre, p. 220.](#)

⁶ Au chap. IX, voyez aussi le premier *excursus*.

⁷ Arnaud. [Extrait de l'ouvrage de Li-koang-ti, etc., p. 288](#)

Musique des Chinois

qu'on le croit communément d'adopter, du moins en de certains points, les coutumes, les sciences et les arts des autres peuples.

Parmi les personnages marquants qui visitaient l'ambassadeur, plusieurs étaient attirés par les musiciens européens qui chaque soir donnaient un concert dans les appartements. Le premier chef d'orchestre de l'empereur fut un des plus assidus ; charmé des sons de quelques instruments, il témoigna le désir d'en avoir des dessins. N'ayant absolument pas voulu les accepter en présent, il envoya des peintres ^{p.094} chinois, qui, après avoir étendu de grandes feuilles de papier sur le plancher, y placèrent les clarinettes, les flûtes, les bassons et les cors, traçant avec leurs pinceaux les figures de ces instruments, mesurant toutes les ouvertures et notant les moindres particularités. Cette opération achevée, ils écrivirent leurs remarques au bas des dessins et les remirent au directeur de la musique impériale. Celui-ci annonça que son intention était d'en faire fabriquer de pareils, mais dans d'autres proportions que lui-même fixerait ¹. On ignore si ce projet a eu quelque suite.

Revenons à Khian-long, il aima les spectacles de tout genre, surtout dans sa haute vieillesse ; il se délectait même de tours d'adresse ou de prestidigitation qui auraient à peine détourné l'attention des enfants de l'Europe ² ; mais il eut soin lui-même de prévenir l'impression fâcheuse que pouvait produire sûr des étrangers ce goût singulier d'un si grave personnage ; après une représentation de ce genre donnée à l'occasion de l'anniversaire de sa naissance, il fit appeler Maccartney qui avait été un des spectateurs, et lui dit

« que ce n'était qu'en des occasions particulières, telles que celle que ce jour offrait, qu'il assistait à de tels spectacles ;

¹ [Staunton. Voyage dans l'intérieur de la Chine et dans la Tartarie, fait dans les années 1792, 1793 et 1794, par lord Maccartney, trad. par Castéra, troisième édition, Paris, an XII, t. III, p. 187.](#)

² [Van Braam-Houckgeest. Voyage de l'ambassade de la Compagnie des Indes orientales hollandaises, vers l'empereur de la Chine, en 1794 et 1795, publié par Moreau de Saint-Mery, t. I, pp. 233 et 236. \[c.a. : les références de page se rapportent probablement à une édition différente de celle présentée par la bibliothèque Chineancienne.\]](#)

Musique des Chinois

car le soin de veiller à la sûreté de ses peuples et de faire des lois pour leur bonheur réclamait tous ses moments ¹.

Il paraît que ce goût prononcé pour les p.095 représentations scéniques passa de l'empereur à ses sujets, surtout à ceux qui habitaient la capitale ; en effet, le tribunal chargé de la police de Péking lui adressa des observations sur quelques abus introduits dans l'administration, et en particulier sur le grand nombre de chanteurs et de comédiens dont la ville et ses faubourgs étaient inondés :

« Les premiers, disait-on, jouaient des farces et des comédies dans lesquelles on ne respectait pas assez les mœurs, et les autres débitaient, dans leurs chansons, des maximes licencieuses. Ce n'étaient d'ailleurs que des hommes sans aveu, venus des différentes provinces de l'empire pour exercer, au dépens de la morale publique, des talents qui ne leur eussent été d'aucune utilité dans les pays qui les avaient vus naître.

Les censeurs proposaient, en conséquence, de les chasser de la capitale ¹. Avant de rien décider, l'empereur voulut avoir l'avis des principaux magistrats des grands tribunaux. On ne peut qu'applaudir à la réponse de ceux-ci, qui fut pleine de sagesse et de modération ; en voici la substance :

« Qu'on ne s'y trompe point ; les comédiens et les chanteurs, n'ayant point été élevés pour exercer une profession, un métier qui leur fournit le moyen de gagner leur vie par l'industrie ou le travail des mains, et d'une autre part ayant reçu de la nature des talents propres à divertir leurs semblables, ont pris le seul parti convenable, en mettant à profit ces talents. S'il leur est défendu de jouer et de chanter dans la capitale, ils iront jouer et chanter ailleurs : car, après tout, il faut qu'ils vivent.

¹ Staunton. *Voyage, etc.*, t. III, p. 318.

¹ Amiot. *Lettre insérée dans les Mémoires concernant les Chinois*, t. XIII, p. 494.

Musique des Chinois

À ces réflexions assez importantes, pour mériter p.096 qu'on s'y arrête, nous en ajoutons une autre, qui n'est pas moins digne de l'attention de votre majesté. Il faut au peuple quelque spectacle, quelque amusement pour lui faire oublier ses fatigues, ses peines et toutes les autres misères, grandes ou petites, sous le poids desquelles il gémit journellement : les comédiens et les chanteurs publics lui procurent ce précieux avantage ; nous croyons qu'il serait bien dur de l'en priver sous prétexte de danger pour ses mœurs. Nous sommes bien éloignés de vouloir conseiller à votre majesté de rien tolérer qui soit contraire le moins du monde à la plus exacte décence, dans ce qui concerne la morale publique de la nation ; mais, en tolérant les comédiens et les chanteurs, sous la condition que, dans leurs comédies et dans leurs chansons, ils ne se permettront rien de licencieux, rien qui puisse alarmer la pudeur, nous sommes d'avis que l'on satisfera à tout. On ne privera pas le peuple d'un amusement dont il a besoin, en tant qu'il le délasse et lui sert comme de consolation dans ses maux ; et l'on corrigera les abus auxquels on se propose de remédier. Il ne sera pas difficile aux officiers de police de tenir la main à ce que les comédiens et les chanteurs ne s'écartent pas de ce qui leur aura été prescrit. Tel est le résultat de nos délibérations sur le contenu de la supplique que nous avons eu ordre d'examiner ¹.

Après avoir pris connaissance de cette opinion, l'empereur décida que les choses continueraient comme auparavant, mais que les comédiens et chanteurs publics seraient attentivement surveillés.

Le gouvernement chinois n'agit pas avec la même sagesse lorsque sous ce même règne, il *flétrit* la p.097 profession de comédien, et, par une révoltante absurdité étendit cette *flétrissure* jusque sur la troisième génération, déclarant qu'il ne fallait pas moins pour *effacer la tache* et

¹ Amiot. *Lettre*, etc., p. 497.

Musique des Chinois

être capable d'obtenir les grades littéraires ¹. La déclaration fut enregistrée et mise à exécution sans opposition de la part de l'empereur. Le *fils du ciel* avait apparemment oublié qu'il avait, lui-même, eu pour mère une *filles à talents*, c'est-à-dire une comédienne du palais ², devenue depuis l'une des épouses favorites.

Au reste, bien que Khian-long ait été un prince conquérant et que son gouvernement, comme celui de la plupart des souverains, n'ait pas toujours été pur de toute souillure, il est juste de dire qu'en général ses sujets furent heureux sous son règne, qu'il aima les arts et les sciences et les cultiva même avec succès ; l'astronomie et la musique faisaient surtout ses délices, déjà sur le retour, il dansait en présence de sa vieille mère pour la divertir et lui rappeler ses jeunes années ; il garnissait son appartement de peintures tracées de sa main impériale et auxquelles personne n'avait touché que lui ³. Enfin, tandis que tant de rois se font représenter fastueusement entourés, recevant les hommages d'une mensongère flatterie, s'attribuant la meilleure part d'actions dans lesquelles ils ne sont souvent entrés pour rien, en proférant d'une bouche hypocrite des serments qu'ils se promettent de ne pas observer ; Khian voulut à plusieurs reprises être peint jouant du kin ¹, et paraissant chercher dans les sons de cet p.098 instrument des jouissances plus pures, plus vraies, plus intimes que celles du trône le plus magnifique ; jouissances que goûte chaque jour l'artiste vraiment digne de ce nom et qui abreuve si délicieusement son âme, qu'il n'en donnerait pas la centième partie en échange de l'empire du soleil.

@

¹ *Doctrine ancienne et nouvelle des Chinois sur la piété filiale* ; dans les *Mémoires concernant les Chinois*, t. IV, p. 159.

² Voyez chapitre X.

³ Amiot, traduction du *Testament de l'impératrice mère*, dans les *Mém. conc. les Chinois*, t. VI, p. 38.

¹ [Amiot, De la musique des Chinois, p. 58](#), à la note.

CHAPITRE III

Principes de système musical des Chinois

@

Dans ce chapitre et dans le suivant, la musique chinoise sera considérée d'abord dans ses éléments premiers et dans ses proportions les plus restreintes ; on verra ensuite de quelle manière ces rudiments arrivent à former peu à peu un assemblage vraiment imposant, un tout dont on ne peut s'empêcher d'admirer l'ordonnance simple, régulière et surtout éminemment rationnelle.

Avant d'établir aucune règle de tonalité, c'est-à-dire aucune méthode relative à la fixation du rapport des sons entre eux, et aux lois qui en régissent la succession, les Chinois envisagent le son sous le point de vue du corps auquel il doit l'existence ¹ et qui le transmet à l'oreille de l'homme revêtu de qualités plus ou moins considérables. Parmi ces qualités, l'ouïe distingue tout à coup le degré de gravité ou d'aiguïté, de permanence, d'intensité, de douceur, de force, d'éclat, etc. ; en un mot, le caractère qui élève le son physique à la p.099 dignité de son musical, en le distinguant et le différenciant du simple bruit.

Cette considération, qui a de toute antiquité existé en Chine, a produit la distinction non moins ancienne de huit corps sonores tirés des trois règnes de la nature. Chacun de ces huit corps donne naissance à une famille d'instruments ; voici dans quel ordre ils ont été longtemps présentés :

- | | |
|-------------------------------|--|
| 1° Le métal <i>produisant</i> | les tchoung (cloches). |
| 2° La pierre | les king (instr. formés de pierres sonores). |
| 3° La soie | les kin et les chô (instr. à cordes). |
| 4° Le bambou | les koan (flûtes). |
| 5° La calebasse | les cheng (instr. de la nature de l'orgue). |
| 6° La terre | les hiuen (instr. à vent en terre cuite). |

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 28.](#)

Musique des Chinois

- | | |
|------------|---|
| 7° La peau | les kou (tambours). |
| 8° Le bois | les ou et les tchou (instr. de percussion). |

Cet ordre fut changé par la suite, et les huit corps sonores se trouvèrent disposés comme il suit : 1° la peau, 2° la pierre, 3° le métal, 4° la terre cuite, 5° la soie, 6° le bois, 7° le bambou, 8° la calebasse.

On voit que le règne minéral est représenté par la pierre, le métal et la terre ; le règne végétal par le bois, le bambou et la calebasse ; le règne animal par la peau et la soie. Il pourra paraître singulier que la voix humaine n'ait point été admise parmi les corps sonores, et que l'inventeur de cette nomenclature n'ait songé à représenter le règne animal que par deux produits secondaires, tandis qu'il était si facile et si naturel de choisir, à cet effet, la voix de l'homme. Peut-être a-t-il pensé que, s'il est bon de rappeler sans cesse à l'homme les bienfaits de la nature dans les objets d'utilité et d'agrément dont elle nous a gratifiés, ^{p.100} l'avantage de la parole et de la voix est, si appréciable pour tous qu'il serait superflu d'en démontrer l'importance.

Au surplus, si la distinction faite par les Chinois de huit espèces différentes de son n'a point été reçue hors de leur pays, la différence établie par eux entre le son musical et le bruit a été universellement adoptée. Dès une époque fort ancienne, ils ont établi que le son musical, nécessairement modifiable, se reconnaît surtout à la faculté qu'il possède de se prolonger et de se reproduire, et ils ont pensé qu'il était renfermé dans certaines limites éternellement fixées par la nature ¹. Tout son qui n'a pas ces qualités n'est, disent-ils, qu'un vain bruit, un inutile retentissement dépourvu de toute vie, aussi incapable de rien produire hors de soi, que de se reproduire lui-même ; au contraire, le son musical, semblable à un être animé et fécond, sans sortir des limites éternelles qui lui sont prescrites, va sans cesse se reproduisant et communiquant à d'autres sons partie de sa propre essence et de son inépuisable fécondité.

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 157.](#)

Musique des Chinois

Les sons musicaux sont envisagés par les Chinois sous deux points de vue : premièrement, comme isolés et indépendants les uns des autres ; dans cet état, ils sont désignés par un caractère particulier, et se nomment *cheng* ; et en second lieu, comme assemblés entre eux et unis par une liaison si étroite qu'ils semblent ne pouvoir subsister les uns sans les autres ; ils sont alors désignés par un caractère tout différent du premier, et s'appellent *yn*.

Les *cheng* et les *yn* forment la mélodie dont le nom chinois est *yo*.

La mélodie et les *yn* forment la musique dont l'idée ^{p.101} se rend, ordinairement par les deux caractères *yn-yo* ¹.

On verra plus tard ² comment peuvent s'expliquer ces distinctions et définitions.

Les écrivains chinois, d'après lesquels Amiot a travaillé, annoncent bien, en commençant leurs traités, qu'ils veulent d'abord examiner le son *pris en lui-même et avant qu'il soit circonscrit dans les limites immuables des lu* ; mais ils n'offrent, à cet égard, que des renseignements insignifiants, et passent immédiatement à la description des instruments anciens, en sorte qu'ils paraissent abandonner tout à coup les premières assises données au système, sans se soucier de garantir et de consolider leur construction à peine sortie de terre. Je n'essaierai pas de suppléer à leur silence ; mais, suivant l'ordre ordinaire qui est ici le plus convenable, je renvoie tout ce qui concerne la partie instrumentale au lieu où la musique chinoise sera considérée dans ses organes. On aura bien plus de facilité alors à concevoir les idées et à suivre les raisonnements, car tout le système de la tonalité chinoise aura été exposé, discuté, et, je l'espère, compris : prendre une autre marche, serait vouloir ressembler à un démonstrateur qui s'évertuerait à donner la description détaillée de machines dont il laisserait ignorer l'objet et l'emploi.

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 157.](#)

² Au chap. IX.

CHAPITRE IV

Des lu, et de la dimension des tuyaux qui les produisent

@

p.102 Tout le système de la musique chinoise est basé sur la division de l'octave en douze parties que l'on considère, dans la pratique, comme égales entre elles. On prend ordinairement pour type de cette série un assemblage de douze tubes de dimensions décroissantes qui servent à rendre les démonstrations plus claires et plus faciles.

Ces douze tons se nomment, dans leur ensemble, les douze *lu* : les six *lu* impairs, parfaits mâles ou majeurs, s'appellent *yang-lu* ; les six *lu* pairs, imparfaits femelles ou mineurs, prennent les dénominations de *yn-u*, *see* ou *toung*. On a déjà dit un mot ¹ des principes yang et yn, qui ne sauraient rien produire tant qu'ils demeurent séparés, et dont le concours est nécessaire pour la rénovation continuelle de tout ce qui existe dans ce vaste univers. Les termes *majeur* et *mineur* n'ont, en ce qui touche ces *lu*, rien du sens qu'ils comportent dans notre musique ; aussi, pour prévenir toute confusion, j'éviterai habituellement d'en faire usage.

Chacun des douze *lu* a une appellation particulière correspondante à l'une des phases de l'année lunaire ², qui, comme l'on sait, sont, ainsi que les *lu*, au nombre de douze. Il paraîtrait même que c'est surtout par rapport aux lunaisons qu'ont été déterminés les noms particuliers des *lu*, car plusieurs de ces noms ont des p.103 rapports évidents avec les productions végétales de la nature.

I. HOANG-TCHOUNG fa. Le premier des *lu* yang et de la série des douze *lu*, est le principe, le père, le générateur des autres *lu* ; il répond à la onzième lune, qui commence au solstice d'hiver, en même temps que l'année astronomique, et est regardée comme le principe de toutes les autres. Hoang-tchoung signifie *cloche jaune*, et, dans le sens figuré,

¹ Chap. II, p. 38.

² [Amiot. De la musique des Chinois, deuxième partie, art. II, p. 95.](#)

Musique des Chinois

le principe inaltérable de tous les corps sonores. La couleur jaune est la première des cinq couleurs des Chinois ; c'est, disent leurs auteurs, la couleur de cette terre primitive, principe de tous les corps ; et en même temps c'est ici une allusion à l'invariabilité de la matière qui entre dans la composition de la cloche.

II. TA-LU fa #, *grand coopérateur*, le premier des lu yn, et le second de toute la série, répond à la douzième lune de l'année civile. Alors les deux principes yang et yn concourent également à la production des choses, chacun d'eux opérant par la vertu qui lui est propre.

III. TAY-TSOU sol, *grande égalité*, troisième lu, second des yang, répond à la lune qui commence l'année civile. À cette époque, dans les idées chinoises, tout ce que la terre doit produire durant l'année a déjà pris racine, mais rien ne distingue encore ce qui atteindra une grande élévation de ce qui ne prendra que peu d'accroissement, ou même ne fera que ramper sur la terre.

IV. KIA-TCHOUNG sol #, cloche serrée, quatrième lu, second des yn, répond à la seconde lune de l'année civile. À ce moment, les germes de tous les végétaux sont encore enveloppés dans les pellicules qui les renferment ; mais les principes yang et yn agissent ^{p.104} constamment sur eux, et leur communiquent peu à peu la force nécessaire pour arriver en temps convenable à un parfait développement.

V. KOU-SI la, *l'ancien renouvelé*, cinquième lu, troisième des yang, répond à la troisième lune de l'année civile ; tout alors dans la nature semble acquérir une nouvelle vigueur.

VI. TCHOUNG-LU la # ou si b, *coopérateur moyen*, sixième lu ; troisième des yn, correspond à la quatrième lune de l'année civile ; le principe inférieur, l'yn, reprend alors toutes ses forces pour concourir à la production des choses.

VII. JOUI-PIN si, *peu nécessaire, dont on peut se passer*, septième lu de la série, et quatrième des yang, répond à la cinquième lune de l'année civile.

Musique des Chinois

VIII. LIN-TCHOUNG ut, *cloche des bois*, quatrième lu yn, huitième des douze, répond à la sixième lune ; à cette époque, la verdure, ornement des forêts, est dans son plus vif éclat.

IX. Y-TSÊ ut #, *y tuer*, tsê *instrument de mort*, neuvième lu, cinquième des yang, répond à la septième lune ; cette dénomination vient de ce qu'à ce moment l'on coupe les fruits arrivés presque tous à leur maturité.

X. NAN-LU ré, *coopérateur du midi*, cinquième des lu yn, et dixième de la série, correspond à la huitième lune. Les fruits produits par les deux principes ont enrichi la terre et ses habitants.

XI. OU-Y ré #, *non fini*, onzième lu, dernier des yang, répond à la neuvième lune dont il tire son nom. C'est le temps d'automne, auquel la nature, après avoir prodigué toutes ses richesses, laisse encore apercevoir quelques restes de cette force productive qui répand la vie en tous lieux. p.105

XII. YNG-TCHOUNG mi, *cloche d'attente*. C'est le douzième et dernier lu, qui répond à la dixième lune. L'œuvre commune des deux principes attend son développement : le principe yang cesse ses opérations et demeure dans un repos qui lui permet de reprendre de nouvelles forces avec lesquelles il agira en temps opportun.

Pour se bien rendre compte de toutes ces dénominations, et comprendre parfaitement les idées chinoises, il faudrait entrer en de trop longs détails qui couperaient mal à propos l'exposition du système musical ; je dois donc les renvoyer ailleurs ¹, et me borner, pour le moment, à considérer les lu sous le rapport purement musical. Rapprochons d'abord les lu chinois de l'échelle des Européens.

¹ Voyez le premier *excursus* de ce livre.

Musique des Chinois

[Prenez cette liste de bas en haut.]

<i>Ing-tchoung</i>	mi
<i>Ou-y</i>	ré #
<i>Nan-lu</i>	ré
<i>Y-tsê</i>	ut #
<i>Lin-tchoung</i>	ut
<i>Joui-pin</i>	si
<i>Tchoung-lu</i>	la #
<i>Kou-si</i>	la
<i>Kia-tchoung</i>	sol #
<i>Jay-tsou</i>	sol
<i>Ta-lu</i>	fa #
<i>Hoang-tchoung</i>	fa

Le fa, auquel se rapporte la première note hoang-tchoung, est celui du premier interligne de la portée de clef de sol, et les degrés de l'échelle chromatique doivent être supposés accordés dans le système du tempérament, en sorte que le fa # peut être pris ^{p.106} indifféremment pour un sol *b*, et le sol # pour un la *b*, et ainsi du reste, comme sur l'orgue, le piano, et autres instruments polyplectres. Les *lu yn* ont été indiqués par le caractère italique, seulement pour rappeler la distinction qu'en font les Chinois, car, au fond, leur rôle est absolument le même que celui des *lu yang*.

On remarquera que, dans cette exposition de la série des *lu*, c'est le *fa* qui correspond au *lu* fondamental et générateur, et non l'*ut*, comme il paraîtrait naturel au premier abord ; ou bien le *sol*, comme voulait l'abbé Roussier pour faire coïncider et concorder le système chinois avec ses théories particulières. Voici les raisons qui m'ont déterminé dans la préférence donnée au fa : 1° Un tuyau construit dans les dimensions données par les musiciens chinois au hoang-tchoung, sonne un ton correspondant à notre fa, abstraction faite de la variété des tonomes ou diapasons. 2° En donnant le fa pour équivalent du *lu* principal, il n'y aura pas lieu d'altérer par les signes accidentels du dièse ou du bémol aucun des tons de l'échelle naturelle des Chinois, tandis que, en partant de l'*ut*, nous serions obligés d'indiquer le triton fa-si par ut-fa # : l'inconvénient serait le même en prenant pour fondamentale le sol dont la septième fa et la quarte ut devraient être altérées par le dièse. 3° Si l'on eût adopté l'*ut*, les modulations d'une

Musique des Chinois

échelle à l'autre eussent dépassé la portée naturelle des voix et des instruments. 4° Enfin il est à remarquer que si l'on fait entendre aux Chinois leurs airs exécutés d'après le système adopté ici, c'est-à-dire en donnant notre *fa* pour correspondant du hoang-tchoung, leur oreille demeure ^{p.107} satisfaite, tandis qu'elle ne l'est nullement quand les mêmes airs sont rendus une quarte plus bas ¹. Amiot a tort d'expliquer cette délicatesse des Chinois par la différence qui peut exister entre la perce et même la nature de leurs instruments et des nôtres ; cela naît tout simplement du changement de position du son, changement auquel les Chinois attachent beaucoup plus d'importance que nous. D'ailleurs il n'est pas nécessaire d'être né à Péking pour sentir qu'un morceau exécuté à une quarte de distance du ton dans lequel le compositeur l'a conçu, perd beaucoup de son caractère ; aussi les critiques instruits et judicieux en Europe ainsi qu'en Chine ont-ils pleine raison d'exiger, pour l'effet complet des pièces de musique, qu'elles soient exécutées telles qu'elles ont été originairement écrites ².

Revenons aux lu. Cette succession semi-diatonique pourrait donner lieu à de nombreuses réflexions qui auraient surtout trait à la partie physique et mathématique de l'art musical, mais elles seraient déplacées dans le plan que je me suis tracé et d'après lequel, il suffira d'expliquer, quand besoin sera, les opinions qui ont eu cours à ce sujet chez les différents peuples. Il est un autre ordre de considérations qui ont directement trait à la tonalité et qui sont d'une assez considérable importance ; mais je les réserve pour le chapitre où je traiterai des modes ; je présenterai alors quelques réflexions générales sur l'ensemble du système musical d'un peuple qui offre à l'observateur européen tant de types originaux et pleins d'intérêt ³.

^{p.108} On a vu ⁴ comment les douze lu furent fixés par Ling-lun et le récit fabuleux dont il a plu aux écrivains chinois d'embellir l'utile

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 115.](#)

² Voyez Bainsi. *Memorie della Vita e delle opere de G. Pierluigi da Palestrina*. Roma, 1829. t. II, p. 179.

³ Voyez chap. V et XIII.

⁴ Chap. II, p. 36 et suiv.

Musique des Chinois

opération de ce savant. Les sages de la cour de Hoang-ti qui aidèrent Ling-lun dans son travail, ne tardèrent pas à remarquer que la voix humaine pouvait, sans effort, se porter à l'aigu au delà de l'ying-tchoung *mi* et au grave au-dessous du hoang-tchoung *fa* ; ceci n'offrait aucune difficulté, puisque, au delà des douze lu, on avait dès le principe senti la nécessité d'ajouter un treizième ton octave ou, selon l'expression pittoresque des Chinois, *image* du premier, et que l'on pouvait à beaucoup d'égards considérer comme une reproduction du ton primitif. Cette observation faite, on avait dû remarquer aussitôt que l'on obtenait de même un quatorzième ton image du deuxième, un quinzième image du troisième et ainsi de suite, tant à l'aigu qu'au grave ; en sorte qu'il suffisait de reproduire la série hoang-tchoung *fa*, ta-lu *fa #*, tay-tsou *sol*, etc., douze degrés plus haut ou plus bas pour allonger de chaque bout la série admise. Cette addition n'était point un nouveau système, puisque les lu dérivés offraient avec leurs primitifs une telle analogie, une similitude si parfaite, qu'à la première audition l'on eût pu les croire identiques, tant leur liaison était étroite et leur fusion imperceptible.

On établit donc deux nouvelles séries de douze lu chacune : les lu graves furent appelés *double-lu*, les lu aigus *demi-lu* ; les lu primitifs devinrent les lu moyens ou simplement les lu. Ce fut donc en tout trente-six degrés distants entre eux d'un semi-diaton. La dimension des tuyaux producteurs des nouveaux tons fut mesurée sur les mêmes bases et d'après des calculs de ^{p.109} même genre que ceux qui avaient servi de guides dans la fixation des lu moyens ou primitifs ; on eût ainsi un système complet de trois octaves, supposant pour le parfaire l'addition d'un quatrième hoang-tchoung *fa* à l'aigu, ou celle d'un yng-tchoung *mi* au grave. On trouvera plus loin le tableau de cette triple échelle ¹.

Il est à remarquer que tout ce système, bien que calculé sur des tubes de bambou dans des proportions dont je parlerai bientôt, n'a été réglé qu'en vue de la voix humaine dont les instruments ne doivent être, dit le prince Tsai-yu ², que les soutiens, les aides et les

¹ Voyez p. 112.

² Dans [Amiot, De la musique des Chinois, p. 110.](#)

Musique des Chinois

suppléments. Cependant le même auteur remarque avec raison que la voix des anciens, pas plus que celle des modernes, n'embrassait les trois séries des lu ¹. Évidemment il n'entend parler que des voix individuelles, communes et considérées quant à leur sexe ; car, d'une part, il s'est trouvé quelques voix extraordinaires qui atteignaient à peu près ces limites, et de l'autre la réunion de deux voix de sexe différent fournit trois octaves et au delà. Il n'est, comme on le pense bien, question ici que des sons naturels de la voix, des sons de poitrine, et non pas des sons factices de *tête* ou de *faucet*.

On se crut donc autorisé à resserrer le système dans les bornes de vingt-quatre tons, en ne conservant des demi-lu que les six plus graves et des doubles lu que les six plus aigus. L'étendue du système se trouva ainsi limitée entre le double joui-pin si et le demi-tchoung-lu la #.

À une époque plus moderne, les Chinois ont de nouveau rétréci le système en rejetant quatre lu, deux à p.110 l'aigu et deux au grave, en sorte que son étendue se trouve renfermée entre y-tsê ut # et kia-tchoung sol #.

Les introducteurs de cette innovation la motivent sur le principe qu'au-dessus du sol, la voix n'est pas naturelle et ne produit que des sons de faucet ; et qu'au-dessous de l'ut #, les tons qu'elle fournit ne sont que des sortes de râlements.

Ces opinions ne sont pas sans valeur, et j'aurai occasion d'y revenir lorsque je traiterai de la musique, considérée dans ses organes ² ; mais il serait difficile de ne pas partager l'avis d'Amiot ³, qui trouve que cette suppression de quatre lu a défigurée le système sans le simplifier.

Que l'on ait en effet rejeté dans la pratique le demi-tchoung-lu la #, la chose n'avait pas grand inconvénient, car d'après la texture des modes chinois, cette note devait être à peu près inutile, et ne figurait là que pour la symétrie, ou bien elle ne servait qu'à la transposition ; mais

¹ Là-même.

² Au chap. VIII.

³ Amiot. *De la musique des Chinois*, p. III.

Musique des Chinois

supprimer aussi le kou-si la, et puis écarter au grave deux doubles lu fort essentiels l'un et l'autre pour la formation régulière des échelles, c'était de gaîté de cœur gêner l'ensemble du système et le décompléter sans aucun avantage. Ceci pourrait venir à l'appui de l'opinion, qui veut que les Chinois n'aient qu'un mode unique, et nous avons déjà vu ¹ que dans l'époque moderne, ils faisaient peu ou point l'usage de la transposition.

Il est fort remarquable que l'échelle de vingt-quatre tons que les Chinois auraient dû conserver ait été précisément celle à laquelle les Grecs s'arrêtèrent n'ayant ^{p.111} de plus dans leur système au-dessous du double joui-pin *si*, que la proslambanomène ou note ajoutée *la*, qui, comme son nom l'indique, n'existait pas dans les premières dispositions données à l'échelle générale, et fut introduite pour compléter les deux octaves et régulariser la conjonction et la disjonction des tétracordes. Quant au demi-tchoung-lu *la #*, nous venons de reconnaître qu'il ne figurait chez les Chinois que pour la symétrie modale ou pour la transposition, or la transposition n'étant point usitée dans la pratique ordinaire des Grecs, il leur était inutile sous les deux rapports.

Diagramme chinois : » si ut ré mi fa sol la si ut ré mi fa sol la la #.

Diagramme grec : la si ut ré mi fa sol la si ut ré mi fa sol la »

On a vu que, dès une très haute antiquité, les savants de l'empire chinois calculèrent avec le plus grand soin les dimensions de la série des tubes destinés à fournir les successions tonales ² ; ces supputations furent ensuite longtemps négligées, et le désordre était arrivé à son comble lorsque le prince Tsai-yu s'efforça de ramener la musique à sa pureté première, en revenant aux règles établies par les anciens, c'est-à-dire par ceux qui à une époque fort reculée avaient soumis la musique à leurs calculs, et fixé immuablement les règles de la mélodie, qui, avant eux, n'avait pour guides que l'oreille et le sentiment ³.

C'est d'après cet auteur qu'est dressé le tableau suivant. L'unité de mesure dont il fait usage est le pied de compte dont la longueur est de

¹ Voyez ch. II, p. 64.

² Voyez ch. II, p. 36 et suiv.

³ Voyez ch. II, p. 80 et suiv.

Musique des Chinois

255 millimètres ; ce pied se divise en 10 pouces et le pouce en 10 lignes ; c'est, comme l'on voit, un système décimal. p.112

TABLEAU GÉNÉRAL						
DE LA LONGUEUR DES TUBES PRODUISANT LES LU CHINOIS,						
<small>avec la correspondance des mesures et notes dont nous faisons usage.</small>						
	Nom des lu.	Longueur des tuyaux en mesures chinoises.			Long. métrique	Notes correspond.
		Pieds.	Poucs.	Lig.		
Lu aigus ou demi-lu.	Yng-tchoung	2	6	$\frac{4}{10}$	0,0675	mi
	Ou-y	2	8	$\frac{6}{100}$	0,0720	ré #
	Nan-lu	2	9	$\frac{71}{100}$	0,0760	ré
	Y-tsé	3	1	$\frac{47}{100}$	0,0810	ut #
	Lin-tchoung	3	3	$\frac{2}{100}$	0,0855	ut
	Joui-pin	3	5	$\frac{35}{100}$	0,0905	si
	Tchoung-lu	3	7	$\frac{45}{100}$	0,0955	la #
	Kou-si	3	9	$\frac{68}{100}$	0,1010	la
	Kia-tchoung	4	2	$\frac{4}{100}$	0,1070	sol #
	Tai-tsou	4	4	$\frac{84}{100}$	0,1135	sol
	Ta-lu	4	7	$\frac{19}{100}$	0,1200	fa
	Hoang-tchoung	5	»	»	0,1275	fa #
Lu moyens ou naturels.	Yng-tchoung	5	2	$\frac{97}{100}$	0,1385	mi
	Ou-y	5	6	$\frac{13}{100}$	0,1425	ré #
	Nan-lu	5	9	$\frac{46}{100}$	0,1510	ré
	Y-tsé	6	2	$\frac{93}{100}$	0,1600	ut #
	Lin-tchoung	6	6	$\frac{74}{100}$	0,1690	ut
	Joui-pin	7	0	$\frac{71}{100}$	0,1790	si
	Tchoung-lu	7	4	$\frac{91}{100}$	0,1900	la #
	Kou-si	7	9	$\frac{17}{100}$	0,2010	la
	Kia-tchoung	8	4	$\frac{8}{100}$	0,2140	sol #
	Tai-tsou	8	9	$\frac{2}{100}$	0,2265	sol
	Ta-lu	9	4	$\frac{18}{100}$	0,2410	fa #
	Hoang-tchoung	1	»	»	0,2550	fa
Lu graves ou doubles lu.	Yng-tchoung	1	0	$\frac{94}{100}$	0,2600	MI
	Ou-y	1	1	$\frac{31}{100}$	0,2815	RE #
	Nan lu	1	1	$\frac{73}{100}$	0,3030	RE
	Y-tsé	1	2	$\frac{93}{100}$	0,3210	UT #
	Lin-tchoung	1	3	$\frac{48}{100}$	0,3410	UT
	Joui-pin	1	4	$\frac{43}{100}$	0,3600	SI
	Tchoung-lu	1	4	$\frac{81}{100}$	0,3820	LA #
	Kou-si	1	5	$\frac{74}{100}$	0,4040	LA
	Kia-tchoung	1	6	$\frac{17}{100}$	0,4280	SOL #
	Tai-tsou	1	7	$\frac{17}{100}$	0,4540	SOL
	Ta-lu	1	8	$\frac{72}{100}$	0,4815	FA #
	Hoang-tchoung	2	»	»	0,5100	FA

Musique des Chinois

p.113 Les Chinois ont aussi des mesures fixes pour le diamètre tant intérieur qu'extérieur des tuyaux. Ces dimensions, qui ne sont pas sans importance quant à la qualité du son, ne sauraient en constituer le degré. Il suffira donc de donner les diamètres des trois hoang-tchoung ou fa ; la différence de l'extérieur à l'intérieur fournira l'épaisseur des tuyaux :

	Diamètre intérieur	Diamètre extérieur	Épaisseur des tuyaux
Hoang-tchoung demi-lu	0,007 $\frac{3}{4}$	0,009	0,001 $\frac{1}{4}$
Hoang-tchoung lu	0,009	0,012	0,003
Hoang-tchoung double lu	0,012	0,018	0,006

Le diamètre intérieur des doubles lu est le même que le diamètre extérieur des lu moyens ; le diamètre intérieur des lu moyens est le même que le diamètre extérieur des demi-lu. L'esprit chinois se plaît singulièrement à ces relations.

Quoique les mesures ainsi calculées fussent fort suffisantes, les Chinois ne s'en sont pas contentés et ont poussé à cet égard l'exactitude jusqu'au scrupule. Ils ont donc calculé à un quadrillionième près la longueur, les diamètres intérieur et extérieur, enfin la surface des trente-six tuyaux qui fournissent la grande échelle du système ¹. Je me borne à offrir la table de la longueur des lu simples ou moyens : on sent bien, d'ailleurs, qu'il n'y avait aucune difficulté à pousser ainsi les calculs et point de raison de s'arrêter en une telle route ; mais l'inspection seule de cette masse de chiffres donnera aux lecteurs l'idée de l'importance que les Chinois attachent à la précision, en ce qui concerne la musique, et fournira d'ailleurs l'occasion d'une remarque intéressante. Dans cette table, les p.114 nombres exprimant réellement la longueur des cordes ou tuyaux, d'après les observations des modernes ², se trouvent rapprochés des nombres correspondants modifiés, d'après les règles du meilleur tempérament ³.

¹ Amiot, *Supplément au Mémoire sur la musique des Chinois*. Manuscrit de la Bibliothèque royale de Paris.

² [Chladni. *Traité d'acoustique*, Paris, 1809, p. 27.](#)

³ [Chladni. *Traité d'acoustique*, p. 37.](#)

Musique des Chinois

Notes chinoises	Longueur des tuyaux.	Notes modern.	Longueur réelle des cordes ou tuyaux	Longueur tempérée.
Hoang-tchoung	1,0000000000000000	fa	1	1,00000
Ta lu	0,94387431268169349	fa #	0,96	0,94387
Tay-tsou	0,89089871814033930	sol b	0,9375	
Kia-tchoung	0,84089641525371454	sol	0,888 $\frac{1}{2}$	0,84090
Kou-si	0,79370052598409973	sol #	0,8533	
Tchoung-lu	0,74915353843834074	la b	0,8333 $\frac{1}{3}$	0,74915
Joui-pin	0,70710678118654752	la	0,8	
Lin-tchoung	0,66741992708501718	la #	0,75	0,70710
Y-tsé	0,62996052494743658	si b	0,72	
Nan-lu	0,59460355750136053	si	0,6666 $\frac{2}{3}$	0,66742
Ou-y	0,56123102415468649	ut	0,64	
Yng-tchoung	0,52973154717964763	ut #	0,625	0,62996
Hoang-tchoung	0,5000000000000000	ré b	0,6	
		ré	0,576	0,56123
		ré #	0,5555 $\frac{1}{2}$	
		mi b	0,5333 $\frac{1}{3}$	0,52973
		mi	0,5	

Tous les lecteurs observeront que les Chinois forment leur série semi-diatonique exactement comme la nôtre, en accordant leurs instruments au tempérament égal, et que cet usage remonte à la plus haute antiquité, puisque lorsque, le prince Tsai-yu exécuta ses travaux sur la musique, en 1578 ¹, il ne prétendit aucunement innover, mais tout au contraire reproduire les calculs dont s'étaient servis les pères de la musique p.115 chinoise. Ainsi qu'on l'a déjà observé ² ses calculs sur le tempérament ont précédé ceux des acousticiens de l'Europe, et ils sont de la plus parfaite exactitude ; car il est visible que l'on ne doit tenir aucun compte de la petite différence qui, dans les lu tay-tsou *sol*, kia-tchoung *sol #*, lin-tchoung *ut* et nan-lu *ré*, se trouve à la cinquième décimale ; évidemment les modernes, ne voulant pas pousser le calcul aussi loin que les Chinois, ont forcé les derniers chiffres selon l'usage universellement reçu.

La musique chinoise a donc les mêmes principes et le même alphabet que celle de l'Europe ; d'autres écrivains l'ont déjà remarqué ³ : la différence ne consiste que dans la manière de combiner et de représenter les éléments identiques de l'une et de l'autre.

¹ Voyez chapitre II, p. 80.

² Même chapitre, à la page 81.

³ De La Salette. *Considérations sur les divers systèmes de la musique ancienne et moderne et sur le genre enharmonique des Grecs*, t. II, p. 230.

Musique des Chinois

Tout ce que renferme ce chapitre relativement aux lu chinois, peut se résumer en disant que les lu forment une série semi-diatonique de douze degrés accordés au tempérament égal. Le degré le plus grave, correspondant à peu près à notre fa, est fourni par un tube d'environ 25 centimètres ; deux autres séries de lu, la première à l'octave grave, la seconde à l'octave aiguë, portent le diagramme chinois à sa plus grande étendue ; mais, dans la pratique ordinaire, on n'emploie que les lu primitifs, et seulement un petit nombre des lu graves ou doubles lu, et des lu aigus ou demi-lu.

Les Européens qui ont parlé des lu sont tombés dans de singulières erreurs. Don Alvar Semedo ¹, trompé p.116 par la distinction des yang-lu et des yn-lu, croit que les uns sont des lu ascendants, les autres des lu descendants. Rameau ² pense qu'un lu est une gamme ou échelle. L'abbé Arnaud ³ s'est imaginé que les yang-lu étaient les lu graves et les yn-lu les lu aigus. Ceux qui auront lu avec quelque attention l'exposé qui précède pourront à coup sûr éviter de si étranges bévues.

Nous verrons ailleurs ⁴ que les Chinois mettent leur système des lu en rapport avec beaucoup d'idées matérielles et intellectuelles ; mais le tableau de leur système musical ne saurait être coupé par une semblable digression ; c'est donc seulement lorsqu'il sera complet qu'il conviendra de descendre dans ces détails qui n'appartiennent à la musique, qu'en ce qu'ils montrent cet art étendant partout sa bienfaisante influence, colorant de son vif et pur éclat les objets les plus grossiers et les idées les plus abstraites, enfin s'associant avec avantage à ce que les sciences et la philosophie offrent de plus sublime.

@

¹ Semedo. *Historica relaxione del gran regna della Cina*. « Haano dodici tuoni, sel per alzare, che chiamano liue e sei per abbassare che chiamano liu. »

² Rameau. *Nouvelles réflexions sur le principe sonore*, à la suite du *Code de musique*. « Lu signifie apparemment système, échelle, gamme. » Page 191.

³ [Arnaud. Variétés littéraires, t. II, p. 281](#), et *œuvres*, t. II, p. 59. « Les lu sont divisés en deux parties composées de six lu chacune. La première contient les yang-lu ou lu majeurs ; la seconde, les six yn-lu, appelés autrement six toung ou lu mineurs. Par lu majeurs, ils entendent les lu graves, et par lu mineurs les lu aigus. »

⁴ Voyez le premier *excursus* de ce livre.

CHAPITRE V

Des modes chinois

@

p.117 On sait que le mot mode signifie en général manière d'être ; il indique en musique un état, une ordonnance de tons disposés respectivement à l'un d'entre eux pris pour base et dépendant ainsi les uns des autres ¹. Dans l'exposition du système semi-diatonique des lu qui a été l'objet du chapitre précédent, on a vu quelle importance les Chinois attachaient à l'exactitude de la mesure des tuyaux destinés à fournir cette succession ; les Européens ont quelque droit de s'étonner de cet intérêt accordé en Chine, à des préliminaires dont, en nos contrées, on ne fait même aucune mention dans l'enseignement des principes de la musique, et que l'on laisse au physicien le soin d'observer.

Il semblerait que l'échelle semi-diatonique étant fixée avec tant de soin, tout le système musical se développant sur cette base, le genre chromatique en ferait le fond ou du moins y trouverait une large place ; nous allons voir cependant que les choses s'arrangent d'une toute autre manière.

Non seulement les Chinois n'admettent point l'usage habituel de la série de semi-diatons tempérés, dont ils ont pris tant de peine à fixer exactement la justesse, mais ils n'en laissent aucune trace dans leur gamme, en sorte que la modalité chinoise semble partir d'un tout autre principe. Ainsi ces longues élucubrations relatives aux lu, si importantes aux yeux des p.118 musologues chinois et qui occupent tant de place dans leurs ouvrages, ne sont au fond guère plus nécessaires à leurs musiciens qu'aux nôtres, puisqu'il serait très possible d'exécuter et même de composer de la musique chinoise sans avoir jamais connu un seul mot de tout ce qui concerne les lu. Une telle étude n'est

¹ La Fage. *Sémiologie musicale*, p. 37.

Musique des Chinois

véritablement nécessaire en Chine comme en Europe, qu'aux théoriciens et aux facteurs d'instruments ; elle est évidemment indispensable pour les premiers, et quant aux seconds, il est très malheureux qu'ils la négligent, puisque le principal mérite de leur art consiste à obtenir dans la confection des produits, une exactitude de proportions et de rapports pour laquelle les procédés de la science sont d'une immense ressource.

Pour qui connaît la marche ordinaire des choses en ce qui concerne les sciences et les arts, et veut en faire l'application à la musique, il n'est pas douteux que le système modal dont nous allons parler n'ait longtemps subsisté avant l'observation et la fixation des lu, qui présentent l'idée d'un progrès scientifique et d'une délicatesse d'oreille qui ne se montrent qu'après de longues années d'une pratique vulgaire.

Quant à la dénomination particulière des tons de la musique, elle paraît avoir été postérieure à celle des lu, car on croit ¹ que les anciens Chinois se servaient des noms et des caractères affectés aux lu pour exprimer les tons dont ils faisaient usage dans la création de leurs mélodies, ce qui n'était pas sans avantage. Plus tard, mais à une époque fort ancienne par rapport à nous, les lu choisis pour former les échelles modales reçurent des noms particuliers qui furent à leur tour changés à une date assez moderne. Le _{p.119} tableau suivant présente l'échelle semi-diatonique des lu avec les notes correspondantes de notre système, et les noms anciens et modernes des notes chinoises.

Les caractères chinois qui représentent les sons du tableau ci-dessous se trouvent à la planche I des dessins.

L'inspection de ce tableau démontre que le système mélodique des Chinois repose sur une série de quatorze degrés séparés les uns des autres, tantôt par des semi-diatons, tantôt par des diatons. Les semi-diatons _{p.120} se rencontrent entre les premier et deuxième, quatrième et cinquième, huitième et neuvième, onzième et douzième degrés ; les autres sont séparés par des diatons.

¹ Amiot. *De la musique des Chinois*, deuxième partie, p. III.

Musique des Chinois

ÉCHELLE CHINOISE ANCIENNE ET MODERNE

Échelle des lu		Noms anciens	Noms modernes	Tons correspond.
<i>Thoung-lu</i>	<i>la # ou si b</i>			
<i>Kou-si</i>	<i>la</i>	<i>kio</i>	<i>y</i>	<i>la</i>
<i>Kia-tchoung</i>	<i>sol # ou la b</i>			
<i>Tai-tsou</i>	<i>sol</i>	<i>chang</i>	<i>ou</i>	<i>sol</i>
<i>Ta-lu</i>	<i>fa # ou sol b</i>			
<i>Hoang-tchoung</i>	<i>fa</i>	<i>koung</i>	<i>lieou</i>	<i>fa</i>
<i>Yng-tchoung</i>	<i>mi</i>	<i>pien-koung</i>	<i>fan</i>	<i>mi</i>
<i>Ou-y</i>	<i>ré # ou mi b</i>			
<i>Nan-lu</i>	<i>ré</i>	<i>yu</i>	<i>kong</i>	<i>ré</i>
<i>Y-tsê</i>	<i>ut # ou ré b</i>			
<i>Lin-tchoung</i>	<i>ut</i>	<i>tché</i>	<i>tchê</i>	<i>ut</i>
<i>Joui-pin</i>	<i>si</i>	<i>pien-tché</i>	<i>chang</i>	<i>si</i>
<i>Tchoung-lu</i>	<i>la # ou si b</i>			
<i>Kou-si</i>	<i>la</i>	<i>kio</i>	<i>y</i>	<i>la</i>
<i>Kia-tchoung</i>	<i>sol # ou la b</i>			
<i>Tai-tsou</i>	<i>sol</i>	<i>chang</i>	<i>see</i>	<i>sol</i>
<i>Ta-lu</i>	<i>fa # ou sol b</i>			
<i>Hoang-tchoung</i>	<i>fa</i>	<i>koung</i>	<i>ho</i>	<i>fa</i>
<i>YNG-TCHOUNG</i>	<i>MI</i>	<i>PIEN-KOUNG</i>	<i>FAN</i>	<i>MI</i>
<i>OU-Y</i>	<i>RÉ # ou MI b</i>			
<i>NAN-LU</i>	<i>RÉ</i>	<i>YU</i>	<i>KONG</i>	<i>RÉ</i>
<i>Y-TSÊ</i>	<i>UT # ou RÉ b</i>			
<i>LIN-TCHOUNG</i>	<i>UT</i>	<i>TCHÉ</i>	<i>TCHÊ</i>	<i>UT</i>
<i>JOUI-PIN</i>	<i>SI</i>	<i>PIEN-TCHÉ</i>	<i>CHANG</i>	<i>SI</i>

Ainsi, la série de tons sur laquelle les Chinois établissent leurs échelles modales, est précisément divisée comme celle des Européens ; on a déjà vu que cette étendue correspond à l'ancien diagramme grec ; on y retrouve les anciens modes, à l'exception de celui qui ne peut exister sans la proslambanomène, c'est-à-dire sans le *la* qui, placé au-dessous du dernier *chang si*, devient alors la note la plus grave.

Quant à notre gamme moderne, elle s'y retrouve intacte du deuxième au neuvième degré, autrement de *tchê ut* en *tché*. Dans l'ancienne manière, qui n'aurait pas dû être abandonnée, les sept degrés moyens reçoivent les noms particuliers de *koung*, *chang*, *kio*, etc., *fa*, *sol*, *la*, etc., qui se reproduisent pour les tons correspondants à l'octave supérieure ou inférieure. Les noms *pien-tché si* et *pien-koung mi*, signifient *qui devient tché*, *qui devient koung* ; *pien-tché* s'appelle aussi en chinois *tchoung*, médiateur, et *pien-koung ho*, modérateur ¹.

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, seconde partie, planche XVII.](#)

Musique des Chinois

Les Chinois modernes ont donné de nouveaux noms aux sept degrés moyens, depuis koug *fa* jusqu'à pien-koug *mi*. Ces nouvelles appellations se reproduisent dans les tons de l'octave inférieure ; mais les trois degrés de l'octave supérieure répondant à *fa*, *sol*, *la* sont caractérisés par les dénominations lieou, ou, et kien-y. Cette singularité est probablement fondée sur un motif qui nous est inconnu, et qui, au fond, nous est assez indifférent.

p.121 De leur diagramme de quatorze degrés, les Chinois ont tiré sept modes, ou, pour parler comme eux, sept principes ¹. Ces sept modes sont du genre diatonique pur, et forment sept échelles différentes dans chacune desquelles l'une des sept notes fa sol la si ut ré mi est prise pour base :

la si ut ré mi fa sol la
sol la si ut ré mi fa sol
FA SOL LA SI UT RÉ MI FA
mi fa sol la si ut ré mi
ré mi fa sol la si ut ré
ut ré mi fa sol la si ut
si ut ré mi fa sol la si

Ces sept échelles diffèrent, comme on le voit, les unes des autres par la position des semi-diatons qui se trouvent dans la gamme primordiale de fa du quatrième au cinquième degré, et du septième au huitième.

Les sept notes ho *fa*, see *sol*, y *la*, etc., ne demeurent pas nécessairement attachées aux lu, auxquels elles correspondent immédiatement dans le tableau donné à la page 119 ; la transposition a été longtemps en usage ; on l'obtient au moyen de ce qu'on appelle la *circulation* du son fondamental ; c'est-à-dire en appliquant successivement à l'un des douze lu le premier degré de l'un des sept modes, et en continuant de telle manière que la place des semi-diatons de chaque échelle modale ne se trouve jamais intervertie, et que chaque diaton soit toujours marqué par la présence d'un lu muet. Cette

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 160.](#)

Musique des Chinois

variété de disposition amène quatre-vingt-quatre chances, puisque 84 est le produit de 12 par 7, c'est-à-dire des douze lu par les sept notes. Au reste, si l'on n'a égard qu'à l'échelle commune, ces ^{p.122} quatre-vingt-quatre transpositions peuvent se réduire à douze. Sept partant des lu qui fournissent les sept tons naturels fa sol la, etc. ; ce sont les sept *principes* dans le langage des Chinois ; les cinq autres points d'où l'échelle peut se prendre sont les lu ta-lu, kia-tchoung, tchoung-lu, y-tsê et ou-y, ou bien fa #, sol #, la #, ut #, ré # ; ce sont les cinq *compléments* ¹.

La *circulation* des Chinois n'est donc point du genre de celle des Arabes, qui, dans chaque circulation, modifient l'échelle générale de manière à obtenir chaque fois une nouvelle ordonnance des intervalles ². Dans la transposition ou circulation chinoise, la place des semi-diatons de chacun des sept modes demeure immuable ; les Chinois appellent toujours des noms de ho *fa*, see *sol*, etc., les lu auxquels ils adaptent ces notes ; ainsi, quand ils chantent un morceau en prenant le sol # pour ho ou *fa* de leur gamme commune, ils entonnent par ce fait en sol # quoique les appellations des notes qui désignent les degrés de l'échelle n'aient pas varié. On a suivi pendant fort longtemps en France le même système : dans le siècle passé, l'étude du solfège se faisait le plus souvent au moyen des *clefs transposées*, c'est-à-dire qu'en substituant mentalement à la clef écrite l'une des six autres, on ramenait au mode d'*ut* le morceau que l'on voulait rendre, quelle que fût l'armure de la clef primitive. Hors de France cela s'appelait solmisation à *la française*. Cet usage s'est longtemps conservé et subsistait encore tout récemment dans les écoles du duché de Lucque.

^{p.123} Au reste, il paraît que les Chinois n'ont jamais fait un usage habituel des modes en pien-koung et en pien-tché ; bien plus la manière dont ils chantent leur gamme, prouve évidemment qu'ils n'y

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 160.](#)

² Voyez Villoteau. *De l'état actuel de l'art musical en Égypte, ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays*, dans la *Description de l'Égypte*, t. XIV, p. 46 de l'édition in-8.

Musique des Chinois

admettent les deux pien ou semi-diatons que comme une sorte d'excédant, ne les exprimant qu'en dernier ¹ comme ci-dessous :

fa sol la / ut ré mi si ut

Ou bien : fa sol la / ut ré si ut mi fa

Cette habitude de borner la mélodie à cinq tons, a exercé une grande influence sur la musique chinoise, et deux auteurs chinois, Ho-joui et Tchen-yang n'ont pas craint d'avancer ² que « le pien-koung et le pien tché étaient aussi inutiles dans la musique que le serait un sixième doigt à chaque main ». Un autre auteur prétend que « si l'on admet les deux pien, il n'y a plus de correspondance avec les lunaisons dont une année est composée ; que l'ordre du cérémonial se trouve ainsi renversé, etc. »

Tsai-yu s'est beaucoup récrié sur ces affirmations ; il cite à cet égard divers livres anciens parmi lesquels se trouvent ceux de Kong-fou-tsée ou Confucius, pour prouver que, dès une haute antiquité, l'on faisait usage des deux pien et qu'ils servaient de base à deux modes ; les anciens, ajoute-t-il, n'auraient pu faire circuler le son fondamental et l'arrêter sur tous les lu s'ils n'avaient eu à leur disposition les deux pien ³.

À mon avis et autant qu'il m'est permis de prononcer en semblable matière, les raisonnements de Tsai-yu ne détruisent pas l'importance de l'assertion des ^{p.124} auteurs précités surtout relativement à la pratique. Sans doute nous ne comprenons pas trop comment l'ordre des lunaisons peut être troublé par la présence ou l'absence de deux semi-diatons dans l'échelle musicale ; mais nous pouvons concevoir parfaitement que, dans un pays où tout est réglé d'après des usages antiques et vénérés, à un point dont il est impossible de se faire idée dans notre Europe, le cérémonial se trouve interverti par l'admission d'un système de musique qui s'écarterait d'une manière tranchée des précédents reçus et généralement approuvés. D'ailleurs pour émettre une affirmation aussi positive et aussi nettement formulée que celle de

¹ Amiot, *Supplément au Mémoire sur la musique des Chinois*. Manuscrit de la Bibliothèque royale de Paris.

² [Amiot. De la musique des Chinois, p. 161.](#)

³ Là-même.

Musique des Chinois

Ho-joui et Tchen-yang, il faut qu'elle ne soit autre chose que la constatation d'une chose existante, d'un fait matériel reconnu. Et de quelles accablantes réfutations ne serait pas écrasé un auteur qui s'exprimerait de la sorte sans y être bien fondé, sans avoir pour lui l'opinion conforme du vulgaire et les résultats habituels de la pratique ?

On peut donc croire que les Chinois font un usage fort rare des modes en pien-koung et pien-tché, c'est-à-dire de ceux dont le point de départ est un semi-diaton ; que, dans la majeure partie des airs qu'ils possèdent, les intervalles de semi-diaton sont absolument évités et que plusieurs airs des temps anciens étaient composés dans ce système. On pourrait fournir un grand nombre de preuves, celle, par exemple, de l'accord du kin qui, comme on le verra ¹, reproduit précisément les cinq tons principaux. Nous aurons à revenir sur ce sujet en examinant différentes pièces de composition chinoise parvenues jusqu'à nous.

La musique des Chinois a donc sept modes ou ^{p.125} principes dont deux sont peu ou point usités. Dans la conduite des mélodies, tantôt elle admet l'intervalle semi-diatonique, tantôt elle le rejette ; dans cette dernière hypothèse les différentes échelles doivent perdre beaucoup de leur caractère, surtout quand l'on excède l'octave ; elles doivent être en ce cas difficiles à reconnaître ; car la différence des tierces, soit majeures, soit mineures, frappe l'oreille bien moins vivement que ne le ferait la distinction des diatons et des semi-diatons ; on peut en faire l'essai en construisant des mélodies sur l'étendue suivante, la seule qui reste à la disposition des compositeurs chinois lorsqu'ils veulent s'interdire l'intervalle de semi-diatons, inévitablement elles auront beaucoup de points de ressemblance ².

LA UT RÉ fa sol la ut ré fa *sol la*

C'est ce qui a pu donner lieu de croire que les Chinois n'avaient qu'un seul mode ³. Cette opinion ne me paraît pas assez fondée. Une

¹ Au chapitre VIII, III.

² Voyez chapitre IX.

³ [Fetis. Résumé philosophique de l'histoire de la musique, en tête de la Biographie universelle des musiciens, t. I, p. LV.](#)

Musique des Chinois

remarque qui prouverait que les modes chinois sont au contraire fort multipliés, c'est que le fait de la suppression des semi-diatons amène plusieurs nouvelles échelles dont il faut tenir compte ; en effet, les Chinois pour éviter l'intervalle semi-diatonique, ne rejettent pas seulement les deux *pien*, c'est-à-dire le mi et le si, ils se procurent de même à volonté cette exclusion en écartant le *fa* et l'*ut* ; ils ont donc déjà, outre l'échelle vulgaire :

ut ré mi fa sol la si ut

deux autres échelles :

ut ré // fa sol la // ut

ut ré mi // sol la si //

p.126 Mais, comme ils ne bannissent pas constamment les deux semi-diatons et qu'ils admettent souvent l'un en rejetant l'autre, il résulte de ce système les six nouvelles échelles suivantes :

ut ré mi fa sol la // ut

// ré mi fa sol la si //

ut ré // fa sol la si ut

ut ré mi // sol la si ut

ut ré mi // sol la // ut

// ré // fa sol la si //

On voit donc qu'en supposant, ce que je suis loin d'admettre, que les Chinois ne possèdent qu'une seule échelle, la manière de la composer fournirait encore des ressources suffisantes pour constituer neuf modes particuliers ; si maintenant l'on admet les sept modes indiqués plus haut et qu'on applique à chacun les neuf variétés dont nous parlons, il en résulte un total de soixante-trois modes qui, à la vérité, rentrent quelquefois les uns dans les autres. D'un autre côté, si l'on regardait les modes chinois comme de simples transpositions d'un mode unique, il serait bien difficile d'expliquer, même dans les idées de ce peuple, comment en de certains cas ils attachent une si grande importance à un changement de mode. Ainsi nous lisons dans le dialogue de Kong-fou-tsé et Pin-mou-kia, que ce serait faire injure à la mémoire du célèbre

Musique des Chinois

Ou-wang de croire que ce grand homme ait composé une pièce de musique qu'on lui attribue, dans le mode chang *sol* et non dans le mode koug *fa*, les compositions du mode chang, ne partant ordinairement que des cœurs corrompus ¹ et ne pouvant être employées que ^{p.127} momentanément pour régler le mouvement des danses ². Comment admettre qu'il ne s'agit en ce cas que d'une simple transposition ?

Les gammes incomplètes à la manière des Chinois sont d'un usage habituel dans la musique des Indiens, ainsi qu'on le verra dans le livre suivant. Les Persans, dont la musique confine avec celle des Arabes, si elle n'est précisément la même, possèdent un mode formé précisément comme la gamme vulgaire des Chinois ³, mais en ce cas ils ne conservent pas les semi-diatons à leur place ordinaire, ils en font usage entre d'autres degrés. Quant à l'opinion de Burney ⁴, reproduite par Stafford ⁵ et par quelques autres, je ne saurais l'approuver ; ces auteurs, sans avoir égard aux distinctions qui viennent d'être établies, mettent en général sur une même ligne l'échelle écossaise et l'échelle chinoise,

« parce que, disent-ils, elles n'ont chacune que cinq ou, pour mieux dire, six tons (l'octave du premier étant nécessaire pour le complément de l'échelle), et parce que l'une et l'autre offrent dans chaque tétracorde l'omission d'un degré.

Une très importante différence les distingue ; l'échelle écossaise ne ressemble à l'échelle chinoise que dans son second tricorde : le premier tricorde rejette la deuxième note et s'établit sur *ut mi fa*, le second sur *sol la ut*. On voit que la gamme écossaise admet le semi-diaton *mi fa* dans sa première moitié, et rejette ensuite le second *si ut* ; ces deux moitiés forment donc un accouplement inégal et boiteux. Le rejet des semi-diatons et la ^{p.128} conformation semblable des deux tricordes de l'échelle adoptés par les Chinois, annoncent dans ces peuples un esprit

¹ Li-Koang-ti, trad. par Amiot, fragment inséré dans le *Dictionnaire de danse*, p. 67.

² Li-Koang-ti, *Dictionnaire de danse*, p. 70.

³ William Jones. *On the musical modes of the Hindous* ; dans ses œuvres, t. IV, éd. in-8. London, 1807, p. 180.

⁴ Burney. *History of music*. Dissert, prem., t. I, p. 31.

⁵ Stafford. *Histoire de la musique traduite par madame Fétis*, p. 51.

Musique des Chinois

d'ordre et d'arrangement, fruit de la réflexion et d'une imagination bien réglée, tandis que la mise à l'écart de la seconde note dans le premier tricorde, et de la troisième dans le second, laisse des traces évidentes d'irrégularité et de barbarie. Il est probable que cette échelle écossaise n'a été aucunement calculée et que son origine n'est due qu'aux tons fournis par quelque instrument incomplet appartenant à l'enfance de l'art. Nous aurons en son temps à examiner cette question.

Carpani, voulant expliquer par occasion le système musical chinois ¹, a rassemblé sur ce sujet à peu près autant d'erreurs qu'il est possible d'en accumuler dans un espace donné ; je ne m'arrêterai pas à réfuter cet auteur estimable d'ailleurs à tant d'égards, et je laisserai également de côté toutes les erreurs commises par divers écrivains qui ont parlé accidentellement de la musique des Chinois de manière à prouver que leurs études ne s'étaient point suffisamment portées sur cet objet.

Pour résumer en peu de mots les matières traitées dans ce chapitre, on peut dire que les modes des Chinois se tirent de leur diagramme à l'ordonnance duquel aucun changement n'est apporté ; qu'ils font un usage habituel de la transposition mais sans rien changer à la dénomination des notes ; enfin que dans la manière la plus ordinaire, ils rejettent de leur composition tel ou tel degré qui amènerait l'emploi du semi-diaton.

@

¹ Carpani. *Haydine*, Lettera IV, p. 80, seconda ed. Padova, 1823.

CHAPITRE VI

Du rythme chinois

@

p.129 Si pour juger du rythme musical d'un peuple, on se bornait à considérer celui de la langue qu'il parle, on courrait risque de tomber dans de graves erreurs ; nous aurons par la suite occasion d'en faire la remarque. Mais, si les qualités rythmiques du langage ne sont pas seules influentes en cette occasion et ne dominant pas d'une manière absolue le système musical en tant qu'elles s'y rapportent, elles y entrent cependant toujours pour quelque chose et souvent pour beaucoup.

À cet égard il n'est pas de peuple plus mal partagé que les Chinois ; les trois cent trente mots de sa langue parlée sont tous monosyllabes, et par conséquent n'admettent point la diversité de brèves et de longues : quel que soit le nombre d'accents phoniques qui peuvent varier les inflexions de la voix, l'accent prosodique, celui qui établit la différence d'intonation et dont la position détermine la variété entre les syllabes n'a qu'une existence absolue, exclusive de toute modification accidentelle importante, même si l'on considère les mots chinois comme rapprochés et dépendants les uns des autres. Il est donc fort étonnant qu'un écrivain aussi judicieux que Fréret se soit évertué à prouver que de toutes ces langues, la chinoise était la plus harmonieuse ¹.

p.130 Son rythme est nul, même en supposant, comme on l'a fait, que les Chinois chantaient en parlant ², ce qui du reste pourrait se concevoir et s'expliquer tout en laissant de côté la question rythmique. Cela posé, l'on comprendra facilement que leur musique a dû être longtemps une musique plane composée de notes égales en durée ; tel est le morceau qui se chante au palais impérial le jour de la fête des

¹ Fréret. *De la poésie des Chinois*, dans *l'Histoire de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. II, p. 436, éd. in-12.

² [Du Halde. Description de la Chine, t. II, p. 225.](#)

Musique des Chinois

ancêtres, que l'on trouvera plus loin ¹ ; tels sont aussi les chants de plusieurs sectes de bonzes ² ; mais outre cette musique plane, les Chinois ont des chants figurés dont on verra par la suite plusieurs exemples ; quant à la manière d'entendre la mesure, de diviser les temps et de distribuer entre elles les notes de la cantilène, tout ce que l'on peut dire à cet égard est nécessairement un peu conjectural ; il faudrait posséder sur un tel sujet des renseignements pris sur les lieux par des musiciens de profession, et quelques mots des gens du métier éclaireraient plus la matière que les données incomplètes et équivoques dont je suis réduit à offrir ici l'extrait.

Un missionnaire, après avoir dit que les Chinois connaissaient et battaient la mesure, ajoute qu'eux-mêmes ne peuvent dire en quoi consiste sa variété, et que dans les airs qu'ils exécutent, ils savent néanmoins les endroits où ils doivent chanter ou s'arrêter ³.

p.131 Les autres renseignements dérivés de même source ne sont guère plus explicites, et il n'y a pas lieu de s'en étonner ; outre qu'ils nous viennent d'hommes qui n'étaient point musiciens, ils ont été le plus ordinairement recueillis de la bouche de Chinois peu instruits ; la citation ci-dessus en offre une preuve : comment supposer en effet que chez un peuple où l'on se rend généralement de tout un compte plus ou moins exact, un musicien doué de quelque instruction ne puisse expliquer en quoi consiste la mesure ?

Amiot mériterait plus de confiance ; pendant son long séjour à Péking, il fréquenta plusieurs lettrés et lut un grand nombre de livres relatifs à la musique ; malheureusement les documents qu'il avait recueillis sur la matière qui nous occupe, avaient été réunis à sa traduction du traité de Li-koang-ti, dont, nous ne connaissons que les

¹ Voy. chap. IX., et numéro I, p. 1, des *planches de musique*.

² Semedo. *Historica relazione del gran regno della Cina*. Roma, 1663, in-4. « Usano anco la musica li Bonzi... Il canto de' quali émolto somigliante al nostro canto fermo », p. 70. — Voy. aussi Trigault. *Exped. Christ. ap. Sinas*.

³ Semedo. *Historica relazione*, etc. « Usano la battula o misura di tempo, ma non san dire quante diversità tiene : e così cantando canzoni antiche e moderne sopra l'aria dell' antiche, sanno li tempi ne' quali hanno da cantare o aspettare », p. 71.

Musique des Chinois

extraits donnés par l'abbé Arnaud ¹ et dans le *Dictionnaire de Danse*. Comme dans Arnaud le passage qui concerne la mesure peut prêter à beaucoup d'interprétations et de contestations, je vais d'abord le citer textuellement.

« Les musiciens chinois, dit Arnaud, ne font usage que de la mesure à quatre temps ; encore la battent-ils d'une manière tout à fait singulière. Chaque temps a un nom qui le désigne, et c'est par la prononciation de ce nom qu'on mesure la durée du temps auquel il est affecté. Par exemple le premier temps se bat de la main droite sur le côté gauche, en disant *tang-ga* ; on ramène ensuite la main gauche sur l'estomac, en disant *toung*, et c'est le second temps. Ainsi le premier temps de cette mesure est double du second. De l'estomac on revient frapper sur le côté gauche, et l'on p.132 dit *tang* ; on laisse la main en prononçant *tang-hi*, qui est une espèce de repos et de mesure du troisième temps ; du côté gauche on ramène de nouveau la main sur l'estomac en prononçant *toung* ; après quoi on fait usage de la main gauche de la même manière que si ayant entre les doigts deux planchettes, on voulait les heurter l'une contre l'autre en disant *tche* ; et c'est là le quatrième temps et la fin de la mesure. Cependant (c'est toujours Arnaud qui parle) cette mesure n'est guère que pour ceux qui apprennent à jouer du tambour de quelque espèce qu'il soit. Au temps *tang-ga*, on doit frapper sur le bord du tambour ; au temps *toung*, on doit frapper sur le milieu ; au temps *tang*, on frappe encore sur le bord ; au temps *tche*, on frappe sur le milieu, et le joueur de castagnettes donne le signal que la mesure est finie ².

En s'en tenant strictement à cet énoncé, tout porte à croire qu'une telle mesure n'est pas en usage dans la pratique ordinaire ; cependant cette mesure n'est peut-être pas si bizarre qu'elle se montre au premier

¹ [Arnaud. Variétés littéraires, t. II, p. 273.](#)

² [Arnaud, Variétés littéraires, p. 359.](#)

Musique des Chinois

abord. Il est impossible de la comprendre comme une mesure à quatre temps ; dans nos idées ce serait une mesure composée à deux temps, établie exactement sur les mêmes données que les mesures à 6/4 et à 6/8, dans lesquelles chaque temps se sous-divise en trois fractions égales, dont les deux premières se réunissent souvent en une seule articulation. J'ai examiné un assez grand nombre d'airs chinois qui pourraient à la rigueur se plier à cette forme ; l'exemple suivant ne laissera rien d'obscur dans l'esprit des lecteurs.

Tang-ga toung tang-hi toung Tche tang-ga toung tang-hi toung Tche

Premier temps. 2^e 3^e 4^e Geste final. 1^{er} 2^e 3^e 4^e Geste final.

p.133 Ainsi cette mesure ne serait point quaternaire, mais binaire, à moins pourtant que l'on n'aimât mieux la considérer comme une mesure à trois temps, en la divisant en deux parties ; cette dernière méthode serait même plus rationnelle, car la similitude des gestes de la première partie de la mesure va se renouvelant exactement de même dans la seconde, sauf le *tche* final, et paraît indiquer deux circonstances de même nature qui n'ont entre elles aucune différence essentielle. En tout ceci j'ai dû supposer que dans Arnaud les mots *tang* et *tang-hi* désignaient un seul et même temps, dont la syllabe *tang*, exprimée d'abord isolément, indiquait la première partie.

Le système présenté par Arnaud, d'après le manuscrit probablement perdu du père Amiot, n'est donc pas absolument inadmissible, mais il se présente contre lui des objections tellement loin d'être dépourvues d'importance, qu'elles me déterminent, quant à moi, à le rejeter absolument.

D'abord c'est une erreur de dire que les Chinois ne possèdent que la mesure à quatre temps. Dans les airs qui m'ont passé sous les yeux, il en est qui ne se composent que des temps *tang-hi* et *toug*,

Musique des Chinois

d'autres même qui ne se forment que du temps *toung* ; on en verra plus loin des exemples ¹. En second lieu, la partie ^{p.134} matérielle de la notation musicale des Chinois n'indique rien de pareil. Arnaud lui-même, toujours d'après les idées d'Amiot, ne tardera pas à dire que « la valeur des notes se connaît par l'espace qu'elles occupent » ². Or, toutes les pièces de musique chinoises que j'ai vues sont composées de temps égaux entre eux, c'est-à-dire occupant sur le papier un espace uniforme ; il n'est donc aucunement probable que le premier et le troisième de ces temps aient plus de durée que le second et le quatrième. Enfin l'on ne doit pas oublier que la traduction de toutes les pièces de musique chinoises qui ont été reproduites en notation européenne a été conçue dans le système de temps égaux. Du Halde ³, Prévôt ⁴, Rousseau ⁵, La Borde ⁶, Fétis ⁷, Barrow ⁸, dans les fragments qu'ils ont cités, ont tous présenté des mesures simples à deux ou à quatre temps ; cette observation a surtout de l'importance en ce qui concerne Du Halde, qui avait reçu ces documents de la main des jésuites établis en Chine, et qui les a donnés tels qu'on les lui avait transmis, et Barrow qui les avait recueillis par le moyen d'un de ses amis établi en Chine depuis longues années ⁹, et a restitué le véritable texte de l'un de ces airs que l'on avait altéré en Angleterre. L'opinion de La Borde ou de ceux qui ont travaillé pour lui ne doit pas non plus être négligée en ce cas, car c'est le manuscrit d'Amiot, sous ses yeux, que s'est opérée la ^{p.135} traduction, ou pour mieux dire la rectification de l'ancienne traduction de la chanson du *Satin à feuille de saule*, qui se trouve citée dans *l'Essai sur la musique*. Or, si la musique eût dû s'entendre dans le sens que semble donner Arnaud, il n'est pas douteux que ce sens eût été suivi. On peut donc conjecturer

¹ Voyez le chapitre IX de ce livre et les planches de musique.

² [Arnaud. Variétés littéraires, t. II, p. 310.](#)

³ [Du Halde. Description de la Chine, t. II.](#)

⁴ Prévôt. *Histoire générale des voyages*.

⁵ J. J. Rousseau. Planches du *Dictionnaire de Musique*. Art. Musique.

⁶ [Laborde. Essai sur la musique, t. I, p. 146.](#)

⁷ Fétis. *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, planche 11.

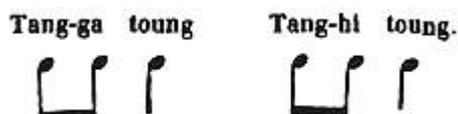
⁸ [Barrow. Travels in China. London, 1804, in-4, p. 316 et suiv.](#)

⁹ Barrow, *Travels in China*, pp. 316 et 317.

Musique des Chinois

que celui-ci aura été trompé par quelques phrases obscures d'Amiot, et qu'il en aura fait une fausse application au rythme musical. Doit-on s'en étonner et en inférer que le spirituel polygraphe ne méritait pas la réputation de goût et de perspicacité dont il a joui pendant sa vie et depuis sa mort ; non sans doute : Amiot est souvent diffus et quelquefois obscur, et Arnaud, ne possédant pas suffisamment l'expérience de la pratique musicale, a pu adopter, sans y regarder de trop près, des opinions au moins trop incertaines. Ajoutez que le travail d'Amiot était le premier qu'il eût fait sur la musique des Chinois, et qu'il a lui-même déclaré qu'il ne fallait pas toujours s'en rapporter à cet essai ¹.

Nous devons donc penser que les temps des Chinois sont comme les nôtres égaux entre eux, et si nous voulons donner un sens à l'opinion qui suppose les temps impairs doubles des temps pairs, nous pouvons croire qu'elle s'applique à des instruments de percussion, d'après des règles qui nous sont inconnues : peut être le premier temps double du second ne signifierait-il alors autre chose sinon que l'on frappe deux coups au premier temps et un seul au second, ce qui fournirait le rythme suivant :



p.136 Quoi qu'il en soit, il ne paraît pas que le rythme chinois marque d'une manière bien sensible la distinction entre les temps forts et les temps faibles ; les paroles semblent ne suivre aucune règle dans leur adaptation aux uns ou aux autres. Le vers musical, c'est à-dire la division périodique en phrases de deux, quatre, huit mesures, n'existe pas toujours, mais on rencontre quelquefois les répétitions et même les réitérations rythmiques, c'est-à-dire cet artifice de composition qui consiste à établir des phrases d'une mélodie différente sur un rythme pareil.

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 13.](#)

Musique des Chinois

Au reste, les Chinois goûtent surtout les airs d'un mouvement lent ; ils ont cependant aussi des airs de mouvement vif ; les premiers prennent le nom d'*harmonie du Midi*, les autres s'appellent *harmonie du Nord* ¹.

De tout ce qui vient d'être dit, on peut conclure d'abord que la langue chinoise ne possède aucun des avantages qui contribuent à la beauté et à la régularité du rythme musical, et que celui-ci se montre tout à fait indépendant du rythme poétique. En second lieu, il paraît établi que les cantilènes chez les Chinois se partagent comme chez nous en petites portions d'égales durées, qui forment autant de *battues* ² ou mesures : chacune de ces portions est elle-même subdivisible en deux, en quatre et peut être aussi en trois parties plus petites et pareillement égales entre elles ; c'est le retour continu de ses durées et la variété dans la distribution de leurs éléments qui constitue le rythme musical des Chinois. On voit qu'à cet égard les choses se passent chez eux exactement comme chez nous.

@

¹ Amiot. *Divertissements chinois*, ms de la Bibliothèque royale.

² En italien *battuta*.

CHAPITRE VII

De la sémiographie musicale des Chinois

@

p.137 Les caractères employés par les Chinois pour noter leur musique ont une disposition tout à fait semblable à celle de leur écriture ; les lettres musicales se rangent par colonnes placées de droite à gauche et qui se lisent de haut en bas ¹. On trouvera en tête des dessins qui accompagnent cet ouvrage (planche I, figure 1), le tableau des signes de la notation chinoise ; les caractères de la colonne A offrent la série des signes applicables à chacun des sons du système considéré uniquement ici sous le rapport tonal.

Ces caractères peuvent donner lieu à quelques observations.

Premièrement, il est aisé de reconnaître que les uns sont simples, les autres composés. Les caractères qui appartiennent aux tons principaux fa, sol, la, ut, ré et à leurs octaves, fournissent les éléments d'un caractère qui représente le lu immédiatement inférieur, en sorte que la lettre correspondante au sol, fournit l'élément de celle qui doit exprimer le fa # : de même la produit le sol # ; ré l'ut # ; mi le ré #.

En second lieu, les lettres correspondantes au si, au sol-octave et au la-octave, quoique simples, ne forment point de composés. Pour ces deux dernières, la raison n'est pas facile à donner ; le tchoung-lu, c'est-à-dire le la#, dans les tableaux de la génération des lu, p.138 n'a pas de place, par la cause qu'à lui s'arrête la production directe ², mais il semblerait qu'ici ce motif est insignifiant, et que dans la transposition il doit résulter une grande gêne de son absence. Ceci confirme l'opinion émise précédemment, savoir : que les Chinois ont de beaucoup restreint la latitude que laissait le système des quatre-vingt-quatre transpositions

¹ Amiot. *Supplément au Mémoire sur la musique des Chinois*, manuscrit de la Bibliothèque royale de Paris. — [La Borde. Essai sur la musique, t. I, p. 144.](#)

² Pour mieux comprendre ceci, voyez le premier *excursus*.

A 乙 五 六 九 工 上 乙 四 合 九 工 上

B 仲呂姑洗夾鍾太簇大呂蕤 應鍾無射南呂夷則林鍾蕤賓仲呂姑洗夾鍾太簇大呂黃鍾 應鍾無射南呂夷則林鍾蕤賓

E 芍 甸 巳 寸 尺 屬 甸 甸 三 省 也 六 勻

Figure première

C 1 a 2 b 3 c 4 d 5 e 6 f 7 g 8 h 9 i 10 j 11 k 12 l 13 m 14 n

D 五 六 工 六 五 仕 仕 五 五 仕 五 六 六 五 六 仕 五 六 工

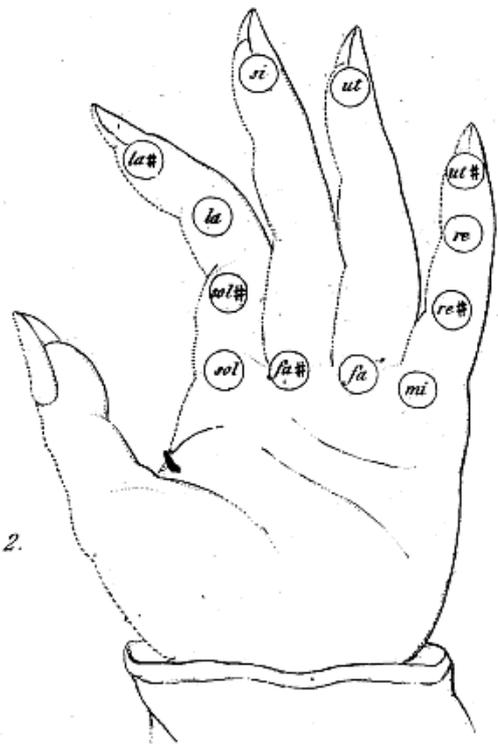
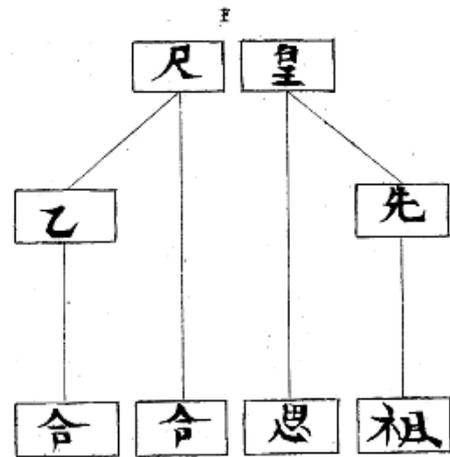


Planche I.

Musique des Chinois

exposé plus haut ¹. Quant à l'emploi de ce lu, dans la notation, comme il est d'un usage continu pour ce qu'on appelle les instruments ou les voix *au ton aigu*, on se sert pour le représenter du caractère attribué dans l'usage ordinaire au *chang* ou si naturel ².

La reproduction des mêmes caractères pour l'octave inférieure peut être l'objet d'une troisième remarque, mais ne doit point étonner, puisque la dénomination est la même, et que d'ailleurs nous verrons bientôt qu'il existe un signe qui porte à l'octave supérieure la note qu'il accompagne.

Une quatrième remarque portera sur le la de l'octave supérieure qui ne saurait être tout à fait considéré comme caractère simple, puisqu'il est formé du signe de l'octave accolé à la lettre représentative de l'y ou la inférieur.

Il faut encore observer que les caractères représentant le fa et le sol de la troisième octave, sont précisément les mêmes que les chiffres chinois 6 et 5 : cette identité, à laquelle jusqu'ici personne n'avait fait attention, se rattache, sans doute, à l'ordre des notes chinoises prises sur les demi-lu à partir de ré, dernière p.139 note pratiquée dans la troisième octave ; de cette manière, en effet, le sol occupe la cinquième place, et le fa la sixième en descendant.

Enfin l'on ne doit pas être surpris que les caractères simples qui expriment les tons fa, ut, *fa octave* ne fournissent pas de composés, puisque le lu immédiatement inférieur possède lui-même un caractère simple.

Tels sont les caractères principaux de l'intonation ; les Chinois ont, en outre, les trois signes dessinés planche I, figure 1 en C ; *a* désignant que la note doit être faite à l'octave supérieure, *b* marquant un tremblement ou trill, enfin *c* indiquant une note coupée qu'on ne prononce qu'à demi et en s'arrêtant tout à coup.

¹ Voyez chapitre V, p. 121.

² *Divertissements chinois*, ms de la Bibliothèque royale de Paris.

Musique des Chinois

Les lettres correspondantes à ut #, ré #, fa #, sol # ne s'emploient dans l'usage ordinaire que pour les démonstrations ; la musique s'écrit toujours dans la série primordiale des tons ; c'est alors à l'exécutant d'opérer, s'il y a lieu, la transposition convenable, et cette opération ne présente de difficulté que pour les instruments.

La notation de la mesure consiste à former des espaces égaux entre eux, dans lesquels on fait entrer les caractères d'intonation dont l'assemblage forme ce que nous appellerions une battue ou vulgairement une mesure : la même chose peut se faire pour les demi-mesures ; on assigne ensuite à chaque note, dans l'espace fixé, l'étendue qui lui appartient selon sa durée plus ou moins longue ¹. Le copiste doit avoir le soin préalable de marquer sur son papier, soit le compas à p.140 la main, soit à vue d'œil, l'espace que chaque mesure entière occupera.

Chaque temps ou division de mesure est marqué d'un signe particulier qui se place au-dessous du caractère d'intonation. Le trait penché de gauche à droite indique le premier et le troisième temps ; le cercle simple ou empli d'encre rouge annonce le second temps ; trois traits semblables au signe du premier temps, le rouge placé entre les deux noirs, sont le signe du quatrième temps ; voyez planche I, figure 1, *d*, *e*, *f*, en C.

Comme en beaucoup de cas la musique s'accompagne du po-fou (tambourin), et du tchoung-tou (instrument du genre des castagnettes), ces mêmes signes servent à indiquer le moment où ces instruments doivent être entendus ; le signe *d* marque qu'il faut frapper sur le bord du tambour, le signe *e* que le coup doit être donné dans le milieu ; quand reparaît le signe *d* on frappe comme la première fois, mais sur l'autre face du tambour ; pour le signe *f*, il indique la réunion du tambour et des cymbales ou castagnettes qui servent alors à marquer la fin de la mesure ; nous aurons plus tard à considérer ces usages pris en eux-mêmes.

¹ Amiot. *Supplément au Mémoire sur la musique des Chinois*, manuscrit de la Bibliothèque royale de Paris. — [La Borde. *Essai sur la musique*, t. I, p. 145.](#)

Musique des Chinois

Les Chinois ont, en outre, quelques autres signes de mesure que l'on voit aussi figure 1 ; *g* marque le repos d'un temps, *h* de deux temps ou bien du morceau, *i* indique deux notes, *j* trois notes de durée égale, ou bien ¹ le battement du tambour et autres instruments de même genre ; à deux notes, une longue et une brève ; / l'opposé, c'est-à-dire une brève et une longue ; *m* liaison d'une note à l'autre.

p.141 La Borde ² donne, en outre, le signe *n* comme indiquant une note qui doit se répéter quatre fois. Il avait tiré ce renseignement d'un manuscrit du père Amiot aujourd'hui perdu, mais, du reste, antérieur à ceux que j'ai été à même de consulter.

Les notes musicales changeant de caractère selon l'instrument qui les exécute ³ il s'ensuit que chaque instrument possède une notation particulière et que l'instrumentiste doit connaître. On a cité ⁴ un *Traité de l'art de jouer du kin* ⁵ offrant un système sémiographique différent de celui qui vient d'être expliqué et dont les éléments n'offrent point de conformité avec les lettres chinoises, mais se composent de signes particuliers dont l'ensemble offre beaucoup de complication. J'ai moi-même examiné un livre chinois intitulé *Manuel du kin* ⁶ : voici, autant que l'on en peut juger, en quoi consiste le système de notation de cet instrument. Chaque caractère est double ; l'un placé en dessous indique, au moyen des chiffres chinois, le numéro d'ordre de la corde qui doit être pincée ; l'autre placé en dessus et enveloppant en quelque sorte le caractère inférieur (pl. I, fig. 1 en E), marque comment la corde sera prise ; si de la main droite, si de la gauche, avec quel doigt, si par abaissement, si par élévation, si de la partie charnue de la main, si de p.142 l'ongle, si par un léger frôlement, si par une vigoureuse attaque,

¹ De Guignes. *Voyage à Peking*, Atlas, pl. 92.

² [La Borde. Essai sur la musique, t. I, p. 146.](#)

³ Amiot. *Notes accessoires de la traduction de Li-koang-ti*, citées par Arnaud. Œuvres, t. II, p. 86.

⁴ [Fetis. Résumé philosophique de l'histoire de la musique, en tête de sa Biographie universelle des musiciens, p. LX.](#)

⁵ Ce livre appartenait à l'orientaliste Klaproth, mort à Paris le 26 août 1835.

⁶ Il appartient à M. Stanislas Julien, membre de l'Institut, et professeur au collège de France ; cet habile sinologue, non seulement m'a communiqué ce livre, mais a eu la bonté de l'examiner avec moi et de m'en traduire plusieurs passages.

Musique des Chinois

etc. Les signes de ce genre sont multipliés à l'excès ; il y en a soixante-douze pour la main droite et le nombre énorme de cent douze pour la gauche.

Dans ce système comme dans le précédent, lorsque l'air est accompagné de paroles, les caractères qui représentent celles-ci se placent en colonne à la droite des signes de musique. Les signes des temps de la mesure se mettent aussi sur la droite, et ceux qui marquent certaines circonstances de l'exécution se mettent au-dessous des caractères principaux ; voyez figure 1 en *n* une colonne de notes musicales disposée à la manière chinoise.

À une époque plus ancienne, on rangeait les caractères de bas en haut, du moins pour les hymnes qui se chantaient au palais impérial ; un trait qui allait d'un caractère à l'autre marquait quand il fallait descendre. Les paroles se plaçaient vis à-vis, sur la droite et dans la même disposition, comme on le voit figure 1 en F. Longtemps aussi l'on s'est servi des caractères désignant les *lu* (fig. 1 en B) qui représentaient alors les tons divers que l'on voulait exprimer.

Pour rappeler à leur mémoire le nom et l'ordre des *lu*, leur adaptation aux tons de l'échelle et les différentes transpositions, les Chinois font usage de la main gauche ¹ et distribuent les *lu* aux places marquées figure 2, planche I. Les *lu* sont disposés sur cette main comme s'ils formaient un cercle dont le centre serait entre le major et l'annulaire. On pose le pouce sur celui des *lu* par lequel on veut commencer, selon le ton fondamental du mode ; ainsi pour parcourir la série *fa*, p.143 *sol*, *la*, *ut*, *ré*, *ut*, *fa*, on place d'abord le pouce à la naissance de l'annulaire, puis à celle de l'index, de là au pli de l'index entre la seconde et la troisième phalange ; ensuite à l'extrémité de l'annulaire, puis entre la seconde et troisième phalange de celui-ci, on revient ensuite à son extrémité, et enfin au point d'où l'on était parti à la naissance de ce même doigt. Cette méthode, dont il ne paraît pas que l'on fasse usage pour solfier, mais seulement dans le but d'aider la

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 123.](#)

Musique des Chinois

mémoire, est très commode pour les Chinois, car elle n'est autre chose qu'une application à la musique, de l'habitude que ces peuples contractent dès l'enfance de compter ainsi par leurs doigts les années du cycle, pour déterminer sur-le-champ le nombre d'années qui sépare une date d'une autre.

On voit combien est ancien l'emploi de la main comme instrument mnémonique.

Les Chinois se servent donc pour la notation de leur musique, de caractères représentant la série des tons musicaux, analogues à ceux de leur langue et qu'ils écrivent de la même manière. Ces signes principaux sont accompagnés de signes secondaires désignant les circonstances et accidents de l'exécution. Cette manière de noter sert pour la musique vocale ; chaque instrument possède une notation qui lui est propre et qui paraît fort compliquée.

Voilà tout ce que nous savons de la sémiographie musicale ou notation des Chinois ¹. Plusieurs écrivains ont commis à cet égard de graves erreurs ; ainsi l'on aurait droit de s'étonner que Rousseau ait affirmé ² que les Chinois ne possédaient point de caractères pour noter p.144 les sons, si l'on ne savait que cette opinion propagée par Du Halde ³ était générale à l'époque où écrivait ce philosophe ; c'est donc mal à propos que La Borde ⁴ lui a cherché querelle sur ce point. De Guignes ⁵ présente de divers signes une explication fort confuse et donne pour correspondants aux tons ho, see, y, tché, etc., les notes ré, mi, fa, sol, etc., ce qui est inadmissible ; peut-être aura-t-il été trompé par la portée qu'il a lu sur la clef de sol et qui devrait être armée d'une clef de fa : ceci prouve combien il est toujours dangereux de prétendre traiter *ex professo* ce que l'on ne connaît que superficiellement. Lorsque Raymond dit que les notes des Chinois sont les caractères de leur

¹ Voyez le second *excursus*.

² J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, art. *Caractères*.

³ Du Halde. *Description de la Chine*, t. III.

⁴ [La Borde. *Essai sur la musique*, t. I, p. 145.](#)

⁵ De Guignes, atlas de son *Voyage*, pl. 92.

Musique des Chinois

alphabet ¹, il oublie que ces peuples n'ont pas d'alphabet, mais ce n'est là qu'une distraction sans conséquence. On n'en saurait dire autant de l'accusation que Fétis tente au père Amiot ², en lui reprochant de n'avoir point donné de renseignements sur la notation chinoise ; elle a déjà été repoussée ³ et l'on a pu voir que l'auteur de la *Biographie des Musiciens*, au lieu de traiter avec mépris les manuscrits d'Amiot, en aurait tiré parti s'il les eût lus avec attention ; il est d'ailleurs étonnant qu'il n'ait pas connu ce que La Borde avait déjà imprimé sur cette matière ⁴. Enfin l'on pourrait aussi relever quelques inexactitudes dans le travail de p.145 ce dernier, mais on ne sera pas aussi sévère pour lui qu'il l'a été pour Rousseau ; on aime mieux croire que les inadvertances de La Borde tiennent à ce que lui ou ses coopérateurs n'ont eu entre les mains que les premiers ouvrages d'Amiot, écrits dans un temps où il n'avait que fort peu d'expérience en cette matière comme en tout ce qui concerne les mœurs et usages des Chinois. Dans le mémoire que je cite si fréquemment et qui m'a été d'une si grande utilité pour la composition de ce livre, Amiot fait lui-même cet aveu ⁵ avec la candeur qui distingue le travailleur assidu et consciencieux, l'homme à la fois savant et modeste.

@

¹ Raymond. *Des principaux systèmes de la notation musicale usités ou proposés chez divers peuples tant anciens que modernes*, dans les *Memorie della reale Accademia della scienze di Torino*, l. XXX. *Memorie della classe di scienza morali, storich e filologiche*, p. 46.

² Fétis. *Biographie universelle des musiciens*, art. Amiot.

³ Voyez chap. I, p. 18.

⁴ [La Borde. Essai sur la musique, t. I, p. 145.](#)

⁵ [Amiot. De la musique des Chinois, Discours préliminaire, p. 13.](#)

CHAPITRE VIII

De la musique chinoise considérée dans ses organes

@

Dans le troisième chapitre de ce livre, j'ai exposé la manière dont les Chinois envisagent le son pris en lui-même, et les distinctions qu'ils tirent de la différence des corps phonogènes. C'est ainsi que la soie, considérée comme produisant des sons, embrasse les instruments à cordes, tandis que du bambou, de la terre cuite et de laalebasse, naissent les instruments à vent, et que le métal, la peau, le bois et la pierre, fournissent les instruments à percussion ¹. J'ai fait dès lors remarquer combien il était étonnant que les anciens Chinois n'aient pas admis parmi les corps phonogènes la voix humaine, qui est l'instrument par excellence, le premier, le plus naturel de tous ; celui sur lequel les p.146 expériences peuvent se pratiquer et se renouveler à chaque instant. Peut-être cette exclusion tient-elle à des idées mystiques ou bien à une métaphysique particulière aux Chinois, et qui nous est absolument inconnue.

Dans les considérations qui vont être présentées sur la musique vocale et instrumentale des Chinois, je ne tiendrai aucun compte des divisions adoptées par ces peuples ; je parlerai d'abord de ce qui concerne les voix, puis de ce qui regarde les instruments, en suivant, pour ces derniers, la méthode ordinaire qui les distingue des instruments à cordes, à vent et à percussion. Cette division, universellement adoptée, n'est pas, à la vérité, conforme aux habitudes chinoises ; mais c'est aux Européens qu'est destiné mon ouvrage, et son objet est de donner l'idée la plus juste possible de l'art musical des différents pays à toutes les époques. Pour atteindre ce but, le premier point, à mon avis, est d'éviter tout désordre et toute confusion dans l'exposé des systèmes ; or, le meilleur moyen de répandre la clarté sur

¹ Chapitre III, p. 99.

Musique des Chinois

les choses abstraites et sur les idées dont la conception peut sembler difficile, ce n'est pas seulement de les offrir avec méthode, netteté et lucidité, il faut encore, pour le plus grand nombre des lecteurs, en présenter, sinon l'application, ce qui est souvent impossible, au moins le rapprochement avec des idées et des usages généralement connus, admis et compris. De cette manière, tel lecteur qui ne se rendrait pas compte d'une idée dont l'énoncé aurait, au premier aspect, choqué son intelligence, bien qu'elle fût exposée clairement, saura tout d'abord ce dont il s'agit lorsque vous lui présenterez l'objet nouveau mis en rapport immédiat avec l'objet analogue connu. En p.147 établissant bien d'une part le contraste qui existe entre eux, et de l'autre leurs points de contact, l'esprit a déjà fait plus de la moitié du chemin ; quelques pas encore, et toute la partie qui se montre environnée de ténèbres sera éclairée d'un rayon lumineux qui dissipera tous les doutes, toutes les incertitudes.

Que l'on ne s'étonne donc pas si, à chaque instant et dans tout le cours de cet ouvrage, je ramène sans cesse les systèmes à celui dont nous avons la pratique et l'habitude, me servant de celui-ci comme du miroir d'une chambre obscure qui, éclairée par un seul point, reflète et reproduit une multitude d'objets, tant ceux qui demeurent immobiles que ceux qui vont se déplaçant et se succédant sans interruption.

Et pour revenir au sujet de ce chapitre, quel lecteur d'un sens droit pourra nier qu'il ne suffise pas d'avoir expliqué la doctrine des Chinois sur la classification des instruments, sans être pour cela obligé de suivre ici cette doctrine, qui dérange et confond toutes nos idées ? La grammaire d'une langue étrangère s'écrit dans la langue nationale du peuple à qui elle est destinée ; c'est de même au moyen de notre musique qu'il faut expliquer celle des peuples qui, par le soin qu'ils ont apporté à la culture du plus délicieux des arts, ont mérité que leur mémoire fût conservée parmi les artistes et passât ainsi aux âges à venir.

Ce chapitre sera donc divisé en paragraphes qui concerneront d'abord les voix, puis les instruments à cordes, à vent et à percussion.

Musique des Chinois

I. Voix

Les Chinois, non seulement dans la musique qui s'exécute en public aux jours de grandes solennités, ^{p.148} mais encore dans celle qui se fait habituellement chez les particuliers dans les festins qu'ils donnent à leurs amis, ne font point usage des voix de femmes, ce qui, du reste, est tout à fait conforme aux coutumes asiatiques et à la législation qui en découle. Les chanteuses esclaves, qui sont le plus souvent des concubines, ne se font entendre qu'à leur maître et à sa famille ; ce n'est que dans des circonstances toutes spéciales, celle, par exemple, où l'on aurait l'intention de faire présent à quelqu'un d'une esclave habile dans le chant, qu'on la lui fait voir et entendre ¹. Il va sans dire que les esclaves musiciennes se payent un prix bien plus élevé que celles à qui manque ce talent.

Quant aux dames chinoises, quoique ne possédant à peu près aucune instruction, la plupart ne sachant pas même lire ², il n'est pas douteux qu'il y en ait quelques-unes dont l'esprit soit plus cultivé ; et parmi celles-ci, on peut croire qu'il s'en trouve qui aiment la musique et l'étudient, mais il est au moins fort probable que, dans leurs visites réciproques, elles pensent rarement à faire de la musique entre elles, d'où il suit que leurs talents demeurent absolument ignorés. En conséquence, l'on peut dire que la musique n'est, en général, cultivée par les Chinoises qu'autant qu'elles sont destinées à être vendues ou qu'elles ont l'intention de se vendre elles-mêmes ³.

Les femmes ont accès dans la basse musique ; mais, par une singularité qui pourra surprendre les Européens ⁴, leur principal emploi est de jouer les ^{p.149} instruments à vent, comme on peut s'en assurer en examinant la belle collection de dessins faits sur les lieux par Van Braam-Houckgeest ⁵. Au reste, cette manière de faire paraître les

¹ [La mort de Tong-tcho, nouvelle traduite du chinois, à la suite de la traduction de l'Orphelin de la Chine, par Stanislas Julien, p. 158.](#)

² [Staunton. Voyage de Macartney, t. IV, p. 251.](#)

³ [Barrow. Voyage en Chine, t. II, p. 65.](#)

⁴ [Barrow. Là même.](#)

⁵ Elle est à la Bibliothèque de Paris, rue Richelieu.

Musique des Chinois

femmes dans les symphonies, manière qui nous semble peu convenable à leur sexe, a existé dans toute l'antiquité, et est une conséquence naturelle de l'esclavage. Les Ambubages syriennes ont joui jusque dans Rome d'une grande célébrité ¹, et l'antique Grèce a, de tout temps, connu les joueuses de flûte, dont les talents et les grâces venaient ajouter un nouveau charme aux plaisirs de leurs festins ². Il peut sembler étonnant que dans les troupes nomades qui parcourent les villes de l'empire, on fasse jouer aux femmes les instruments à vent, et qu'on ne les fasse pas chanter ; cependant, tel paraît être l'usage général. D'ailleurs, la présence des femmes parmi les musiciens est loin d'être habituelle ; toutes les relations des missionnaires et des voyageurs parlent en effet de chanteurs et musiciens ambulants, mais il est rarement dit qu'il se trouve des femmes parmi eux, et le plus souvent, dans ce cas, ce ne sont pas elles qui chantent ; en sorte que, dans l'usage vulgaire, c'est toujours sur les hommes que repose l'exécution de la musique vocale, et le plus souvent aussi, de la musique instrumentale, tant grande que petite. Le petit nombre de voyageurs qui ont entendu chanter des Chinoises ont observé qu'elles tiraient du nez et du gosier des sons qu'il serait impossible de rendre ³ ; un autre voyageur ne craint pas d'avancer qu'une jeune et jolie Chinoise ayant chanté ^{p.150} en sa présence, les grâces de son visage s'évanouirent, et peu s'en fallut, ajoute-t-il, qu'elle ne parût laide, elle dont le silence était si ravissant ⁴.

On sent combien il est important de tenir compte de l'absence de voix féminines quand on veut juger de la musique d'un peuple, puisque le rejet de ces voix réduit le diagramme vocal à une étendue fort restreinte. Les Chinois l'ont bien senti, aussi ont-ils remplacé les voix de femmes par celles des castrats. Il ne paraît pas toutefois qu'en Chine l'éviration ait jamais eu lieu pour le seul motif qui peut, jusqu'à

¹ Voy. Le Comte. *Gazette musicale de Paris*, du 6 janvier 1839.

² Lucien. *Timon ou le Misanthrope*, c. 1. — Xenophon. *Banquet*, etc.

³ [De Guignes. Voyages à Peking, à Manille et à l'Ile de France, faits dans l'intervalle des années 1784 à 1801, t. II, p. 317.](#)

⁴ Jacques Arago. *Souvenirs d'un aveugle*.

Musique des Chinois

un certain point, faire excuser une opération si cruelle, savoir la conservation de la voix puérile, son accroissement et son développement jusqu'au plus haut degré de perfection. Au reste les chirurgiens chinois, quoique d'ailleurs fort inhabiles dans leur art ¹, sont arrivés, dit-on, à pratiquer l'opération avec une adresse singulière et presque sans souffrance pour le sujet, même lorsqu'il est adulte, car il arrive que des Chinois, dans des cas extrêmes, se décident à se soumettre à l'opération afin de trouver de l'emploi au palais impérial, et cela quelquefois à l'âge de trente ou quarante ans ². On distingue deux sortes de castrats, ceux que l'extraction des génitoires rend incapables de devenir pères, et ceux qui ont subi l'amputation totale des organes de la virilité, ce sont ces derniers appelés en Turquie *eunuques noirs*, que les missionnaires français à Péking désignaient par le nom plaisant et caractéristique de *rasibus* ³. On croit du reste que les chirurgiens chinois ne font pas usage p.151 pour l'opération d'un fer tranchant, mais de ligaments enduits et imprégnés de matières caustiques : en peu de jours on voit sortir le malade comme de coutume sans qu'il paraisse penser le moins du monde au changement qui s'est opéré en lui ; toutefois ce changement se manifeste bientôt, car, s'il est adulte, sa barbe tombe peu à peu, et au bout de quelque temps il n'en reste plus ⁴. On ne perd pas un sujet sur cent, disent les relations ⁵, et encore meurt-il d'ordinaire par défaut de précautions ; c'était presque le contraire qui avait lieu en Italie et en Espagne au temps où la castration était commune en ces pays ⁶. Quoi qu'il en soit, les eunuques ont été dès une époque très reculée fort nombreux dans la Chine, ils y ont longtemps occupé les premiers emplois ; toutes les charges du palais leur étaient dévolues, et ils acquéraient une puissance et une richesse vraiment prodigieuses ; c'est ce qui explique comment tant de

¹ [Staunton. Voyage de Maccartney, t. IV, p. 5.](#)

² [Bell, Voyage, p. 329.](#)

³ Castéra, dans [Barrow, t. I, p. 385](#), à la note.

⁴ [Staunton. Voyage, t. IV, p. 5.](#)

⁵ [Amiot. Observations sur le livre de M. P** \(Paw\), intitulé : Recherches sur les Égyptiens et les Chinois.](#) À la suite du *Mémoire sur la Musique des Chinois*, p. 319.

⁶ Ginguené. *Encyclopédie méthodique. Musique*, art. *Castrat*.

Musique des Chinois

parents soumettaient leurs fils à l'opération. La conquête des Tartares et l'établissement de leur dynastie amena quelques changements à cet égard, mais si les castrats perdirent en apparence une partie de leur crédit, ils en ont de fait conservé beaucoup. Au reste, il ne paraît pas que la beauté de leur voix ou leur aptitude pour le chant influe grandement dans la faveur dont ils peuvent jouir, de sorte que la fortune à venir de ces êtres incomplets dépend en grande partie des circonstances. Voici comment a lieu leur admission au palais impérial : on envoie à la cour un nombre considérable de jeunes castrats ; parmi eux ^{p.152} sont choisis ceux qui ont la meilleure apparence, une bonne prononciation, des dispositions naturelles, etc., ils sont ensuite destinés à des offices vils ou distingués, et cette répartition se fait à peu près au hasard ¹. Ainsi quelques-uns sont prêtres, musiciens, comédiens, etc., d'autres jardiniers, balayeurs, cuisiniers, marmitons, etc. Parmi les eunuques musiciens, les uns sont chanteurs, les autres instrumentistes. Tous ceux qui sont chargés de la surveillance des femmes de l'empereur doivent être essentiellement *rasibus*.

Il y a au moins six mille castrats employés au palais ² et dans ce nombre une grande partie est destinée au service de la musique. On voulut, dans le cours du siècle passé, les remplacer par des femmes plus particulièrement en ce qui concerne les fonctions musicales dans lesquelles ils chantent chez l'impératrice lorsque celle-ci célèbre en l'honneur du ciel et des ancêtres, des cérémonies analogues à celles que fait en même temps l'empereur son époux. Ce projet reçut même un commencement d'exécution, mais après plusieurs essais infructueux on dut y renoncer ³.

Ce n'est pas seulement au palais impérial que l'on rencontre des eunuques, les grands et les riches en ont souvent un nombre considérable à leur service, et ils sont dans beaucoup d'occasions leurs

¹ Semedo. *Relazione del gran regno della Cina*, etc., p. 148.

² Amiot. Au lieu précité.

³ [Arnaud. Extrait de l'ouvrage de Li-koang-ti, traduit par Amiot](#), dans les *Variétés littéraires*, t. II, p. 292.

Musique des Chinois

confidents et leurs conseillers ¹. Ils se persuadent généralement que la neutralité de leur être les élève au-dessus du vulgaire qui, à cet égard, les entretient dans la bonne opinion qu'ils ont d'eux-mêmes ; ils sont fort respectés et ceux ^{p.153} qui approchent du souverain sont ménagés et redoutés par les plus hauts personnages, et même par les fils de l'empereur ². Au reste, ceux qui ne sont attachés spécialement ni au palais, ni à aucune famille opulente, font d'ordinaire partie de certaines troupes de musiciens ou s'adjoignent à elles pour aller exécuter des morceaux aux fêtes, repas, etc. ; beaucoup d'entre eux ne chantent pas, mais jouent des instruments ³ : ce sont sans doute ceux qui ont peu de voix ou n'en ont point du tout ; il en était de même autrefois en Espagne et en Italie.

Jusqu'à ce jour nous ne possédons aucun renseignement suffisant pour nous faire comprendre le système vocal des Chinois et nous ne savons pas même comment ils divisent les voix et sous quel point de vue ils les envisagent selon qu'elles se montrent assemblées ou isolées. Un passage du *Livre des Sentences* (l'un des petits canoniques) semble indiquer que dans l'antiquité l'on en distinguait cinq espèces ⁴, mais cela est dit d'une manière si brève et si accidentelle que l'on ne peut faire aucun fond sur un pareil document. Leur système quel qu'il soit, mérite un éloge particulier en ce qu'il n'admet comme véritables sons vocaux que ceux qui sortent naturellement de la poitrine sans peine et sans effort. Ainsi que nous l'avons vu ⁵, les tons aigus appartenant au faucet sont rejetés comme factices, et les tons graves qui dépassent la portée ordinaire de l'organe sont bannis, comme ne ressemblant plus, disent les Chinois, qu'à un râlement. La plupart des airs ^{p.154} chinois que j'ai examinés et dont on trouvera des exemples dans les planches-musique de ce livre semblent dans leur position naturelle destinés au ténor ou au soprano très aigus. Il serait fort possible que les Chinois n'admissent dans chaque sexe qu'une

¹ Dell. *Voyage de Petesbourg à Pékin*, p. 329.

² [Barrow. Voyage en Chine, t. I, p. 386.](#)

³ [Barrow, Voyage, t. II, p. 65.](#)

⁴ Noel et Pluquet, trad. de *Livres classiques des Chinois*, [t. III, p. 66.](#)

⁵ Voy. chap. V.

Musique des Chinois

sorte de voix et qu'ils rejetassent les distinctions de basse et de ténor, alto et soprano. Ce serait fort se restreindre.

Pour quiconque a étudié attentivement l'organe vocal et rapproché ses éléments de la conformation physique des Chinois, il est évident que l'espèce de voix la plus commune en Chine doit être le ténor franc, montant sans effort au sol, au la et souvent beaucoup plus haut. D'ailleurs les Chinois contractent dès l'enfance l'habitude de fixer le diapason de leur voix dans les cordes les plus aiguës, parlant toujours d'une voix flûtée que l'on prendrait pour un faucet ¹.

Dans leurs pièces d'ensemble, les chanteurs chinois n'ayant d'autre précaution à prendre que de saisir exactement l'unisson ou l'octave dans des morceaux ordinairement fort lents, il en résulte qu'il faut assez peu de mérite pour être habile à cet égard, mais on se tromperait fort si l'on pensait que les Chinois n'apprécient pas le mérite de l'exécution vocale qui, selon leur idée, consiste surtout à mettre en un parfait rapport l'expression musicale et le sens poétique des paroles. Plusieurs de leurs anciens livres s'expriment à cet égard d'une manière fort positive. Voici un des passages de ce genre qui m'ont le plus frappé : il est tiré du *Li-ki*, livre fort ancien, le quatrième des grands canoniques, et qui passe pour avoir été tiré d'un autre écrit plus ancien encore.

« Le son de notre voix, y est-il dit, varie selon la passion qui nous émeut. La voix ^{p.155} d'un homme affligé est traînante et à demi éteinte ; chez celui qui éprouve les transports et les épanouissements de la joie, elle est pleine, éclatante et peu réglée ; celle d'un homme en colère est rude, aigre, perçante et terrible ; celle des mortels respectueux que pénètre l'amour de la religion est grave, pleine, modeste et souvent entrecoupée de courtes pauses ; celle d'un amant est douce, pénétrante et respire le sentiment ².

¹ [Huttner. Voyage, à la suite de celui de Staunton, t. V, p. 231.](#)

² [Le Li-ki, cité dans l'Essai sur la langue et les caractères chinois. Mém. concern. les Chinois, t. IX, p. 373, note 31.](#)

Musique des Chinois

On voit, d'après cela, que les Chinois se sont fait de très bonne heure une idée fort juste de l'expression vocale, cependant l'importance du chant, par rapport à tout le système musical chinois, est moins grande qu'on ne le croirait. Il est fâcheux que nous manquions, pour traiter cette matière avec l'étendue qu'elle comporte, des documents les plus nécessaires, qui existent indubitablement en Chine, où toutes les parties de la musique ont été l'objet des plus savantes élucubrations.

II. Des instruments à cordes en général

On a prétendu sans fondement que, dans la construction des instruments de musique, les Chinois exigeaient que le même instrument fût entièrement fabriqué avec des matières du règne animal, ou avec des matières du règne végétal, ou avec des matières du règne minéral ¹ ; mais l'on a eu pleine raison de dire que, s'ils admettent le mélange de ces diverses substances, ils en restreignent considérablement le choix, et se soumettent à p.156 des règles qu'ils ont établies d'après les propriétés qu'ils attribuent aux corps phonogènes ².

L'exposé qui va suivre prouvera suffisamment que la première de ces propositions est une erreur, et que la seconde est fort exacte ; je ne parle de la première qu'en raison de la juste autorité dont jouissent en général les opinions de l'auteur qui a émis celle-ci.

Les principaux instruments à cordes de la Chine sont le kin et le ché ; ils sont aussi les plus anciens. Les Chinois possèdent, en outre, plusieurs autres instruments d'une époque plus moderne, dont on connaît plutôt la forme que les noms, et qui ont fini par devenir les plus répandus.

Tous ces instruments appartiennent à la division de la soie considérée en tant que génératrice du son. Les auteurs chinois pensent

¹ Villoteau. Description des instruments de musique des Orientaux, dans la *Description de l'Égypte*. État moderne, t. I, p. 910, éd. in-folio.

² Villoteau. À l'endroit précité.

Musique des Chinois

que longtemps avant de l'employer à la fabrication des étoffes ¹, leurs ancêtres ont fait usage de ce produit pour faire résonner les instruments de musique, dont ils tiraient les plus doux et les plus tendres accords.

L'opinion la plus répandue fixe l'origine des instruments à cordes de soie au temps de Fou-hi, fondateur de la monarchie chinoise ². Le premier rudiment de cette invention fut une planchette d'un bois sec et léger, sur laquelle on tendit plusieurs cordes faites de fils de soie assemblés et tordus entre les doigts. On obtint ensuite une notable amélioration, en déterminant la dimension de la planchette, et en voûtant sa surface : plus tard, on compta les fils qui composaient chaque corde, et l'on put fixer le nombre des brins en ^{p.157} raison des grosseurs que l'on voulait obtenir ; elles furent, en outre, filées et tordues avec plus d'art et d'exactitude. Confectionnées de la sorte, elles fournirent tous les tons du système en raison du degré de tension auquel elles étaient soumises, et du nombre de brins dont elles étaient composées ; et même telle fut depuis l'attention apportée à la fabrication, que l'on cultive encore aujourd'hui une espèce particulière de mûriers pour nourrir les vers dont la soie est uniquement destinée aux cordes d'instruments ³.

Des auteurs qui ont longtemps séjourné en Chine, attestent positivement que la soie est la seule matière employée pour la fabrication des cordes ⁴. Cependant, à une époque moderne, quelques instruments étrangers venus des musulmans et montés de cordes métalliques, ont été admis dans le pays ⁵ : peut-être les Chinois ont-ils eu aussi par la même voie connaissance des cordes de boyau.

Ces peuples ont l'habitude d'ajouter à leurs instruments mille enjolivures inutiles ; ils les couvrent de ces dessins bizarres, de ces

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 52.](#)

² Voyez chap. II, p. 29 et suiv.

³ *Note particulière* tirée d'un original chinois, et communiquée par M. Stanislas Julien.

⁴ [De Guignes. Voyage à Péking, t. II, p. 320.](#) « Les cordes d'instruments sont en soie ; on n'en fabrique pas d'autres. »

⁵ *Lois des empereurs mantchoux* (en chinois), livre XXXVI. Cet ouvrage existe à la Bibliothèque royale de Paris.

Musique des Chinois

figures d'animaux imaginaires qui leur paraissent si agréables ; ils y ajoutent de longs cordons garnis de glands, de larges pièces d'étoffe, etc. Tous ces accessoires ne peuvent qu'embarrasser l'exécution et absorber en partie la sonorité des instruments. En général ils ne sont pas représentés dans les dessins qui accompagnent cet ouvrage ; on les a cependant conservés quelquefois pour ^{p.158} donner une idée exacte des habitudes chinoises à cet égard.

III. Du kin

Les plus anciens instruments auxquels aient donné naissance les cordes de soie, sont le kin et le ché, instruments de même date et de même nature, quoique différents l'un de l'autre à certains égards.

Le *Ché-pen*, l'un des grands livres canoniques des Chinois, explique ainsi l'invention et la conformation du kin.

« Fou-hi, dit-il, prit cet effet du bois appelé *toung mou*. Il arrondit l'instrument sur sa partie supérieure, pour figurer la voûte céleste ; il l'aplatit dans sa partie de dessous pour représenter la terre. Il fixa la demeure du dragon, c'est-à-dire la partie haute de l'instrument pris dans sa largeur, à huit pouces (228 millimètres), pour représenter les huit airs des vents, il donna quatre pouces (114 millimètres) au nid du foang-hoang, qui se trouve à la même partie prise dans sa hauteur, pour représenter les quatre saisons de l'année. Il garnit l'instrument de cinq cordes, pour rappeler les cinq planètes et les cinq éléments ; enfin, il décida que la longueur totale de l'instrument serait de sept pieds deux pouces (1 mètre 368 millimètres), pour représenter l'universalité des choses ¹.

Tsai-yu pense ¹ que dès son origine, le kin a été monté de sept cordes ; ce serait alors par erreur que beaucoup d'écrivains auraient

¹ Le *Ché-pen*, dans [Amiot. De la Musique des Chinois, p. 53.](#)

¹ Tsai-yu, dans [Amiot, p. 54.](#)

Musique des Chinois

prétendu qu'il n'en avait d'abord que cinq et que les deux autres avaient été ajoutées par Ouen-wang et Ou-wang au temps des Tcheou, c'est-à-dire depuis 1127 avant l'ère vulgaire. ^{p.159} Ce qui a donné lieu à cette méprise, c'est que l'on accordait autrefois le kin de deux manières différentes ; dans l'une on ne faisait usage que des cinq tons *houng, chang, kio, tché* et *yu*, autrement de *fa, sol, fa, ut, ré* ; dans l'autre, que l'on appelait *chao* (diminué, petit, moindre), outre les cinq tons pleins, on employait aussi les demi-tons, ce qui a fait depuis nommer ce système *pien* du nom chinois des demi-tons ¹. La corde appelée Ouen-wang a reçu ce nom parce qu'elle fournit le mode doux et tendre qui sert à exprimer les avantages de la paix et de l'étude ; car Ouen-wang signifie *prince pacifique, amateur de lettres*. Quant à la corde Ou-wang, elle s'appelle ainsi comme donnant naissance au mode brillant qui célèbre les vertus guerrières : en effet, Ou-wang signifie *prince guerrier*.

Roussier ² suppose avec raison que la manière même d'accorder le kin a pu donner lieu à l'opinion que nous venons de réfuter avec Tsai-yu. En effet, les sept cordes présentant l'une des séries

ut ré fa sol la // ut ré
ou fa sol la si ut ré mi

on a pu dans le premier cas ne pas tenir compte des cordes sonnantes de l'octave. Au reste, dans les temps modernes, on n'a souvent donné au kin que cinq cordes.

Le kin a été pendant longtemps fabriqué avec une grande magnificence. Pour le corps de l'instrument on s'est toujours servi de tOUNG-mou peint en noir et couvert de cet admirable vernis que l'on ne trouve qu'en Chine. Longtemps les divisions des cordes ont été marquées par autant de clous d'or pris dans la rivière ^{p.160} de Li-choui ; pour sillet, on se servait d'une pierre de yu de l'espèce la plus précieuse. Dans le choix du bois, on avait le soin de n'employer que celui d'arbres qui avaient crû sur le penchant des montagnes du côté

¹ Voyez plus haut, chap. V, p. 120.

² Roussier dans [Amiot, De la musique des Chinois, p. 55, note 2.](#)

Musique des Chinois

exposé au midi. On sait que c'est cette précaution, d'ailleurs fort simple, qui a contribué à donner tant de prix aux instruments des Stradivarj ; elle était connue en Chine dès l'époque la plus reculée.

Il y a trois espèces de kin qui ne diffèrent entre eux que par la grandeur et ressemblent tous à la figure 3, planche deuxième.

En général, dans la confection des kin, les facteurs chinois prennent toujours pour modèles les kin les plus anciens qui sont aussi les plus estimés. Voici les dimensions du kin ancien servant ordinairement d'étalon pour les modernes ¹ :

Tête de l'instrument prise en sa longueur : 0,225 mm.

Queue, de même : 0,150 mm.

Épaules : 0,255 mm.

De chevalet à la queue : 1,275 mm.

Longueur totale : 1,400 mm.

L'accord du kin à sept cordes se pratique comme nous l'avons vu il y a un instant : les cinq premières cordes procédant du grave à l'aigu fournissent les tons *ut, ré, fa, sol, la*, puis les deux dernières cordes donnent l'octave des deux premières, *ut* et *ré* ² ; il est alors au rang des instruments stables et sert à l'accompagnement de mélodies dans lesquelles le compositeur n'a fait usage que des cinq tons susnommés.

Dans l'autre manière de l'accorder qui fournit la p.161 série *fa sol la si ut ré mi*, la quatrième corde sonnante le *si* est appelée *moyenne*, la septième donnant le *mi* se nomme *corde de l'union* ³. Tout porte à croire qu'en ce cas, ces deux dernières cordes sont mobiles et s'accordent, lorsqu'il est nécessaire, un semi-diaton plus bas.

La table du kin porte treize points indiquant les divisions des cordes ; en posant le doigt sur le dixième point, la corde fait entendre sa quarte et l'on obtient ainsi le ton convenable pour mettre une autre corde au degré voulu. S'agit-il, par exemple, de mettre la corde *ut* en

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 225.](#)

² [Amiot. De la musique des Chinois, p. 168.](#)

³ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 169.](#)

Musique des Chinois

rapport avec celle de *sol*, on commence par diviser la corde *sol* en appuyant le doigt sur le dixième point ; ainsi accourcie, elle sonne l'*ut*, et il est aisé d'en prendre l'unisson sur celle qui fournit cette note à vide. Il en est de même des autres dont on trouve ainsi l'unisson ou l'octave en prenant la quarte d'une des cordes de l'instrument. C'est ainsi que les élèves dont l'oreille est peu exercée et qui ne comprennent pas bien encore le rapport des sons, emploient chez nous exactement le même moyen pour accorder la guitare, la mandoline, les instruments d'archet, etc.

Le point de départ pour l'accord du kin, suit les différentes transpositions modales que nous avons indiquées plus haut ¹, c'est-à-dire que la corde grave, attribuée soit au fa, soit à l'*ut*, peut être prise de l'un quelconque des douze lu, après quoi l'on règle les autres cordes comme de coutume.

Du reste c'est d'ordinaire sur le cheng, instrument à vent dont je parlerai bientôt, que le kin prend le ton de l'accord ; dans d'autres occasions ce sont les cloches ou les tambours qui le lui fournissent.

p.162 Amiot avait envoyé en France un kin, qui fut alors déposé dans le cabinet du ministre d'État Bertin ; il est fâcheux qu'on ne sache pas où est passé cet instrument ; on aurait les moyens de vérifier plusieurs points d'une certaine importance sur lesquels Amiot ne nous a pas suffisamment éclairés. Il ne nous dit rien, par exemple, des distances établies pour la section des cordes, quand on veut élever le ton, et le dessin d'après lequel a été gravé le kin du sixième tome des *Mémoires concernant les Chinois* ², reproduit par La Borde ³ et par d'autres, est de trop petite dimension pour que les divisions des cordes puissent se distinguer et être déterminées avec une exactitude suffisante, quand on n'a pas d'autre pièce sous les yeux. C'est donc seulement par approximation que ces divisions ont été indiquées à la figure 3 ; elles suffisent au reste pour prouver que les Chinois partagent la corde

¹ Chap. V, p. 121.

² Planche IV, fig. 21.

³ [La Borde. Essai sur la musique, t. I, fig. de la page 126.](#)

Musique des Chinois

sonore précisément comme nous, du moins en ce que l'opération a d'essentiel ¹.

Pour jouer du kin, on pose l'instrument à plat sur une table ou sur un pied destiné à cet usage, et l'on en pince légèrement les cordes avec l'extrémité des doigts ; il ne paraît pas du moins dans l'usage habituel, que l'on emploie la pression des doigts pour obtenir d'une même corde des sons plus aigus que celui qu'elle donne à vide ; cependant d'après ce qui a été dit il y a un instant sur la manière dont s'y prennent les Chinois pour mettre l'instrument d'accord, et d'après les divisions tracées par eux sur la table de l'instrument, il est visible qu'ils connaissent fort bien l'effet de ^{p.163} l'accourcissement des cordes sonores, ils disent d'ailleurs eux-mêmes que l'on peut tirer trois octaves de chacune des cordes. On a vu ² que le kin a une notation particulière dans laquelle les diverses circonstances de l'exécution sont indiquées avec beaucoup de détails.

Il y a un kin qui n'offre rien de particulier, quant à la forme, mais dont on fait résonner les cordes au nombre de onze, par le moyen d'un percussor en forme d'une petite baguette égale dans toute sa longueur ³.

Selon quelques traditions, le kin dans son origine aurait eu vingt-cinq cordes, et tel serait celui qu'aurait inventé Fou-hi ⁴, mais ces vingt-cinq cordes paraîtraient bien plutôt être celles du chē, comme nous le verrons bientôt. Au reste cet ancien kin se nommait primitivement *li-hoei*, terme qui dans un sens étendu signifie : *qui pénètre les choses les plus obscures* ¹.

Le goût symbolique des Chinois leur a fait interpréter en beaucoup de façons les formes et les parties du kin : le haut, le bas, le dessus, le dessous, les côtés, les sept cordes dont l'instrument est monté, les trois

¹ Voy. le troisième *excursus*.

² Voyez chap. VII, p. 141.

³ *Lois des empereurs mantchoux* (en chinois), livre 35.

⁴ [Amiot. Abrégé chronologique de l'histoire universelle de l'empire de la Chine, dans les Mém. conc. les Chinois, t. XIII, p. 215.](#)

¹ Arnaud. *Extrait de l'ouvrage de Li-koang-ti*, dans les *Variétés littéraires*, [note de la page 375 du t. II.](#)

Musique des Chinois

octaves que l'on peut tirer de chacune d'elles, et les divisions au moyen desquelles on les obtient, la disposition des points diviseurs considérés entre eux, et une foule d'autres particularités ont donné lieu à de copieuses élucubrations et aux plus magnifiques éloges.

Tel est le respect que l'on professe en Chine pour ^{p.164} cet instrument, que jamais on n'en joue sans avoir auparavant allumé plusieurs bâtons d'odeur qui brûlent pendant tout le temps de l'exécution ¹. Les règles qui le concernent étaient au temps des Tcheou, gravées dans sa partie concave en deux cent soixante caractères, et les joueurs de kin devaient savoir ces règles par cœur ². Selon les auteurs chinois ³, tout dans le kin est doctrine, tout dans lui est emblème et symbole. Les sons qu'on en tire dissipent les ténèbres de l'entendement et calment les passions ; mais pour en obtenir un tel effet, il faut être avancé dans l'étude de la sagesse. Les sages seuls, ajoutent ces mêmes écrivains, peuvent toucher le kin ; le vulgaire doit se contenter de regarder dans un profond silence et avec le plus grand respect.

Si en Europe on exigeait de pareilles qualités pour l'exécution instrumentale, plus d'une place de nos orchestres demeurerait inoccupée.

IV. Du chê

Le chê est un instrument de la famille du kin, mais qui se monte d'un bien plus grand nombre de cordes. Nous avons vu que l'on n'est pas d'accord sur la question de savoir à qui en est due l'invention, non plus que sur les altérations qu'il a subies quant au nombre de ses cordes. Tsai-yu pense que l'on est tombé, en parlant du chê, dans une erreur semblable à celle que l'on avait commise à l'égard du kin, lorsque l'on a supposé qu'il y en avait eu à cinq, quinze, dix-neuf ou vingt-trois cordes. On n'a pas compris, dit-il ¹, les ^{p.165} expressions des anciens ; quand ils disent que pour tel morceau, il y a un

¹ Arnaud. *Extrait de Li-koang-ti, etc.* [Là même](#).

² [Amiot, De la musique des Chinois, p. 57.](#)

³ Dans [Amiot, p. 56.](#)

¹ Tsai-yu cité par [Amiot, p. 59.](#)

Musique des Chinois

accompagnement de ch^ê à cinq, quinze, dix-neuf, etc., cordes, ils veulent indiquer tout simplement le nombre de cordes dont il est fait usage en cette occasion. Depuis Fou-hi, ajoute-t-il, jusqu'à Hoang-ti, le ch^ê fut monté de cinquante cordes, et depuis Hoang-ti jusqu'au temps présent (Tsai écrivait au milieu du seizième siècle), il a été monté de vingt-cinq cordes seulement. Toutefois il paraît qu'à une époque peut-être plus récente, il a existé un ch^ê à trente-six cordes ¹.

Les dimensions du ch^ê ont souvent varié, et les antiquaires chinois ne s'accordent pas à cet égard. Le *Koang-yun-chou* ², ouvrage fort estimé des Chinois, donne au ch^ê 7 pieds 2 pouces de longueur, et 1 pied 8 pouces de largeur, ce qui équivaut à longueur métrique 1,835, largeur 0,457.

Il y a du reste quatre sortes de ch^ê, qui ne diffèrent entre eux que par la grandeur, étant construits sur le même système et montés de pareil nombre de cordes. Voici la mesure la plus ordinaire ¹ :

Tête de l'instrument: Longueur : 0,225 mm, largeur 0,510 mm.

Queue : Longueur 0,457 mm, largeur : 0,407 mm.

D'un chevalet à l'autre : 1,636 mm.

Longueur totale : 2,295 mm.

On voit d'après ces mesures que le ch^ê, comme nous le disions au commencement, n'est autre chose qu'un kin établi sur une plus grande échelle et monté d'un ^{p.166} nombre de cordes plus considérable. Ce qui en outre différencie le ch^ê, c'est qu'en dessous de chaque corde est placé un chevalet mobile, élevé sur la table de 67 millimètres ; ces chevalets sont divisés en cinq séries de cinq, affectées chacune de l'une des cinq couleurs ; la première série est bleue, les suivantes sont rouges, jaunes, blanches et enfin noires ².

Les vingt-cinq cordes du ch^ê forment évidemment une suite de vingt-cinq lu ou demi-tons, et par conséquent deux octaves et une note.

¹ Traduction de l'ouvrage de Li-koang-ti, citée par [La Borde, Essai sur la musique, t. I, p. 364.](#)

² Cité par [Amiot. De la musique des Chinois, p. 54.](#)

¹ [Amiot, p. 225.](#)

² Voy. le quatrième *excursus* de ce livre.

Musique des Chinois

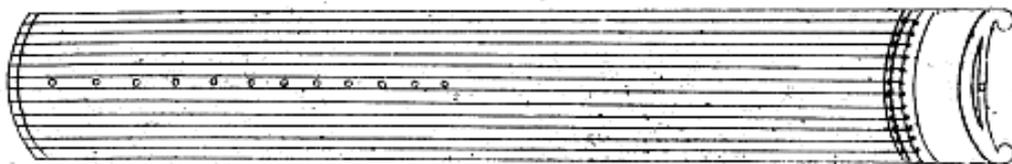
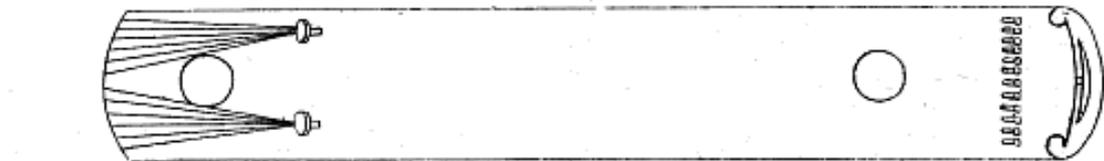
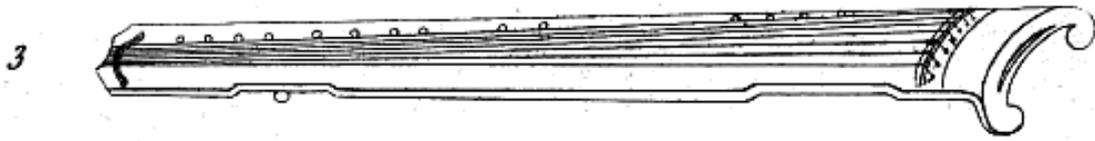


Planche II.

Musique des Chinois

La figure 4, planche II des dessins, représente *a* le ch^h, et *b* la manière de le pincer. Cette figure, envoyée en France par Amiot, a été calquée sur une peinture chinoise. Les deux musiciens qui s'y trouvent représentés semblent aveugles, et La Borde paraît y avoir été trompé ¹. Il est dit, à la vérité, qu'en Chine, dans une haute antiquité, on choisissait un aveugle pour président du tribunal de la Musique, parce qu'on le croyait plus capable que tout autre de faire les plus fines distinctions dans le degré et la qualité des tons et des accords ² ; mais cette prétendue cécité des musiciens n'est qu'un symbole particulier aux Chinois, qui, en représentant les exécutants privés de la vue, veulent marquer l'attention profonde qu'ils doivent apporter à rendre exactement les inspirations du compositeur ³. Le second musicien *c*, placé à la droite du joueur de ch^h, bat la mesure sur un petit tambour appelé po-fou, dont je parlerai plus tard. J'ai cru ^{p.167} devoir rapprocher ces deux instruments, parce qu'il en est habituellement ainsi chez les Chinois.

Jadis le ch^h portait ses règles et son éloge écrits sur sa surface inférieure en onze cent quatre-vingt-neuf caractères, dont chacun, selon Tsai-yu, renfermait un sens très profond ⁴. Pour jouer du ch^h, disent les auteurs anciens, on doit avoir appris à mortifier ses passions, et il faut avoir l'amour de la vertu gravé dans le cœur, autrement on n'en obtient que des sons vides et infructueux. Le ch^h a quelquefois été considéré comme l'image de la mort, par rapport au kin qui est l'image de la vie ⁵. Ces deux instruments sont souvent rapprochés par les poètes chinois, qui, pour exprimer le degré suprême de la félicité des amants, disent qu'ils imitent par un heureux accord l'harmonie du kin et du ch^h ⁶.

Tout en disant qu'il ne prétend pas adopter les idées chinoises sur la perfection du ch^h, Amiot ne craint pas d'assurer que *l'Europe ne possède*

¹ [La Borde. Essai sur la musique. t. I, pl. de la page 126.](#)

² Noel et Pluquet. Trad. du *Livre des sentences*, dans *Les livres classiques de la Chine*, t. IV, p. 331.

³ Tsai-yu, dans [Amiot. De la musique des Chinois, p. 60.](#)

⁴ Tsai-yu, dans Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 60.

⁵ [De Prémare. Recherches sur les temps antérieurs au Chou-king, nouv. éd. dans Les livres sacrés de l'Orient, p. 31.](#)

⁶ [Blanche et bleue, ou les deux fées](#), roman traduit du chinois, par Stanislas Julien, ch. III, p. 64.

Musique des Chinois

*aucun instrument qui mérite de lui être préféré*¹. Il n'en excepte pas même le clavecin, parce que, dit-il, les sons aigres des cordes de métal et le bruit que font quelquefois les touches et les sautereaux affectent désagréablement une oreille un peu délicate. Cet énoncé prouve deux choses : d'abord qu'Amiot n'avait jamais entendu un bon clavecin et en second lieu qu'il ne tenait aucun compte du mécanisme de l'instrument qui, comme chacun le sait, rend praticable une foule de traits et p.168 de difficultés de tout genre auxquelles doivent renoncer les instruments pincés. D'ailleurs il comparait ensemble deux instruments d'une nature différente ; c'est de la harpe que l'on pourrait rapprocher le chē, mais pour porter un jugement sain sur cette question, il faudrait avoir entendu ce dernier ; on aurait surtout à examiner le mérite des cordes de soie qui doivent avoir en effet beaucoup de charme et de suavité, mais qui pour l'éclat ne semblent pas pouvoir atteindre les cordes de boyau, malgré ce qu'ont pu dire à cet égard les personnes intéressées à les faire adopter en Europe, ce qui a été tenté en France il y a quelques années². Il faudrait aussi, en pareil cas, avoir égard au genre de musique destiné à l'instrument ; or, les airs lents, plus conformes aux habitudes des Chinois, bien qu'ils connaissent aussi les mouvements vifs, n'exigent pas une aussi grande facilité de mécanisme que les nôtres. Au reste cette discussion ne se rattache que faiblement au sujet, et il est inutile de la pousser plus loin.

Avant de terminer, je dois remarquer que nous avons longtemps possédé un instrument aujourd'hui tombé en désuétude qui, sauf la composition des cordes qui étaient faites de métal, avait un grand rapport avec le kin et le chē ; je veux parler du psaltérion que l'on tenait sur les genoux en en pinçant les cordes avec le pouce et l'index ordinairement garnis d'espèces de dés terminés en pointes : cet instrument qui est d'un usage général en Orient se voit encore quelquefois en Europe et il en sera plus d'une fois question dans la suite de cette histoire³.

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 60.](#)

² Voy. le cinquième *excursus*.

³ Voy. provisoirement le livre III, section I, art. 3, § 6.

Musique des Chinois

V. De quelques autres instruments à cordes

p.169 Amiot nomme encore un instrument appelé *tseng* qui, dit-il, a la même forme que le ch^ê dont il a donné les dimensions ¹ ; c'est à ce peu de mots que se bornent ses renseignements, et tout porte à croire qu'il n'est réellement question que du ch^ê sous une autre dénomination.

Le *lu-tchun* (pl. II, fig. 5) est une sorte de kin à douze cordes montées semi-diatoniquement et donnant par conséquent les douze lu à partir du hoang-tchoung ². Cet instrument sert à mesurer les lu et n'est point employé pour l'exécution. Au moyen des douze divisions marquées sur la table, on cherche et l'on établit les rapports des tons entre eux.

Plusieurs écrivains qui ont laissé des relations sur la Chine parlent d'instruments à cordes qu'ils prétendent avoir vus et entendus ; ces instruments ressembleraient à nos violons, violes et violoncelles, mais varieraient quant au nombre des cordes ³ ; ils seraient, comme les nôtres, armés de chevilles pour régler le degré du son, et se joueraient avec des archets ⁴. On parle également de guitares plus petites que celles que nous employons, d'une sorte de rebecque et enfin d'un autre instrument monté d'un grand nombre de cordes en laiton ⁵ ; il est permis de supposer que les yeux du missionnaire dominicain qui parle de ce p.170 dernier instrument auront été trompés, ou bien, qu'il s'agit ici, non d'un instrument chinois, mais d'un instrument étranger importé en Chine, car le fait de l'emploi des cordes de laiton serait d'une trop grande importance pour que les auteurs chinois sur lesquels Amiot a travaillé n'en eussent pas fait mention en parlant des sons du métal. Cependant quelques autres documents sembleraient donner une certaine consistance à cette opinion ; Barrow, par exemple, parle d'un ch^ê monté en cordes métalliques ⁶, et en donne le dessin tout à fait

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 225.](#)

² Tsay-yu, dans [Amiot, p. 149](#) et suiv.

³ Semedo. *Historica relazione del gran regno della China*, p. 71.

⁴ Là même.

⁵ Gaspar da Cruz. *Tractado em que se contam muito por estenso as cousas da China*, cap. XIV « d'algumas festas que os Chinas fazen i de suas musicas i enteramentos ».

⁶ [Barrow. Voyage, planche des instruments de musique.](#)

Musique des Chinois

semblable à un kin, sauf qu'il est monté de onze cordes : ce serait alors le même instrument que l'on a désigné sous le nom de tympanon chinois ¹ que l'on fait résonner au moyen de *touches*, c'est-à-dire de percussoirs en bois de bambou.

À la liste que nous venons de donner d'après Gaspar da Cruz, Barrow et autres, Gonzalez de Mendoza joint de grandes lyres et des harpes assez semblables aux nôtres, dit-il, bien qu'elles diffèrent en quelque chose quant à la forme et quant aux matières de fabrication ².

Enfin La Borde donne le dessin de quatre instruments à cordes ³ qui existaient alors dans le cabinet du duc de Chaulnes, grand amateur de toutes les productions chinoises. Il est fort étonnant qu'Amiot qui était en correspondance avec ce personnage et qui a fait pour lui des traductions importantes ⁴ concernant l'art p.171 de la guerre, n'ait fait nulle part mention de ces instruments. Au reste ils sont évidemment du genre de ceux qu'ont vus Da Cruz et De Mendoza, et ils constituent une famille d'instruments pincés analogues à nos guitares, mais dont le nombre de cordes est fort variable. On en trouvera des dessins plus exacts aux fig. 6, 7 et 8 de la planche III. La fig. 6 a été donnée par Barrow d'après l'instrument qui se trouvait dans la collection d'un Européen établi à Canton. Les figures 7 et 8, tirées d'un ouvrage imprimé en Chine ⁵, nous prouvent que, pour jouer ces instruments, on emploie au besoin, comme nous le faisons pour la guitare, une bricole qui se passe au-dessus de la tête et laisse à l'exécutant toute liberté d'exécution. Ces deux instruments s'appellent en tartar-mantchou *tingueri* et *fifan*, et en chinois *samm-jinn* et *yut-komm* ⁶ ; le premier a trois cordes, le second quatre.

¹ Sallé. *Catalogue de la collection chinoise*, composant son cabinet. Paris, 1826, p. 62.

² Gonzalez de Mendoza. *Dell' historia della China*, trad. italiana di Francesco Aranzo, p. 77.

³ [La Borde. Essai sur la musique, t. I, p. 366, pl. 3.](#)

⁴ Elles ont été imprimées. Voy. p. 7 de ce volume.

⁵ [Barrow. Voyage, t. II, p. 67.](#)

⁶ *Rituel des Tatars-Mantchoux, rédigé par ordre de l'empereur Kien-long, et précédé d'un discours préliminaire par ce souverain.* Ouvrage traduit par extraits du tatar-mantchou, et accompagné des textes en caractères originaux, par L. Langlès. Paris, an XII, in-4, pl. VII, fig. 33.

Musique des Chinois

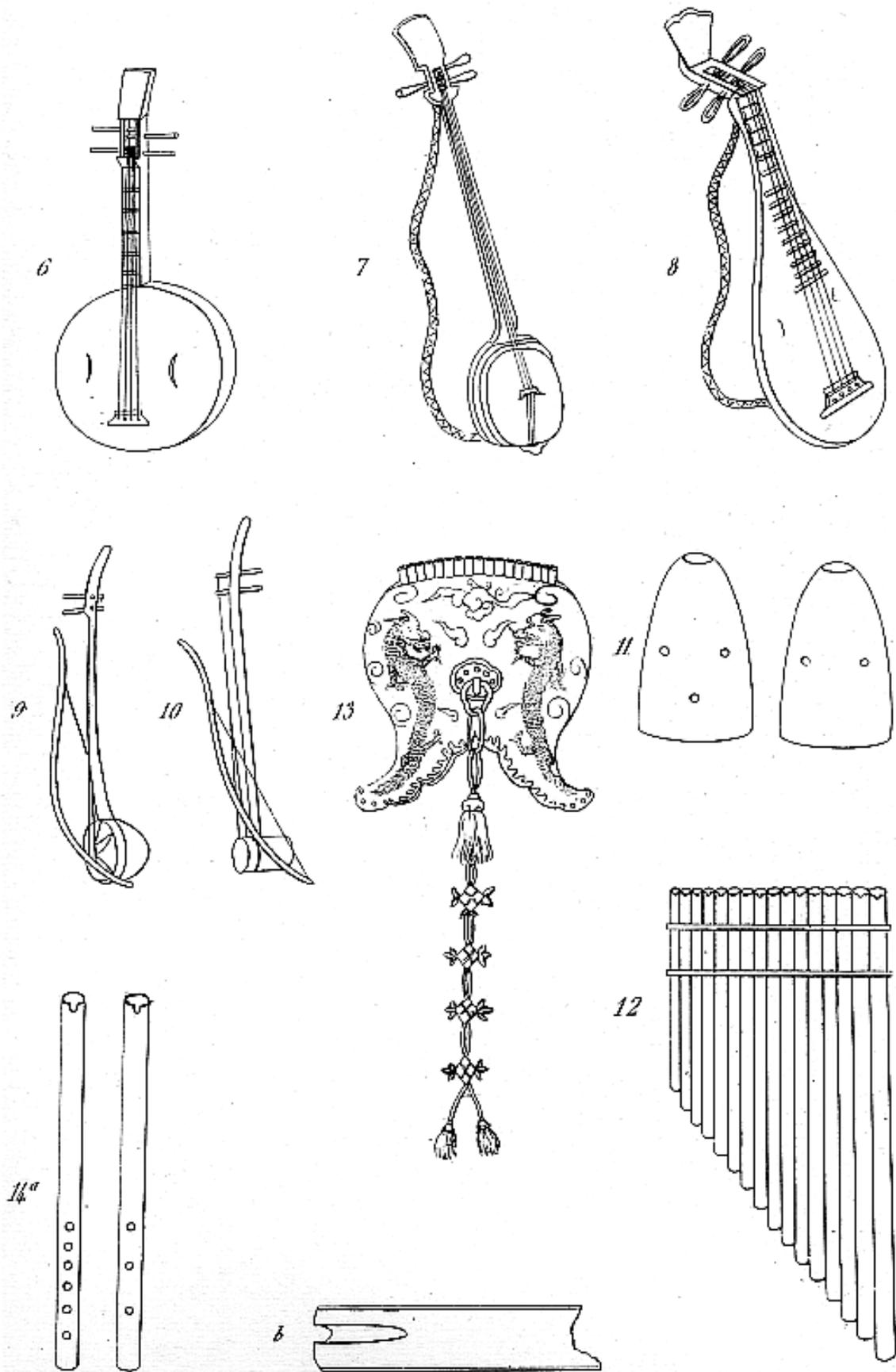


Planche III.

Musique des Chinois

Les fig. 6, 7 et 8, (pl. III) servent à constater un fait très important pour la musique des Chinois, je veux dire l'existence chez ces peuples d'instruments à manche au moyen duquel on raccourcit artificiellement par la pression du doigt chacune des cordes dont l'instrument est monté. Dans les fig. 6 et 7, ces manches sont même garnis de touchettes indiquant les divisions tonales analogues à celles que l'on a déjà vues marquées sur le kin. Toutefois il ne faut pas oublier que ces instruments à manches sont d'une époque fort moderne par rapport au kin et au ché, et pourraient ^{p.172} bien avoir été introduits en Chine par les Tartares, qui, après avoir pénétré plusieurs fois dans l'empire, ont fini par s'y emparer définitivement du pouvoir souverain, et ont fondu leurs mœurs et leurs usages dans ceux du peuple conquis supérieur à eux par tous les avantages d'une civilisation avancée.

Enfin, comme on l'a vu il y a un instant, les instruments d'archet ne sont pas inconnus aux Chinois ; ils en possèdent un qu'ils appellent *r'jenn*. Il a la forme d'un gros maillet ; il est fait en bois, que l'on creuse pour lui donner de la sonorité. Il est garni de deux cordes qui ne portent point sur le manche, ce qui n'empêche pas d'y apposer ses doigts, comme sur un violon ordinaire ¹. Aucune relation ne nous apprend quel est le rapport des deux cordes entre elles et ne nous donne la description de l'archet ; les dessins nous montrent seulement que la courbure en est très forte, comme on peut le voir aux fig. 9 et 10 (Pl. III).

Il paraîtrait que la manière de jouer cet instrument est tout à fait particulière et opposée aux habitudes musicales des Chinois. On parcourt non des étendues du genre diatonique, mais on y procède par demi-tons et quart de tons, ce qui dénoterait un instrument indien plutôt que chinois ; il ne produit, d'ailleurs, que des sons rauques et fatigants ². De Guignes n'en connaît pas dont l'effet soit plus détestable ³.

¹ [Huttner, Voyage, p. 231.](#)

² [Huttner, là même.](#)

³ [De Guignes, Voyage à Péking, t. II, p. 320.](#)

Musique des Chinois

Quelques Chinois en petit nombre ont adopté le violon européen, mais il est peu en usage à Péking ; ce n'est guère qu'à Canton qu'il se rencontre fréquemment ¹.

p.173 Au surplus, tous les instruments à cordes autres que le kin, le ché et le lu-tchun sont de ceux que les Chinois appellent barbares, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas originaires du pays.

VI. Instruments à vent. Du kiuen

Les trois corps sonores au moyen desquels les Chinois forment leurs instruments à vent, sont, comme on l'a vu, la terre cuite, le bambou et la calabasse.

On n'oserait affirmer que les Chinois soient les seuls peuples qui aient eu l'idée d'appliquer à la musique l'usage de la terre durcie au feu ; car le darabouka ², espèce de petit tambour en forme de vase est fort répandu en Orient, et, sans aller si loin, l'on connaît en beaucoup de lieux ces instruments en forme de corne, appelés communément cornets à bouquin, et dont les enfants de Paris tirent des sons informes dans les divertissements du carnaval ; mais ce ne sont là que des instruments grossiers qui ne sauraient être comptés pour beaucoup, tandis qu'en Chine la terre cuite a produit, dès une époque fort reculée, un instrument dont la conception suppose nécessairement un notable progrès antérieur ; d'ailleurs, la pensée morale que les Chinois ont attachée à cette invention mérite assurément d'être remarquée. Ces peuples ont pensé que tout dans la nature devait prêter son concours à la perfection d'un art dont le but primitif était de rendre hommage au Chang-ti (être-suprême), et d'honorer les ancêtres, et ils ont voulu que la terre, dont l'éternelle et heureuse fécondité produit tout ce qui est nécessaire aux mortels, fut aussi appelée à glorifier son souverain. p.174 Telle fut l'origine du hiuen dont nous avons vu précédemment ³ l'invention attribuée à Fou-hi.

¹ [Staunton. Voyage de Maccartney, t. III, p. 187.](#)

² Voy. livre III, section I, art. 3, § 9.

³ Voyez ch. II, p. 31.

Musique des Chinois

Les premières expériences relatives au son de la terre cuite se firent par la simple percussion ; les sons qui en résultèrent parurent trop éclatants ; on les modéra au moyen de peaux que l'on fixait sur les vases sonores. Mais ce n'était là qu'un instrument monophone, et le but que l'on se proposait ne semblait pas suffisamment atteint. On n'y parvint qu'après beaucoup de tâtonnements ; voici comment se fit l'opération, qui, à la fin, présenta un résultat satisfaisant ¹ :

On choisit la terre la plus fine que l'on pût trouver ; on la raffina de nouveau en la passant dans plusieurs eaux ; puis on laissa reposer le résidu jusqu'à ce qu'il eût pris assez de consistance pour recevoir la forme qu'on voulut lui donner. On choisit celle de deux œufs, l'un d'oie, l'autre de poule ; tous deux aplatis à la partie inférieure : en les plaçant l'un dans l'autre, l'œuf d'oie fournit la partie extérieure, l'œuf de poule la partie intérieure, de telle manière que leur réunion formât l'épaisseur de l'instrument. On perça une ouverture à la pointe de cet ovoïde, et l'on obtint le *lu* fondamental *hoang-tchoung* (*fa*), appelé *ho* par les modernes.

Pour avoir d'autres tons, on perça cinq trous, trois sur la partie avant de l'instrument, deux sur la partie arrière. Les trois premiers formaient un triangle renversé ; les deux autres se trouvaient précisément vis-à-vis de ceux qui servaient de base au triangle. Quand la place de chacun des trous fut fixée, on n'eut plus qu'à les rétrécir ou à les élargir pour arriver à donner aux tons l'exactitude requise jusqu'à ce qu'ils ^{p.175} représentassent l'échelle chinoise et que l'on possédât les cinq tons *ho, see, y, tché, kong* (*fa, sol, la, ut, ré*).

Roussier fait à ce sujet une longue note, pour démontrer que le *hiuen* ainsi conformé devait avoir plus de cinq tons. Voici comment il raisonne :

« Il paraît que les auteurs qu'a suivis ici le père Amiot ont oublié que sans trous l'instrument donnait déjà, comme on l'a vu, le *fa*. Or, le premier trou ouvert pour suivre ici l'ordre des cinq tons

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 50.](#)

Musique des Chinois

des Chinois doit donner *sol*, le second trou *la*, le troisième *ut*, le quatrième *ré*, et il reste encore le cinquième trou.

Roussier ne songe pas que l'échelle dont il s'agit n'est point continue, et que du *la* à l'*ut*, il y a un intervalle de tierce, ce qui exige évidemment l'ouverture de deux trous à la fois ; il n'a, d'ailleurs, pas considéré que les trous du hiuen n'avaient pas la même disposition que dans les instruments tubiques, où ils se succèdent en se rapprochant de l'embouchure : l'arrangement des trous de l'instrument chinois annonce manifestement une combinaison différente.

Il y a deux espèces de hiuen qui ne diffèrent que par les dimensions ; la figure 11, planche III des dessins ¹, offre l'instrument vu de devant et de derrière. Voici les dimensions du grand et du petit hiuen :

En hauteur : 0,091 et 0,091 mm.

En plus forte circonférence : 0,092 et 0,141 mm.

En diamètre de la base : 0,060 et 0,045 mm.

de l'embouchure : 0,008 et 0,008 mm.

des trous : 0,004 et 0,004 mm.

On voit que le petit hiuen ne diffère du grand que dans sa base et sa circonférence, la hauteur, l'embouchure et les trous se ressemblent exactement.

^{p.176} Un ouvrage chinois intitulé Eulh-ya ² dit que le hiuen a la forme d'un poids de balance, qu'il est percé de six trous et d'un septième pour l'embouchure. Cette définition concerne un hiuen plus récent, l'ancien ayant cessé d'être en usage sous la dynastie des Tchéou : il paraît que l'addition d'un trou fut le seul changement apporté à l'instrument antique, et il est fort raisonnable de supposer avec Roussier ³ que cette amélioration compléta l'échelle de l'instrument en lui fournissant les deux pien *si* et *mi* au moyen d'un système quelconque de doigté ; il fut même facile d'avoir le *fa octave* en rebouchant les trous ou bien en ne laissant ouvert qu'un seul des

¹ Dans [Amiot, p. 51, note l.](#)

² Cité par [Amiot, De la musique des Chinois, p. 52.](#)

³ Dans [Amiot. De la musique des Chinois, p. 52, note m.](#)

Musique des Chinois

trous supérieurs, et augmentant la force du souffle pour commencer, si l'on voulait, une nouvelle série. Le hiuen aurait eu en ce cas le même système de perforation que notre flageolet et une étendue analogue, malgré la différence de distribution.

La description donnée par Amiot, est fort insuffisante ; on s'aperçoit qu'il a décrit l'instrument sans l'avoir sous les yeux, et, en effet, comme l'usage du hiuen ne s'est conservé qu'au palais impérial, il n'est pas facile de s'en procurer. On conçoit d'ailleurs qu'il ne serait pas impossible que l'intérieur de l'instrument, c'est-à-dire l'espace compris entre les deux coques fût disposé de manière à former au moyen de l'ouverture ou de la fermeture des trous un canal continu d'un assez grand développement : on a fait pendant longtemps usage en Europe d'un instrument conçu dans ce système et que l'on nommait *cervelas* ; son canal intérieur, en raison d'une disposition particulière des ^{p.177} trous, représentait un développement de 1 mètre 164 millimètres, bien que l'extérieur façonné en barillet n'offrît à l'œil qu'une longueur de 137 millimètres ; ce singulier instrument dont il sera parlé en son lieu a cessé d'être en usage depuis près d'un siècle. Pour revenir au hiuen, et terminer ce qui concerne cet instrument, on peut affirmer que si, comme cela est probable, il n'a pas de canal intérieur et ne consiste qu'en deux coques soudées ensemble, il doit rendre un très faible son dépourvu de toute vigueur et même privé d'exactitude, difficilement appréciable quand l'instrument est seul, absolument absorbé si l'on lui en associe quelque autre. Même lorsqu'il est entièrement bouché, ce qui suppose que le son doit ressortir par l'embouchure où il a été introduit, l'instrument ne doit pas rendre beaucoup plus de son qu'une de ces bouteilles destinées à contenir des spiritueux dont, pour ne point donner la mesure légale, on a fait renfler le fond à la fabrique, en sorte qu'il rebombe à l'intérieur et occupe une grande partie de la capacité du vase.

Musique des Chinois

VII. Des koan-tsée, du grand et du petit siao

Le koan-tsée est le premier des instruments dont les sons s'obtiennent au moyen du bambou, et vraisemblablement il est aussi le plus ancien de toute la famille des instruments à vent. Les auteurs chinois paraissent s'accorder à dire que son invention est antérieure à celle du calcul exact des lu ¹, et ce fut sans doute son perfectionnement qui donna lieu aux opérations de Lin-lun, dont j'ai rendu compte dans le second chapitre de ce livre.

p.178 Dès que l'on s'aperçut que plus le tube évidé d'un bambou était long, plus le son que l'on en tirait était grave, le point important avait été fixé. On ne tarda pas à remarquer que si un tuyau était le double ou la moitié d'un autre, il en résultait des sons qui se confondaient et s'identifiaient au point de n'offrir plus, selon l'expression chinoise, qu'une sorte d'image les uns des autres ; partant de ce principe, on put non plus seulement fixer la longueur des tuyaux d'une manière approximative, en rapprochant les sons qu'ils fournissent de ceux de la voix humaine et en cherchant à les reproduire le plus exactement possible, mais on s'efforça d'en calculer les proportions d'après des règles positives et rigoureuses.

Le premier résultat de toute opération faite à ce sujet était le rapprochement d'un certain nombre de tuyaux de longueurs différentes, et c'est lui qui donna naissance à l'instrument que l'on retrouve sous des noms divers chez plusieurs peuples, et que nous nommons *pipeau*, *chalumeau* ou *flûte de Pan* ; les Chinois l'appellent koan-tsée ; ils prétendent que le premier assemblage de tuyaux se fit par douzaine, chaque tuyau se trouvant à distance d'un semi-diaton de son voisin. Il n'est pas douteux pour moi que dans un temps plus ancien et dès l'invention même de l'instrument, les tuyaux n'aient formé des séries de tons pleins mélangés ou non par les deux semi-diatons de l'échelle commune ; partout on a chanté avant de jouer des instruments, parce que partout et toujours le simple a précédé le

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 66.](#)

Musique des Chinois

composé ; or, les instruments ont nécessairement dû se modeler sur la voix humaine, et il n'est pas dans la nature de celle-ci de produire spontanément des séries semi-diatoniques. Ce qui va suivre ^{p.179} donnera une nouvelle consistance à cette proposition, et l'on reconnaîtra que le rejet de l'échelle semi-diatonique, dans l'assemblage des tuyaux du koan-tsée, fut non une innovation, mais un retour vers le passé.

On ne tarda pas, en effet, à s'apercevoir que les koan-tsée, assemblés par demi-ton, offraient un grand inconvénient pour l'exécution des pièces de musique : la mélodie procédant diatoniquement et l'instrument semi-diatoniquement, il arrivait assez souvent que l'instrumentiste se trompait de tuyau en sautant de l'un à l'autre. Pour y remédier, on sépara les tuyaux yang ou impairs des tuyaux yn ou pairs ; il en résulta deux séries ainsi formées :

Koan-tsée yang : fa sol la si ut # ré # fa sol la si ut # ré #.

Koan-tsée yn : fa # sol # la # ut ré mi fa # sol # la # ut ré.

Deux musiciens jouaient l'un du koan-tsée yang, l'autre du koan-tsée yn, de même qu'il se pratique aujourd'hui dans ces musiques russes, exécutées par un grand nombre d'instruments de cuivre dont chacun ne fournit qu'une note fondamentale et ses aliquotes.

Plus tard, on s'efforça de corriger l'imperfection du koan-tsée, d'abord sous le rapport matériel, en assujettissant, au moyen de deux ais, les bambous qui auparavant n'étaient unis que par une ficelle ; quant à l'amélioration musicale on peut présumer qu'elle eut lieu par la suppression des tuyaux les moins employés et l'association convenable des bambous yang et yn, d'après les règles de la modalité ; les koan-tsée formèrent alors des séries de douze et de seize tuyaux et prirent le nom de siao.

Le grand siao (fig. 12, pl. III, des dessins) eut ainsi seize tuyaux, dont le plus long avait 5 décimètres et ^{p.180} fournissait le double hoang-tchoung ou fa de la ligne où se pose la clef de fa ; le siao moyen eut le même nombre de tuyaux, mais le plus grand n'était que de 25

Musique des Chinois

centimètres, en sorte qu'il fournissait l'octave supérieure du précédent, enfin le plus grand tuyau du petit siao n'était que moitié du précédent et avait, par conséquent, 125 millimètres. Pour rendre plus commode le jeu des siao, les Chinois pratiquent à leur partie supérieure une petite échancrure propre à faciliter le coup de langue et à laisser plus de liberté dans l'application et la manœuvre de l'instrument devant la lèvre inférieure.

Le pai-siao ¹ paraît ne différer des instruments que je viens de décrire que par le nombre de ses tuyaux, qui n'est que de quatorze au lieu de seize, et par des parties accessoires qui lui donnent beaucoup d'apparence ; c'est là le siao moderne ; voyez la figure 13, planche III des dessins.

VIII. De l'yo

L'assemblage de tuyaux de longueurs différentes présente pour les instruments à vent la seconde époque de l'art. Le moment où l'on s'aperçoit qu'un résultat analogue peut être obtenu au moyen de trous pratiqués sur les faces latérales du tube, et disposés de manière à être facilement ouverts ou fermés à la volonté de l'exécutant, ce moment, dis-je, annonce un grand progrès ; c'est la troisième époque.

Les plus anciens yo furent percés de trois trous ² ; tous étant bouchés, l'instrument sonnait le hoang-tchoung ou *fa*, quand on soufflait modérément ; en p.181 renforçant un peu le souffle on obtint le tchè, *ut*, c'est-à-dire la quinte, et il en fut de même pour les autres tons, on eut en levant le premier doigt le sol et le ré, en levant le premier et le second, on trouva le la et le mi, enfin en fermant le trou du milieu et laissant ouverts les deux extrêmes, on eut le si et au besoin le *fa #*. C'est exactement et sans la moindre différence le système du galoubet ou flûtet, dont l'usage est encore si fréquent aujourd'hui dans nos départements méridionaux. Ce petit instrument possède, en effet, ce que l'on a peine à croire quand on ne l'a pas joué

¹ [La Borde, Essai sur la musique, t. I, p. 365.](#)

² Tsai-yu, cité par [Amiot. De la musique des Chinois, p. 72.](#)

Musique des Chinois

soi-même, une étendue de deux octaves par le seul secours de ses trois trous et au moyen du seul doigté qui vient d'être indiqué ; le renforcement de l'insufflation suffit pour produire quatre tétracordes, savoir : celui de la tonique, celui de la quinte, celui de l'octave et enfin de celui de la douzième ¹.

Plus tard l'yo fut percé de six trous, chacun des trois nouveaux placé au-dessous de l'un des anciens ; ceci ne changeait rien au système de l'instrument ², mais mettait sous les doigts de l'exécutant l'échelle semi-diatonique des douze lu ; tous les trous étaient à égale distance et d'égale grandeur. Il y a peu de temps on a fait l'application de cette méthode à notre flûte moderne que l'on a garnie de trous également distants entre eux et qui se combinent avec un système de clefs analogue ³. Il est incontestable que cet arrangement ^{p.182} est plus rationnel, mais c'est aux flûtistes à décider si la complication qui en résulte, ne rend pas l'instrument inhabile à l'exécution de la musique telle qu'on l'écrit aujourd'hui.

Quoi qu'il en soit, l'yo n'était pas facile à jouer ⁴, et il paraît que sa difficulté consistait surtout dans la manière d'attraper l'embouchure (fig. 14, pl. III), et d'en tirer un son net et brillant ; l'yo que l'on voit figure 14 n'a que trois trous ; il est facile d'en doubler le nombre par la pensée.

Chacun des tuyaux du siao pouvant fournir un yo d'un ton particulier, on en avait de différentes longueurs et correspondant à chacun des lu ; chez nous il en est de même pour le flageolet.

Il existe un yo plus moderne qui se joue transversalement ⁵ et ressemble sans doute à notre octavine ou petite flûte.

¹ Chateauminois. *Méthode de galoubet*. Paris, chez Jouve.

² Tsai-yu, dans [Amiot. De la musique des Chinois, p. 61.](#)

³ Voy. Coche. *Méthode pour la nouvelle flûte, inventée par Gordon, modifiée par Bœhm, et perfectionnée par V. Coche, professeur au Conservatoire*. « La flûte nouvelle, telle que M. Coche l'a modifiée, dit à cette occasion un critique, nous semble avoir atteint la limite posée à toute création de la main des hommes. » Ce serait beaucoup, si l'équivalent n'avait été dit tant de fois et de tant de choses.

⁴ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 75.](#)

⁵ [La Borde. Essai sur la musique, t. I, p. 366.](#)

Musique des Chinois

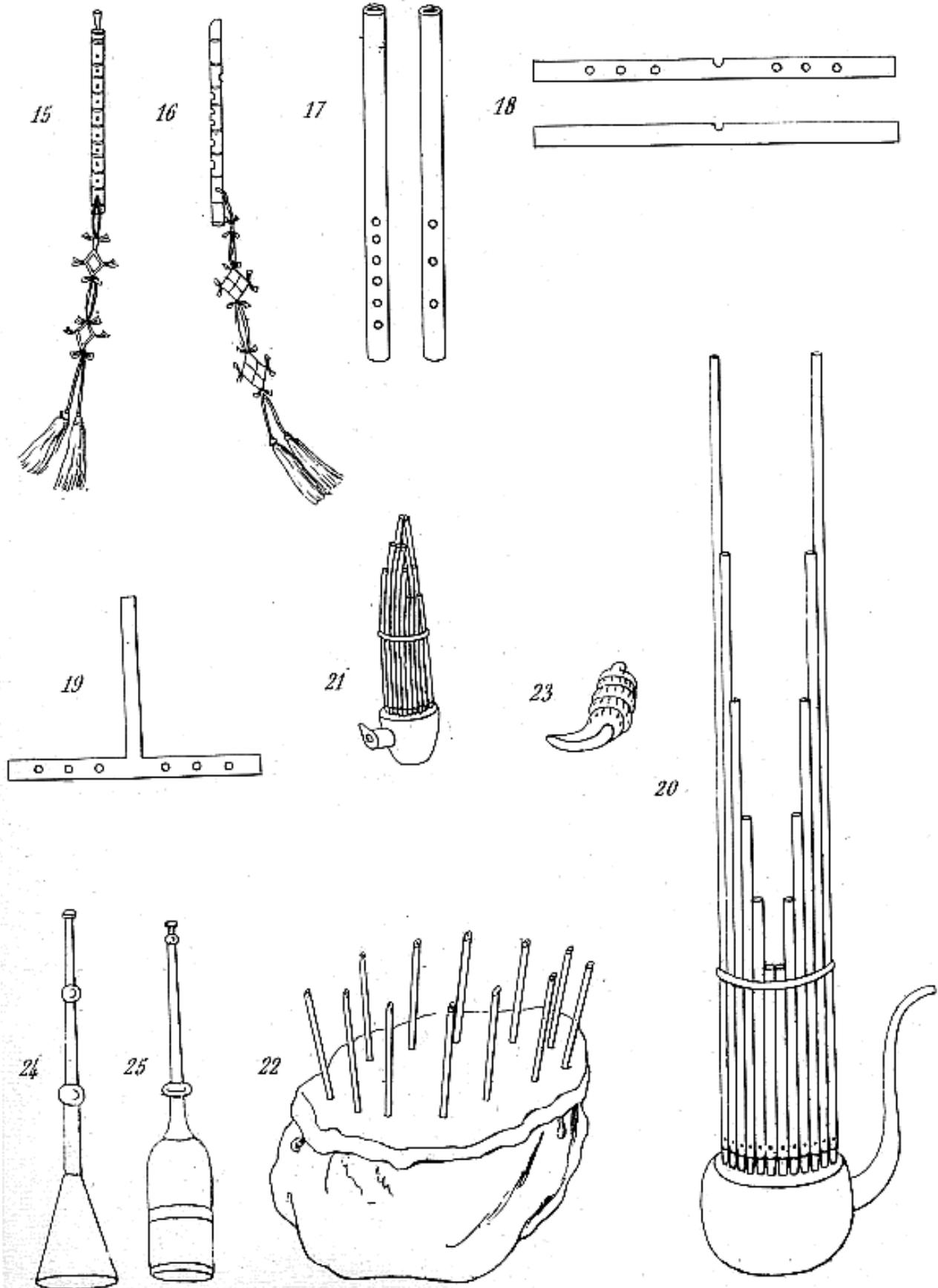


Planche IV.

Musique des Chinois

Les noms de kouan et siao anciennement consacrés au chalumeau s'appliquent maintenant aux instruments modernes des figures 15 et 16, planche IV. Le koan est un instrument à anche de l'espèce du hautbois ¹ ; on le fabrique en ébène ou en ivoire ; l'anche est d'un roseau tendre et tout d'une pièce ; dans la figure il paraît avoir neuf trous et le canal semble, du moins d'après la forme extérieure, ne point varier dans son diamètre. Mais qu'est-ce que cette anche *tout d'une pièce* ? Comment cela doit-il s'entendre ? Je l'ignore, et il me semble superflu de présenter des conjectures à cet égard. J'ai retrouvé cet instrument dans un recueil de planches d'un ouvrage chinois ; mais il n'a que huit trous, p.183 sept en dessus et un en dessous destiné au pouce de la main que l'on tient en haut ².

Quant au siao moderne (fig. 16) c'est, dit La Borde ³, d'après Amiot, une espèce de flûte dont le son est mélodieux et plus grave que celui des autres flûtes ; son embouchure consiste en une petite échancrure à la partie d'en haut ; il y a lieu de les distinguer aussi en grand et petit.

IX. Du ty

Pour remédier à la difficulté d'embouchure que présentait l'yo, on imagina d'adapter à son extrémité supérieure ce qu'Amiot appelle un tampon ⁴, c'est-à-dire une sorte de bouchon probablement en bois, qui, diminuant la largeur du tuyau, réduit le diamètre de l'embouchure à l'endroit où celle-ci se pose sur la bouche, et le nouvel instrument fut appelé ty (voy. fig. 17, pl. IV). L'égard du nombre de trous latéraux, le ty en a eu depuis trois jusqu'à sept.

À une époque plus moderne, le ty a changé de nature ⁵, et c'est aujourd'hui une flûte semblable à la nôtre quant à la forme, à l'embouchure et à la manière de la tenir, mais qui cependant se

¹ Là-même.

² *Lois des empereurs mantchoux*, en chinois, livre XXXVII. (Cet ouvrage est à la bibliothèque royale de Paris.)

³ [La Borde. Essai sur la musique, t. I, p. 365.](#)

⁴ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 75.](#)

⁵ [La Borde. Essai sur la musique, p. 365.](#) — [Amiot, p. 76.](#)

Musique des Chinois

distingue par plusieurs particularités. Ainsi le ty, outre les six trous de notre flûte, qui se trouvent à la partie supérieure, en a deux autres placés sur la même ligne, puis quatre autres à la partie inférieure, et enfin deux sur les côtés ; mais ce qui caractérise singulièrement cette flûte chinoise, c'est qu'au-dessus du dernier trou, ^{p.184} c'est-à-dire de celui qui est le plus voisin de l'embouchure, se trouve un trou spécial destiné à recevoir une pellicule prise sur la moelle du bambou, aussi fine que la pelure de nos oignons, et qui se fixe en la mouillant. On ne voit pas bien clairement quel a pu être ici le but des Chinois ; nous ne nous servons de moyens analogues que dans le mirliton, qui n'est pas en vérité le plus musical des instruments, et qui s'appelle aussi, comme l'on sait, *flûte à l'oignon*.

Au reste, on accuse le ty d'être un instrument criard ¹.

X. Du tché

Voici un instrument d'une façon tout à fait singulière, un instrument *sui generis*, et dont l'idée semblera des plus extraordinaires. Le tché était chez les anciens Chinois, un tube bouché de chaque bout, ayant son embouchure précisément au milieu, et trois trous de chaque côté. Tsai-yu prétend que l'usage de cet instrument a été fréquent sous les trois premières dynasties. Chaque trou fournissait sans doute comme pour le yo, trois tons différents, la tonique avec sa quinte et son octave. L'instrument était fort difficile à jouer. Comme objet d'art, le tché est fort prisé des antiquaires chinois, on en voit (fig. 18), la forme telle que Tsai-yu l'a dessinée.

Il est assez peu important pour nous de connaître les dimensions précises du tché, mais je ne pourrais passer sous silence une particularité qui prouve que les plus sages combinaisons, résultat apparent de la civilisation la plus avancée, sont souvent beaucoup ^{p.185} plus anciennes qu'on ne le penserait au premier abord. J'ai déjà parlé de la mise en rapport des mesures de longueur, de capacité, et de

¹ [De Guignes. Voyage à Péking, t. II, p. 318.](#) — Voyez le sixième *excursus*.

Musique des Chinois

poids, avec le tuyau sonnante le hoang-tchoung ou fa ¹ ; voici encore une idée de même nature : la circonférence du tché se trouve être la même que celle des monnaies frappées de 713 à 741 de l'ère vulgaire, dont le module est d'un pouce chinois, ou 25 millimètres ; et quatorze pièces de ces monnaies, placées en ligne l'une contre l'autre, donnent exactement sa longueur ².

Il y a aussi un tché moderne ; La Borde dans l'extrait qu'il a publié des manuscrits envoyés en France par Amiot, en 1754, se borne à dire que cet instrument se joue transversalement ³.

Enfin j'ai vu dans le cabinet d'un curieux d'antiquités chinoises ⁴, une petite figure en terre cuite, représentant un musicien qui joue d'un instrument analogue au tché (fig. 19, pl. IV), mais dont le tube est accompagné d'un bocal ou porte-vent qui, partant du milieu de l'instrument, à la place où se trouve l'embouchure du tché ordinaire, va joindre la bouche de l'exécutant qui peut ainsi le manier avec la plus grande aisance ⁵.

Je crois que c'est à l'espèce du tché que doit être rapporté un instrument que j'ai vu dans un recueil de dessins chinois, il est recourbé de chaque bout dont l'un se termine en gueule de monstre, le canal porte sept trous latéraux sur une seule ligne.

Tels sont les instruments des Chinois qui se ^{p.186} rapportent à la famille des flûtes, on voit qu'ils ont atteint un certain degré de perfection ; mais cette perfection n'est pas telle qu'on doive partager l'opinion d'Isaac Vossius qui met, sur ce point, les Chinois fort au-dessus des peuples de l'Europe ⁶. La raison qu'il donne de cette supériorité prétendue est assez curieuse ; il croit que nos flûtes ne sauraient égaler les flûtes chinoises, parce que, dans la fabrication des

¹ Voyez chapitre II, p. 41.

² Tsai-yu, dans [Amiot, De la musique des Chinois, p. 76.](#)

³ [La Borde. Essai sur la musique, t. I, p. 365.](#)

⁴ Chez M. Charles Bailleul.

⁵ Voyez le sixième *excursus* du livre premier.

⁶ Is. Vossius. *Variarum observationum liber*. Londini, 1685, in-4, p. 48. « Tibiarum cantu longé superant Europæos. »

Musique des Chinois

nôtres, nous n'employons pas le bambou, seul bois, selon lui, propre à cet usage ; une telle opinion ne mérite pas d'être réfutée.

XI. Du cheng

Le cheng est un instrument à vent dans lequel laalebasse est appelée à jouer un rôle. On sait que laalebasse est un fruit moins gros que nos citrouilles, qui, en certains pays, croit sur des arbres aussi hauts que nos plus grands chênes, circonstance qui a fourni à Voltaire ¹ l'idée de quelques lignes piquantes dans lesquelles il démontre avec son élégance et sa grâce ordinaires, que tout dans la nature n'a pas été créé immédiatement pour l'homme, et qu'ainsi le sens d'un des plus délicieux apologues de La Fontaine ² ne saurait être d'une vérité absolue.

Nous avons vu que l'invention du cheng était attribué à Fou-hi et à Nieu-va, sa sœur ³ ; quelle que soit l'opinion que l'on adopte à cet égard, voici, selon les traditions les plus répandues comment les choses se p.187 passèrent : on essaya d'abord d'obtenir des sons au moyen de laalebasse seule, en en prenant une de médiocre grosseur que l'on perça au lieu où elle se rattache à la tige, ce trou devait servir d'embouchure ; on en pratiqua d'autres dans la panse du fruit, mais l'on n'obtint que des tons sourds et mats comme le corps qui les produisait.

En conséquence, l'idée primitive fut abandonnée ; toute la partie supérieure formant le col du fruit fut enlevée, on ne réserva que la partie inférieure de manière à pouvoir y adapter un couvercle en bois : celui-ci fut percé d'autant de trous que l'on voulait avoir de tons, et dans chacun de ces trous on implanta un tuyau de bambou.

Mais le tuyau ne pouvait résonner sans un appareil, et comme l'on ne se contentait plus ici des sons plus ou moins semblables à ceux des koan-sée, des siao, etc., on imagina de construire les tuyaux de la manière suivante : le bout inférieur qui devait plonger dans la

¹ Voltaire. *Dictionnaire philosophique*, art. *Calebasse*, dans ses œuvres, t.XXVII, p. 446, éd. Beuchot.

² La Fontaine. *Fables*, liv. IX, f. 4.

³ Voyez chapitre II, p. 30, 33.

Musique des Chinois

calebasse étant exactement fermé, pour donner passage à l'air, on pratiqua un peu au-dessus une échancrure en biseau, de quinze à dix-huit millimètres de longueur sur huit à dix de largeur ; on appliqua sur cette ouverture une feuille très mince d'or fin battu, au milieu de laquelle fut découpée, de trois côtés, une languette de la longueur d'un peu plus des deux tiers de celle de la feuille même. Cette languette recevait ainsi l'action du moindre souffle et laissait un passage suffisant à l'air, soit qu'on le poussât, soit qu'on l'attirât à soi. Quand on eut réglé le nombre de tuyaux qui devaient composer l'échelle de l'instrument, on adapta sur l'un des côtés de la calebasse un bocal en forme de col d'oie, dans lequel put souffler l'exécutant : enfin, chaque tuyau eut un trou dans sa base un peu au-dessus de la partie qui plonge dans la calebasse. C'est par ce trou que le vent s'échappe lorsque l'instrument est rempli d'air, et alors la languette n'éprouve aucune agitation ; pour qu'elle se fasse entendre, il faut que l'ouverture placée à la partie latérale du tuyau soit bouchée ; alors, en effet, l'air passant sur la languette la met en vibration, et le tuyau, dont le trou a été ainsi fermé, rend un son analogue à sa longueur.

D'après cet exposé, l'on voit que le cheng n'est autre chose qu'un jeu d'orgue à anches libres, et l'on est obligé de reconnaître que cette invention, que l'on supposait faite de nos jours, date peut-être de plus de quatre mille ans. Quant au résultat, et sauf la différence du mécanisme, le cheng ressemble à beaucoup de petits instruments ou essais d'instruments imaginés dans ces derniers temps. Tel est le petit orgue dont les sons s'obtiennent par le souffle de l'exécutant, inventé par Mieg, à Madrid, vers 1825 ¹ ; tel l'orgue-hautbois ² que Pâris a fait exécuter en 1837, et qu'il a nommé *harmoniphon* (il fallait dire *harmonophone*) ; tels sont encore les euphones, physharmonicas et accordéons de toute espèce. Car tous ces instruments se caractérisent par le son d'une languette métallique que l'air met en vibration.

¹ Voy. La Fage, *Revue encyclopédique*, année 1825, t. XXVIII, p. 626.

² Voy. Anders, *Gazette musicale*, année 1837, n° 28, p. 234.

Musique des Chinois

Le cheng n'a jamais cessé d'être en usage chez les Chinois ; on l'a parfois désigné sous le nom d'orgue portatif ¹. Ses noms ont souvent varié ; il a été successivement nommé, à des époques assez reculées, *yu*, *tchao*, *ho*. Les savants chinois ne s'accordent pas dans ^{p.189} la détermination du sens que pouvaient avoir ces différentes appellations, et ne sauraient dire si elles indiquaient des espèces particulières.

La construction des cheng n'a jamais varié essentiellement, car on ne doit pas tenir compte de la forme plus ou moins large de la calebasse ; mais il en a été autrement du nombre et de la dimension des tuyaux dont on fait usage ; le cheng que l'on voit à la figure 20, planche IV des dessins, porte 24 tuyaux.

Ces 24 tuyaux se divisent en six ordres de grandeurs différentes, comprenant chacun quatre tuyaux de pareille longueur. On en place deux d'un côté et deux de l'autre, comme on va voir ; le bocal se trouve du côté du ton le plus grave. Chaque tuyau porte le nom du lu auquel il correspond ; l'instrument forme ainsi la série semi-diatonique de deux octaves, moins le dernier terme, mais sans aucune interruption. Voici la disposition des tuyaux dans laquelle on remarquera que l'on a, comme dans nos orgues, mélangé les degrés de l'échelle.

Kia-tchoung	
13 <i>sol</i> #	
Tay-tsou 12 <i>sol</i>	<i>ut</i> 14 Lin-tchoung
Joui-pin 11 <i>si</i>	<i>mi</i> 15 Yng-tchoung
Ou-y 10 <i>ré</i> #	<i>sol</i> # 16 Kia-tchoung
Tay-tsou 9 <i>sol</i>	<i>ut</i> 17 Lin-tchoung
Joui-pin 8 <i>si</i>	<i>mi</i> 18 Yng-tchoung
Ou-y 7 <i>ré</i> #	<i>ré</i> 19 Nan-lu
Y-tê 6 <i>ut</i> #	<i>la</i> # 20 Tchoung-lu
Kou-si 5 <i>la</i>	<i>fa</i> # 21 Ta-lu
Hoang-tchoung 4 <i>fa</i>	<i>ré</i> 22 Nan-lu
Y-tsê 3 <i>ut</i> #	<i>la</i> # 23 Tchoung-lu
Kou-si 2 <i>la</i>	<i>fa</i> # 24 Ta-lu
1 <i>fa</i>	

¹ Trigault. *Expeditio christiana apud Sinas*, p. 360.

Musique des Chinois

Hoang-tchoung

p.190 Le cheng de 19 tuyaux a de moins que celui-ci les cinq notes supérieures ; un autre cheng à 19 tuyaux, mais d'une étendue différente, commence au joui-pin, ou *si* grave, et se porte jusqu'au hoang-tchoung ou *fa* aigu : enfin l'on a aussi un cheng à 13 tuyaux formant une octave pleine de *fa* en *fa*, et c'est celui qui, aux temps modernes, a été le plus usité ¹. Voici ces différentes étendues :



Cheng
de 24 tuyaux

Cheng
de 19 tuyaux

Id.
Id.

Cheng
de 13 tuyaux

Les cheng modernes sont semblables aux anciens, seulement la lame qui fait parler chaque tuyau fixé dans le sommier ne se fait plus en or, mais en cuivre. Comme la musique chinoise renferme beaucoup de notes tenues, on les prolonge facilement sur le cheng au moyen de la languette qui, placée, ainsi que je l'ai dit, au milieu d'un courant d'air, est mise en mouvement autant lorsque l'on attire le vent que lorsqu'on le repousse.

Au reste, le cheng a le privilège de servir de régulateur aux autres instruments ; c'est lui qui leur donne l'accord ; dans l'ancien cérémonial, le maître du cheng recevait immédiatement les ordres du tay-chang-sée ou président du tribunal des Rits ². Enfin il tiendrait tout à fait la première place parmi les instruments, si elle n'appartenait aux tchoung et aux king, par des raisons particulières aux Chinois et qui seront plus tard expliquées.

p.191 Le cheng est aussi un des instruments que l'on préfère pour l'accompagnement de la danse ; il est difficile, en ce cas, qu'il soit joué par le danseur ou la danseuse même, quoique ce fait puisse se déduire de certains passages d'auteurs chinois ³.

¹ Eulh-ya. Dictionnaire chinois, cité par [Amiot. De la musique des Chinois, p. 83.](#)

² [Amiot. De la musique des Chinois, p. 83.](#)

³ *La mort de Tong-tcho*, nouvelle traduite du chinois, à la suite de *l'Orphelin de la Chine*, par [Stanislas Julien, p. 158.](#)

Musique des Chinois

Les Chinois, qui font comme nous usage d'instruments mécaniques, possèdent des cheng de *Barbarie*, c'est-à-dire des instruments à manivelle qui s'en rapprochent par leurs sons. Rameau parle d'un instrument de cette espèce ¹ qui lui appartenait ; il n'avait que les tons *sol, la, ut, ré, mi, sol*, et reproduisait tous les airs chinois cités par Du Halde ² et Prévôt ³. La Borde ⁴ croit que la dénomination d'*orgue de Barbarie*, est improprement appliquée à l'instrument, mais il se dispense, d'ailleurs, de le décrire, et le dessin qu'il en donne ne se comprend pas suffisamment.

Les Européens qui ont entendu le cheng, s'accordent, presque tous, à dire que son harmonie est excellente ⁵, et ses sons pleins de douceur et d'agrément ⁶ ; mais ce serait folie d'adopter l'avis de ceux qui, dans Vossius ⁷, préfèrent cet instrument à tout autre. Barrow, tout en louant la qualité de ses sons, affirme qu'il ne saurait exprimer la succession diatonique de notre échelle ⁸ ; on vient de voir que p.192 cela n'est aucunement vraisemblable. Il est fâcheux que l'on n'ait plus les deux cheng envoyés par Amiot au ministre d'État Bertin, et qui, en 1780, se trouvaient dans son cabinet ⁹ ; on aurait pu décrire et apprécier cet instrument avec plus d'exactitude.

J'ai eu, entre les mains, deux cheng excessivement imparfaits et différents, à plusieurs égards, de ceux qui viennent d'être décrits d'après Amiot. Le bocal en col d'oie n'existe pas, et l'on a une peine infinie à faire parler l'instrument, en raison d'un large trou pratiqué à la partie supérieure du corps dans lequel sont implantés les tuyaux ; sa forme, et particulièrement l'absence du bocal, rend véritablement le

¹ Rameau. *Nouvelles réflexions sur le principe sonore*, à la suite du *Code de musique*, p. 192.

² Du Halde. *Description de la Chine*, t. III, planches de musique.

³ Prévôt. *Histoire des Voyages*, t. XXII, p. 380, éd. in-12.

⁴ [La Borde. Essai sur la musique, t. I, p. 142.](#)

⁵ Semedo. *Historica relazione del gran regno della Cina*, p. 71. — [Barrow, Voyage en Chine, t. I, p. 66.](#)

⁶ [De Guignes. Voyage à Péking, t. II, p. 317.](#)

⁷ Isaac Vossius. *Variarum observationum liber*, p. 49.

⁸ [Barrow. Voyage en Chine, t. I, p. 66.](#)

⁹ Roussier. Dans [Amiot, p. 83.](#)

Musique des Chinois

doigté impraticable ; c'est ce qui me fait croire que cet instrument, tel qu'on le voit, figure 21, n'est qu'un instrument irrationnel, dont on fait parler tous les tuyaux à la fois dans les moments où la musique doit avoir de l'éclat. Peut-être encore les instruments de ce genre que j'ai vus, n'étaient-ils que de véritables joujoux.

C'est encore à la classe des cheng que doit être rapporté l'instrument (fig. 22, pl. IV), cité par Bianchini qui l'appelle *avena utricularis* ; les tubes en sont, dit-il, extrêmement fins, la partie inférieure se comprime comme un soufflet, et il en résulte un son, ou, pour mieux dire, plusieurs sons. Bianchini avait entendu cet instrument, joué à Rome par un Chinois nommé Tchîn-fou, que le père Fouquet avait converti au christianisme ¹.

Enfin, l'instrument qui s'est répandu depuis quelques années dans le public, sous le nom d'*accordéon* ^{p.193} (mot assez mal imaginé pour le dire en passant), aurait été connu en Chine, si l'instrument que possédait le célèbre acousticien Félix Savart ² était vraiment de fabrication chinoise, ainsi qu'on le lui avait assuré.

Les Chinois ne manquent pas de raisons très mystiques pour expliquer l'origine, l'antiquité, la matière, la forme, l'usage du cheng, la figure et la perce de ses tuyaux, la découpe des languettes qui en caractérisent le son ; tout en lui est mystère et allégorie. Bornons-nous à dire qu'il offre, en effet, jusqu'à un certain point, et toujours en se prêtant aux idées chinoises, l'image des trois règnes de la nature : le règne animal est représenté par le bocal taillé en forme de col d'oie ; le végétal, par laalebasse, par le bois qui sert de sommier, ainsi que par le bambou qui constitue les tuyaux ; enfin le minéral, par la languette dont les vibrations métalliques donnent au son un timbre particulier.

Du reste, il est bon de noter que laalebasse dont les Chinois avaient, dans le principe, prétendu tirer du son, n'en fournit par le

¹ Bianchini. *De tribus generibus instrumentorum musicæ veterum organicæ dissertatio*. Romæ, 1742, in-4, p. 23.

² Né à Mézières le 30 juin 1791, mort à Paris le 16 mars 1841.

Musique des Chinois

fait aucun, et n'est ici qu'un corps tout passif, qui sert simplement de réservoir à l'air poussé au dehors ou tiré au dedans ; toute l'opération active a lieu sur le tuyau armé de sa languette. Il n'en est pas moins vrai que le cheng est un instrument qui suppose des connaissances musicales très avancées, et qu'il est véritablement complet en son genre et par rapport à l'usage que l'on s'est proposé d'en faire.

Avant de terminer ce paragraphe, on remarquera que les Chinois ne sont pas les seuls qui aient tiré parti des cucurbites pour la confection des instruments de p.194 musique. Les Indiens adaptent deux gourdes à leur vina ¹, mais ces fruits ne sont là que pour régler le maintien de l'exécutant qui, sous le rapport phonique, ont encore bien moins d'importance que dans le cheng ; l'emploi du même fruit est plus remarquable dans une sorte de flûte dont les mêmes peuples se servent pour enchanter les serpents ². Mais les paysans des environs de Gaëte, dans le royaume de Naples ³, et les sauvages du Brésil, font, d'une simple courge, un instrument de musique. L'embouchure consiste en une ouverture pratiquée à la partie latérale de la partie la plus mince du fruit. J'ai eu l'occasion d'examiner une pièce de ce genre, rapportée directement du Brésil, et qui se trouve à Paris dans une collection particulière ⁴ ; cet instrument qui, dans le pays, doit avoir un usage analogue à celui du cornet à bouquin de nos contrées, produit les tons ordinaires de tout tube ou corps sonore ; il faut une assez grande force d'insufflation pour le faire résonner. On peut présumer que l'idée d'obtenir des sons au moyen de légumes creusés ou évidés, a dû venir à beaucoup de peuples ; mais chez eux, comme chez les Brésiliens, elle est restée œuvre du hasard et de la barbarie ; entre les mains des Chinois, elle est bientôt devenue œuvre de réflexion, de civilisation et de science.

¹ Voy. liv. II, chap. V, § 4.

² Voy. La Cour. *Essai sur les hiéroglyphes égyptiens*, p. 119.

³ [La Borde. Essai sur la musique, t. I, p. 278.](#)

⁴ Appartenant à M. Ferdinand Du Boc, peintre-paysagiste.

XII. De quelques autres instruments à vent

Aux instruments décrits dans les paragraphes précédents, se rapportent sans doute ceux que les ^{p.195} missionnaires et les voyageurs désignent sous le nom de flûtes ¹, douçaines ², charamelles ³, etc.

Pour sonner la retraite dans les camps, annoncer l'exercice, en un mot, pour toute opération à laquelle un corps militaire quelconque doit être appelé, on se sert d'un instrument en forme de conque (fig. 23, pl. IV). Il y en a toujours dans chaque quartier et pour chaque corps. Ces conques tiennent lieu de porte-voix ⁴. Cet instrument est fort ancien et se retrouve chez certains peuples tributaires des Chinois, qui même n'en ont pas d'autre ⁵.

Les Chinois, qui connaissent fort bien la ductibilité et la malléabilité du cuivre, fabriquent depuis longtemps des trompettes dont ils font (on ignore sur quels témoignages) remonter la découverte au temps de l'invention du système musical. Ils prétendent même posséder, dans un instrument qu'ils nomment *la-pa*, le type primitif de la plus ancienne trompette à laquelle aucun changement n'aurait été apporté ⁶. Un de ces instruments a été envoyé en France par Amiot, et y était encore en 1826 ⁷.

D'autres trompettes (fig. 24) à l'usage des troupes, sonnent l'unisson de nos cors ; d'autres (fig. 25), en donnent l'octave inférieure. Les renseignements ^{p.196} donnés par Amiot ⁸ se bornent à nous apprendre que chacune de ces trompettes est d'un poids équivalent à trente-cinq hectogrammes, ce qui peut paraître un peu singulier ; on a enfin quelque droit de s'étonner, en examinant leur figure, de trouver dans la forme

¹ Semedo. *Historica relazione della Cina*, p. 71.

² Da Cruz. *Trætado em que se contam as cousas da China*, cap. 14.

³ Da Cruz. Là même.

⁴ Amiot. À la suite de la traduction du livre publié par ordre de Yong-tching, sous le titre suivant : *Les dix préceptes adressés aux gens de guerre*, dans les *Mémoires concernant les Chinois*, t. VII, p. 382.

⁵ Amiot. *Introduction à la connaissance des peuples qui ont été ou qui sont actuellement tributaires de la Chine*, dans les *Mém. conc. les Chinois*, t. XIV, p. 233.

⁶ Amiot. Lettre à Bertin, du 2 octobre 1784, dans les *Mém. conc. les Chinois*, t. XIII.

⁷ Sallé. *Catalogue de sa collection chinoise*, p. 62.

⁸ Amiot, trad. des *Dix préceptes*, p. 379.

Musique des Chinois

extérieure des deux tubes sonnante l'octave l'un de l'autre, et qui, par conséquent, devraient être dans le rapport de deux à un, une différence en sens inverse. Je serais tenté de croire que ces deux trompettes sonnent tout simplement l'unisson, mais que, dans la pratique, les exécutants qui se servent de la figure 24 ne font entendre que des notes aiguës, tandis que ceux qui emploient la trompette figure 25, jouent dans les cordes graves ; la forme des pavillons, dont l'un est évasé en entonnoir, et l'autre resserré en barillet, viendrait à l'appui de cette hypothèse.

Peut-être aussi quelque erreur a-t-elle eu lieu dans le calcul d'Amiot, qui aura négligé les proportions relatives des deux trompettes, car Barrow ¹ donne le dessin d'un instrument presque semblable et qui paraît fort petit ; je le reproduis à la figure 26, planche V des dessins, ainsi que celui d'une trompette courbe, figure 27, fourni par le même voyageur, et pris d'une collection faite à Canton par un Anglais.

Quoi qu'il en soit, il paraît que l'on ne tire habituellement qu'un ou deux tons de ces trompettes, et que tout l'art des trompettistes chinois consiste à soutenir ces notes ; le résultat en est, par conséquent, monotone et désagréable aux oreilles européennes ². Ceci ne prouverait pas que l'on ne pût former une harmonie ^{p.197} convenable avec un certain nombre d'instruments monophones. On sait que les Russes possèdent des orchestres ainsi composés, et dont l'exécution et l'effet sont, à ce que l'on dit, admirables.

Les figures 28 et 29 annoncent des instruments plus importants ; leur canal est percé de trous latéraux et ils paraissent résonner au moyen d'une anche, ce qui autoriserait à croire qu'ils se rapprochent plus des clarinettes et des hautbois que des trompettes. Dans ces deux instruments, les trous sont équidistants ; le plus grand en a huit, le plus petit n'en a que sept ³. Cette disposition des trous rapproche beaucoup tous ces instruments quant à la distribution tonale, de notre ancienne flûte à bec.

¹ Barrow. *Voyage en Chine*. atlas, pl. XIII.

² [De Guignes. Voyage à Péking, etc., t. II, p. 319.](#)

³ Voyez l'ouvrage chinois intitulé *Lois des empereurs mantchoux*, livre XXXIV, pl. I. Cet ouvrage est à la Bibliothèque Royale de Paris.

Musique des Chinois

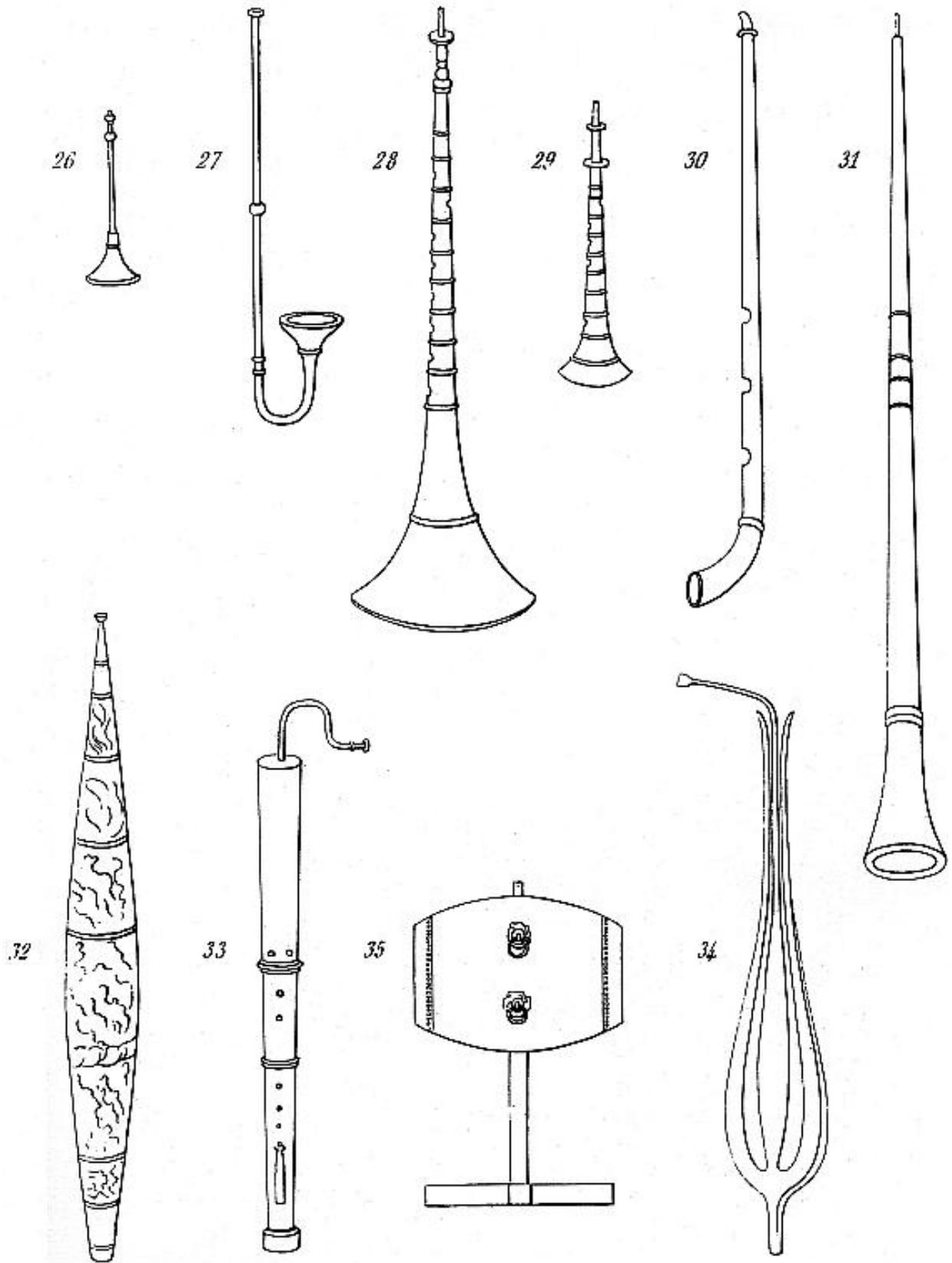


Planche V.

Musique des Chinois

Une autre espèce de trompette recourbée à l'extrémité, et qui paraît aussi accompagnée d'une anche, se voit à la figure 30 ; elle est, comme les précédentes, tirée d'un recueil chinois publié dans le siècle passé ¹.

On se sert encore en Chine de trompettes fabriquées au moyen d'un bois fort estimé, appelé *ou-tong-chu* ; elles s'accordent parfaitement avec les tambours, au dire de certaines relations ². Leur longueur est d'un mètre, si la mesure fournie par les missionnaires est prise sur l'ancien pied de roi ; elle n'est que de 0,765, s'ils se sont servis du pied musical chinois. La figure 31, qui peut en donner une idée, est encore tirée du même recueil, ainsi que la figure 32, offrant un instrument dont le nom équivaut à celui de *corne peinte* ; quant à la forme, il semble justifier assez peu cette ^{p.198} dénomination ; peut-être doit-il être supposé avec une courbure que l'ignorance de la perspective n'aura pas permis au dessinateur chinois de représenter.

La Borde parle d'une autre trompette chinoise ³, dont il donne un dessin fort imparfait que je ne reproduis pas, mais qui rapprocherait cette trompette du cheng décrit plus haut ⁴ ; peut-être était-ce cet instrument même que représentait la figure originale.

Un autre instrument (fig. 33), cité par Bianchini ⁵, et indiqué avant lui par Gaspard Calvoer ⁶, est, dit cet auteur, une trompette très grave, qui ne diffère pas essentiellement de notre basson.

Le pi-pa est, selon le père Cibot, la musette des Chinois, que l'on se repasse de l'un à l'autre dans les festins ⁷ ; c'est là tout ce qu'il en dit, et il n'y a pas lieu de lui adresser de reproches, puisqu'il n'en parle que d'une manière tout à fait accidentelle. Il ne serait pas impossible que ce fût aussi l'instrument employé dans les cérémonies funèbres

¹ *Lois des empereurs mantchoux*, liv. XXXVII.

² [Du Halde. Description de la Chine, t. II, p. 81.](#)

³ [La Borde. Essai sur la Musique, t. I, p. 278.](#)

⁴ Voy. § 11, p. 186 et suiv.

⁵ Bianchini. *De tribus generibus instrumentorum musicæ veterum organicæ*, p. 24.

⁶ Calvoer. *De musica ac sigillatim de ecclesiastica*, dans son *Rituale ecclesiasticum*, p. 693.

⁷ Cibot. *Traduction de quelques poésies chinoises*, dans les *Mém. conc. les Chinois*, t. XIII, p. 523.

Musique des Chinois

mentionné par Davis ¹, celui dont le canal est garni de trous au nombre de cinq ou de huit, et dont l'embouchure est à peu près semblable à celle de notre clarinette ².

Il est encore un instrument à vent que l'on relègue habituellement dans la classe des instruments joujoux, mais dont nous devons parler ici pour marquer sa haute ^{p.199} antiquité et sa présence chez la plupart des peuples, c'est la guimbarde appelée en chinois *keou-kin*, c'est-à-dire kin de bouche ³. Sa forme, quoique plus allongée (fig. 34), est véritablement la même que celle des guimbardes d'Europe.

Enfin, si l'on s'en rapporte aux gravures insérées dans quelques relations, et qui sont, selon les éditeurs, des copies exactes de dessins pris sur les lieux, il y aurait encore d'autres instruments usités dans les fêtes et cérémonies publiques : c'est sans doute parmi eux que se trouve le so-na indiqué par Amiot ⁴, comme remontant à la plus haute antiquité. Au reste, et si tant est que la chose en vaille la peine, j'observerai que tous ces instruments, d'après les efforts que paraissent faire les exécutants pour y introduire l'air de leurs poumons, appartiennent, selon toute apparence, à la classe des instruments bruyants.

XIII. Instruments à percussion. Des kou (tambours)

Chez tous les peuples, les instruments de percussion paraissent avoir précédé les autres, et il est facile de le comprendre ; au fond, l'effet des instruments de ce genre est un simple bruit qui, pour acquérir quelque importance, doit être soumis aux règles du rythme. Beaucoup de peuplades sauvages ne connaissent d'autre musique que celle de ces organes bruyants de leur joie ou même de leur fureur, suffisants pour accompagner certains chants ou plutôt certains cris, et diriger les mouvements de certaines danses, où nous n'apercevons que

¹ John Davis. *Voyage*, dans le *Magasin pittoresque*, 1842, p. 138.

² [De Guignes. Voyage à Peking. t. II, p. 318.](#)

³ *Lois des empereurs mantchoux*, planches, livre XXXIV.

⁴ Amiot. *Lettre à Bertin*, dans les *Mém. conc. les Chinois*, t. XIII.

Musique des Chinois

des contorsions horribles ou ridicules. Sans sortir de la Chine, nous voyons que les peuplades de p.200 Si-fan, récemment assujetties, ne possèdent encore d'autres instruments que la conque marine et le tambour ¹. Ces premiers rudiments se retrouvent dans tous les pays ; ils se perfectionnent ensuite à mesure que les mœurs se polissent et que la civilisation fait des progrès.

L'idée de confectionner les instruments de ce genre au moyen de la peau de certains quadrupèdes, desséchée et tendue, remonte à la plus haute antiquité, et les Chinois la reportent avec raison à l'origine de leur empire ². Ces instruments forment la nombreuse famille des tambours, et c'est la dénomination sous laquelle seront désignés ceux que je vais décrire en indiquant le nom particulier donné par les Chinois à chacun d'eux.

Les traditions, et même les livres de la Chine, ont conservé l'idée du tambour qu'ils croient avoir été le plus ancien ; il se nommait *tou-kou*, c'est-à-dire tambour de terre, parce qu'en effet sa caisse était en terre cuite ; la peau se tendait à chacune des extrémités. Construit de la sorte, cet instrument était fragile, lourd et incommode pour peu qu'il fût gros ; aussi ne tarda-t-on pas à substituer le bois à la terre cuite : le cèdre, le sandal et autres bois odoriférants étaient préférés dans les provinces du Sud ; dans celles du Nord, on se servait du mûrier ou d'autres bois de même nature. On ne sait rien de précis sur la forme de ces premiers tambours, car l'usage s'en perdit bientôt. Les livres chinois font remonter ³ l'origine de ceux dont on se servit p.201 immédiatement après au temps de la dynastie des Hia, dont le chef fut associé à l'empire en 2224 avant l'ère vulgaire. Ils forment huit variétés. Avant d'en donner une description abrégée, je dois remarquer que si l'on s'en rapporte à la tradition chinoise, à l'égard du *tou-kou*, les choses se seraient passées d'une manière peu conforme à l'ordre naturel des idées humaines ; car, comment croire que l'on ait

¹ Amiot. *Introduction à la connaissance des peuples qui ont été ou qui sont actuellement tributaires de la Chine*, dans les *Mém. conc. les Chinois*, t. XIV, p. 233.

² [Amiot. De la musique des Chinois, p. 36.](#)

³ Le *Chou-king*, le *Che-king* et le *Li-ki* cités par Amiot, p. 36.

Musique des Chinois

pensé à faire cuire de la terre et à en modeler une forme quelconque de tambour, avant d'avoir songé à creuser ou à façonner le bois ? Évidemment, cette dernière opération est beaucoup moins compliquée. N'oublions pas cependant que l'opération de mortaiser et d'amincir le bois suppose l'existence d'instruments tranchants, tandis que, dans le modelage en terre, les mains seules suffisent à la rigueur pour opérer sur la matière première dont la cuisson subséquente n'est même, en ce cas, qu'un accident tout à fait secondaire. C'est assez d'avoir appelé l'attention sur cette difficulté, que chacun résoudra dans le sens dont son esprit demeurera le plus satisfait. Nous reviendrons plus tard sur un tambour d'argile dont les Arabes font usage et qu'ils appellent *durbek*¹, ou, pour mieux dire, *darabouka*, et qui était en usage en Égypte dès la plus haute antiquité².

Passons maintenant aux huit espèces de tambours chinois :

1° Le *tsou-kou* (fig. 35, pl. VI), ayant à peu près la forme d'un baril, était soutenu et traversé par une pièce de bois équarrie, fixée sur un pied en forme de croix. On le nommait aussi *pen-kou*, tambour lourd.

2° L'*yn-kou* (fig. 36, pl. VI), autrement *kao-kou*, ne p.202 différait du précédent que par la forme de la caisse, qui était beaucoup plus allongée. La pièce de bois destinée à le supporter s'enfonçait assez profondément en terre pour que l'instrument ne pût vaciller lorsqu'il était frappé.

3° On revint à la forme du *tsou-kou*, mais en y ajoutant deux tambourins de force différente, suspendus aux parties latérales de la caisse ; l'ensemble des trois tambours se comprenait sous le nom de *hiuen-kou*. Voyez la figure 37, planche VI des dessins.

4° Le *kin-kou* (fig. 38) était aussi à peu près semblable au *tsou-kou* ; on lui donnait différents noms, selon que sa caisse était sans ornements ou décorée de peintures.

¹ [La Borde. Essai sur la musique, t. I, p. 382.](#)

² Voy. livre III, section I, art. 3, § 9.

Musique des Chinois

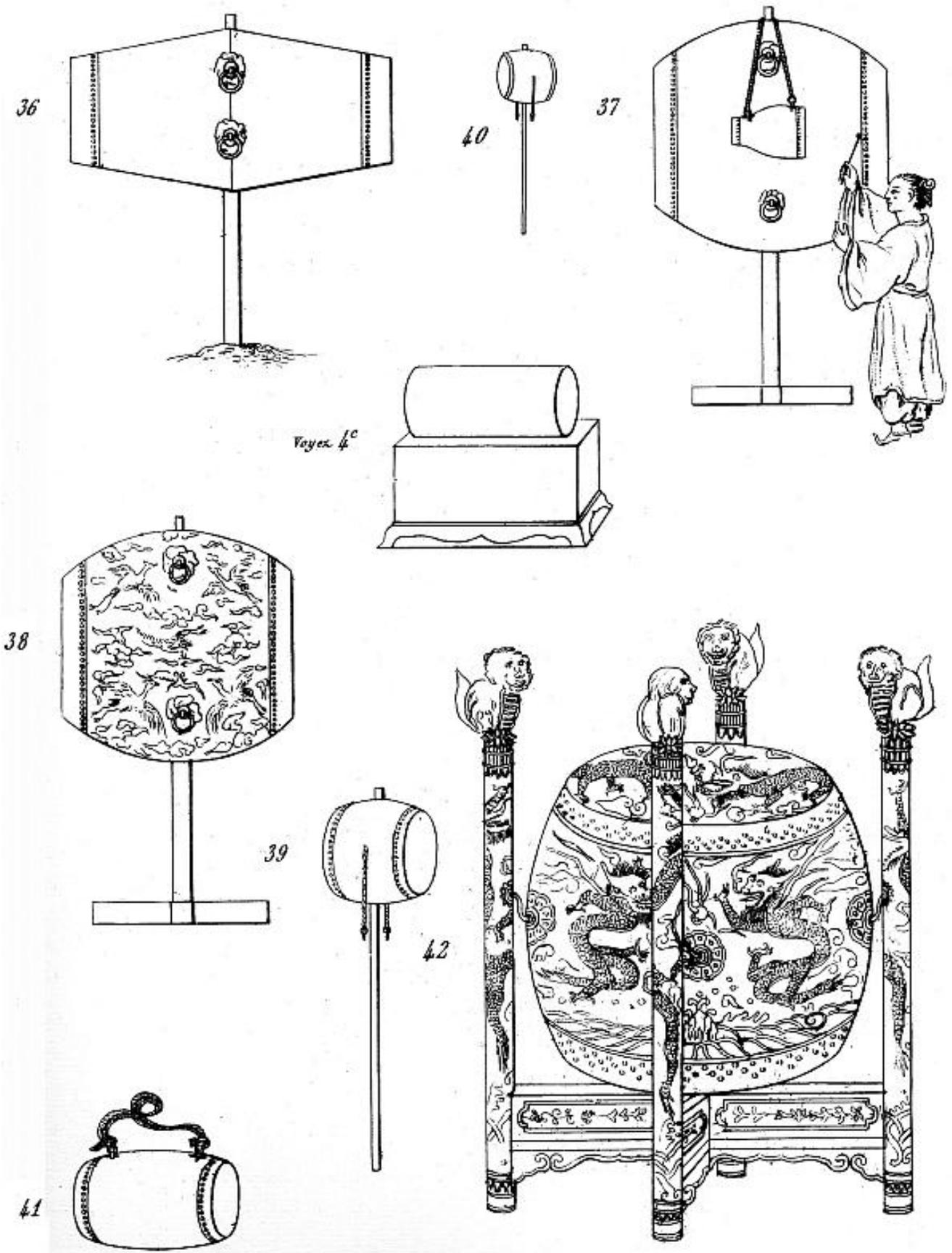


Planche VI.

Musique des Chinois

5° Le grand *tao-kou* (fig. 39), destiné à donner le signal pour commencer le chant, est encore en usage.

6° Le petit *tao-kou* indiquant la fin d'une strophe, strophe ou partie quelconque d'une pièce de musique, sert aussi dans plusieurs autres occasions, par exemple dans les cérémonies des enterrements ; on tient le manche sous le bras gauche et l'on frappe de la main droite ¹. Autrefois l'on avait une manière différente de le faire résonner. Celui qui le jouait tenait le manche par l'extrémité, et l'agitait de droite à gauche et de gauche à droite. La caisse était traversée par une cordelette, à chaque bout de laquelle était fixée une petite balle de peau qui venait battre le centre des deux surfaces du tambour lorsqu'il était mis en mouvement, comme je viens de dire. C'est ce dernier qui est représenté à la figure 40.

7° L'*ya-kou* (fig. 41), en forme de barillet, offre cette particularité qu'on le remplit de son de riz, c'est-à-dire ^{p.203} de cette enveloppe qu'a quittée le grain de riz lorsqu'il est mondé. La peau de l'*ya-kou*, après avoir été tannée comme de coutume, doit bouillir quelque temps dans une eau sans mélange. Cet instrument, au palais impérial, se place hors de la salle des cérémonies, et celui qui en joue se tient debout.

8° Le *po-fou*, dont on a vu plus haut la figure ², est de forme cylindrique, et, comme l'*ya-kou*, rempli de son de riz ; il se place sur les genoux de l'exécutant et sert à l'accompagnement des voix ; quand on a cessé d'en faire usage, on le pose, ainsi que le ché dont il forme le cortège, sur une table disposée exprès. Le nom de *po-fou* désigne moins l'instrument en lui-même que la manière de le battre ; *po* est le coup de la main droite, *fou* celui de la gauche.

Telles sont les huit sortes de tambours en usage dans la Chine dès une haute antiquité. Ceux dont on se sert aujourd'hui ne diffèrent des précédents que par quelques variétés de forme assez peu importantes. Le *po-fou* n'a subi aucun changement ; le *kou*, abstraction faite des

¹ Musée chinois et japonais, exposé en 1840, 41 et 42 ; représentation d'une cérémonie funèbre figurée par des personnages détachés les uns des autres.

² Au paragraphe traitant du ché, p. 164, et fig. 4, pl. II des dessins.

Musique des Chinois

ornements qui l'accompagnent, ressemble au tsao-kou, ainsi que le *tchou* dont le son est beaucoup plus sourd que celui des tambours européens.

Un autre kou dont on fait usage dans les représentations dramatiques, est attaché à quatre colonnettes, et pour le battre, on doit monter sur un escabeau ¹. C'est sans doute cet instrument auquel les missionnaires donnent plus de cinq mètres de circonférence, et qu'il faut, disent-ils, avoir entendu pour bien juger de l'effet qu'il produit en certains moments ² ; il est représenté, p.204 figure 42, planche VI des dessins. Les Chinois ont encore un autre tambour (fig. 43, pl. VII), accordé au moyen d'un bâton transversal, qui augmente ou diminue le degré de tension de la peau.

Les tambours militaires des Chinois (fig. 44) servent particulièrement à indiquer les veilles de la nuit, ou, pour mieux dire, à montrer que ceux qui sont de garde ne sont pas endormis ; on les emploie aussi pour donner divers signaux ; ils sont montés sur des châssis ³. Les tambours employés dans les temples (fig. 45, 46 et 47), par les bonzes pour le service religieux, sont d'une forme différente. Les deux premiers ⁴ sont simplement adaptés à des trépieds ; le troisième ⁵ appartient spécialement au culte chamanique ; il se tient à la main ; son diamètre est de 16 centimètres ; la baguette dont on le frappe a 5 décimètres. Une particularité relative à ce kou, c'est qu'il doit être couvert en peau de tarbahi, animal qui ressemble au castor-rase.

Ceci semble annoncer qu'en Chine l'on fait usage, pour les tambours, de la peau de différents animaux ; la peau de buffle paraît être le plus commodément employée ¹.

L'usage chinois est de couvrir de peintures, non seulement la caisse, mais aussi la peau et les baguettes des tambours. Ceux que j'ai eu

¹ [La Borde, Essai sur la musique, t. I, pl. de la p. 366.](#)

² [Doctrines des Chinois sur la piété filiale, dans les Mém. conc. les Chinois](#), t. IV, p. 152.

³ Amiot, traduction des *Dix préceptes adressés aux gens de guerre* dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. VII, p. 378.

⁴ [Barrow, pl. de son Voyage.](#)

⁵ Rituel des Tatars-Manthoux, rédigé par ordre de l'empereur Kien-long, traduit du mantchou par Langlès, p. 64.

¹ [De Guignes. Voyage à Péking, t. II, p. 318.](#)

Musique des Chinois

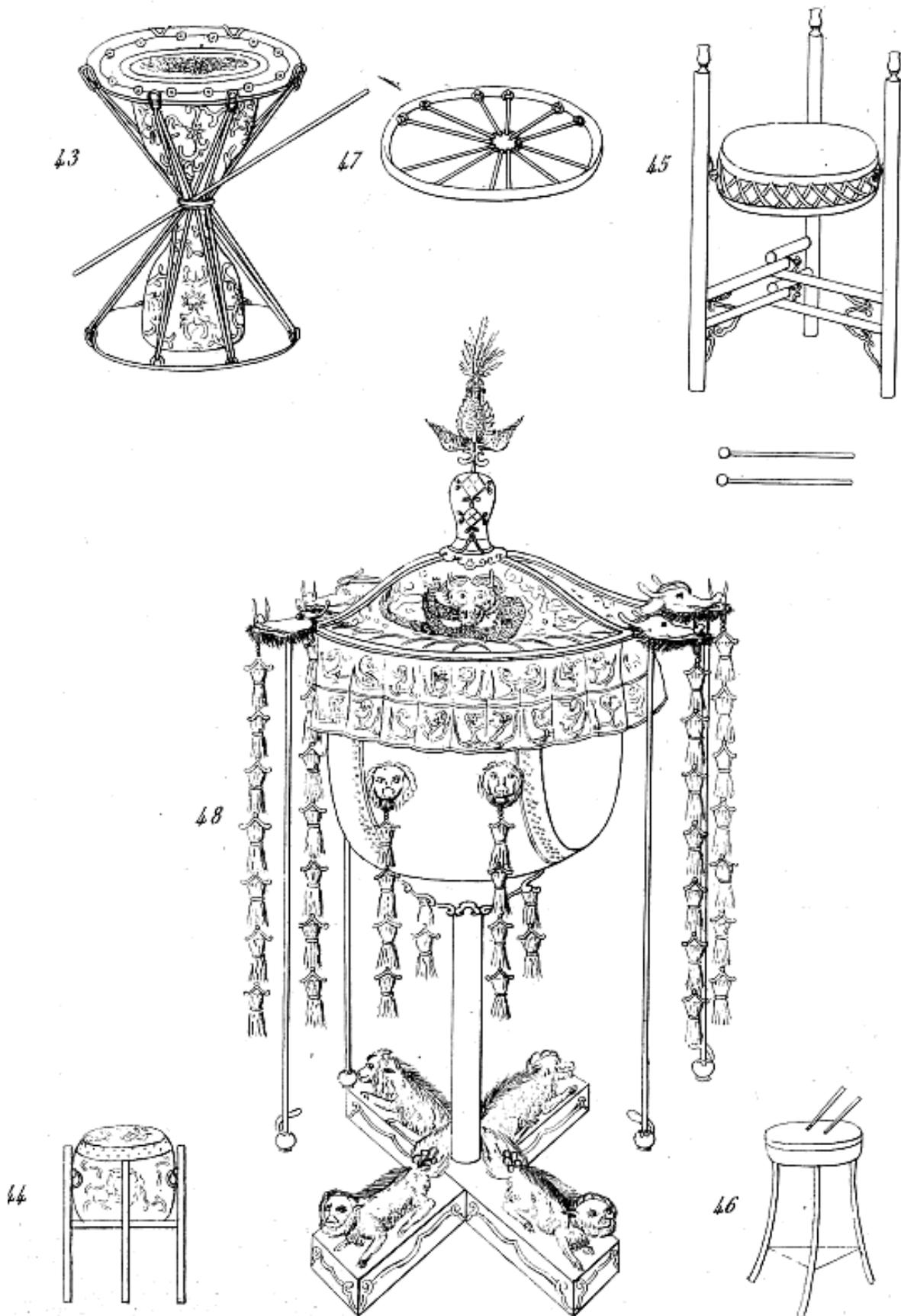


Planche VII.

Musique des Chinois

l'occasion d'examiner étaient la plupart formés en barils, et les baguettes plus fortes que celles dont nous nous servons, se terminaient en pommeau.

p.205 Les Chinois emploient souvent plusieurs tambours à la fois, et cela s'appelle, dans leur langage, des tambours de quatre, six, huit faces, ce qui signifie quatre, six, huit tambours de même espèce placés sur une même face ou un même rang ¹.

Les tambours sont employés en Chine à divers usages civils ; la nuit ils remplacent nos horloges sonnantes ; à la porte des autorités sont placés des tambours sur lesquels on frappe pour demander audience ². Parmi ces derniers il s'en trouve qui ont une dimension extraordinaire ; on en cite, comme je le disais il y a un instant, dont le diamètre est de 5 mètres ³.

Enfin les Chinois ont, comme nous, l'usage de voiler leurs tambours en certaines circonstances, par exemple, dans des cérémonies religieuses qui ont lieu en présence de l'empereur ⁴ ; mais ils ne s'y prennent pas à notre manière ; ils se bornent à couvrir l'instrument d'ornements drapés qui absorbent une partie de la sonorité. Voyez la figure 48, planche VII des dessins.

XIV. Des tchoung ou cloches, et des lo ou tam-tams

On peut regarder comme un fait presque certain que tous les peuples qui ont connu la métallurgie ou art de fondre et travailler les métaux, ne se sont pas bornés à la fabrication de vases et ustensiles nécessaires à l'économie domestique, et qu'ils ont senti de bonne heure les ressources qu'offrait la sonorité naturelle de p.206 plusieurs métaux et la possibilité d'en faire l'application à la musique.

À cet égard, comme à plusieurs autres, les Chinois ont été dès la plus haute antiquité la nation la plus avancée, car ils ont été les

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 39.](#)

² [Du Halde. Description de la Chine, t. II, p. 51.](#)

³ [Le Comte. Nouveaux Mémoires, t. I, p. 124.](#) — [Magalhaens, Nouvelle relation de la Chine, p. 122.](#)

⁴ [Maccartney. Journal particulier, cité par Barrow, t. I, p. 335.](#)

Musique des Chinois

premiers à vouloir qu'un instrument métallique établi sur des données certaines devint un type tonal, fixateur et régulateur général des sons de leur musique. Ils ont donc connu les premiers la nécessité d'un tononome ou diapason qui assujettît les voix et les instruments à une utile conformité.

Ils ne tardèrent pas ensuite à fondre une série de douze cloches divisées par semi-diatons et suivies d'une treizième sonnante l'octave et offrant, selon l'expression chinoise, l'image de la première. La série fut ensuite portée à seize et le système tonal se trouvant ainsi complété, les cloches purent être employées comme instrument de musique proprement dit ¹.

Les Chinois possèdent des livres qui traitent avec étendue de l'art de fondre les cloches et des proportions à observer pour obtenir des tons conformes à la série des lu ². On se contentera de dire que de tous temps, ils ont employé un mélange de cuivre et d'étain. Une partie d'étain sur six de cuivre paraît être la proportion généralement admise ³.

En général, les cloches des Chinois ne ressemblent point à celles qui, dans les temples de plusieurs religions d'Europe, servent à convoquer le peuple à l'office. En Chine la forme en a souvent varié ; il y a eu des cloches rondes, d'autres plates terminées en ^{p.207} croissant à la partie inférieure, d'autres sont rondes, mais vont se resserrant en ovoïde, au lieu d'être comme celles d'Europe, évasées à leur orifice.

Pour accorder les cloches et les amener au degré convenable, on a égard à la hauteur, à l'épaisseur et au diamètre ; quand elles donnent un son trop grave, on retranche sur la hauteur ; quand au contraire elles donnent un ton trop aigu, on amoindrit l'épaisseur jusqu'à ce qu'on attrape le ton. Telles sont les paroles d'Amiot ⁴ qui pourraient fournir matière à une longue discussion dans laquelle on ne s'engagera point ici.

¹ [Amiot, De la musique des Chinois, p. 43.](#)

² [Amiot, De la musique des Chinois, p. 44.](#)

³ [Amiot, De la musique des Chinois, p. 44.](#)

⁴ [Amiot, De la musique des Chinois, p. 224.](#)

Musique des Chinois

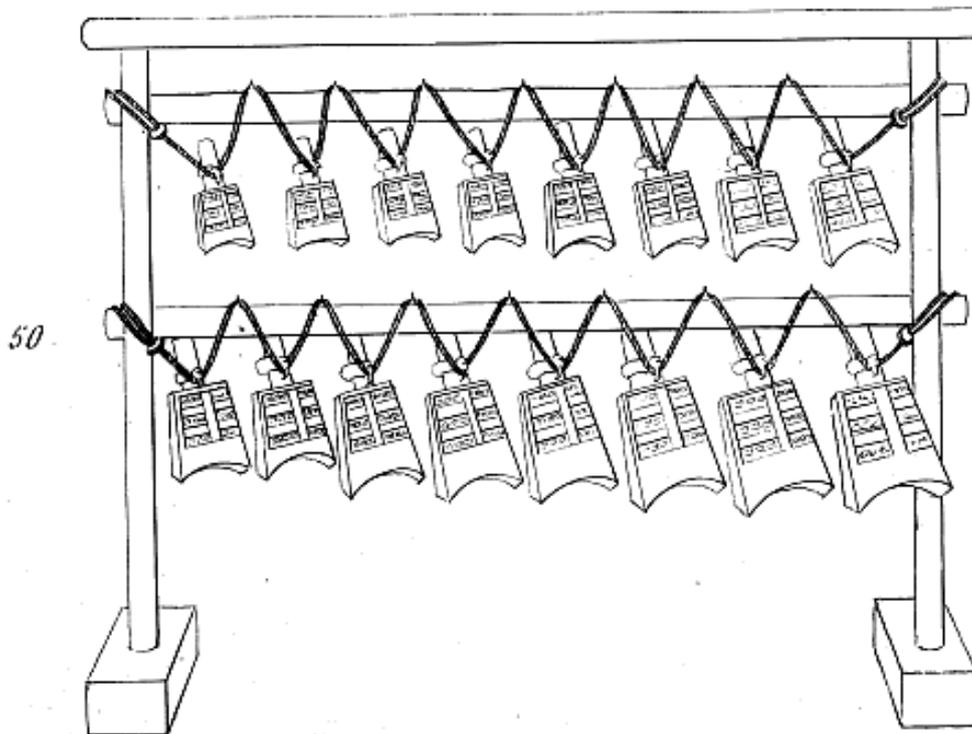
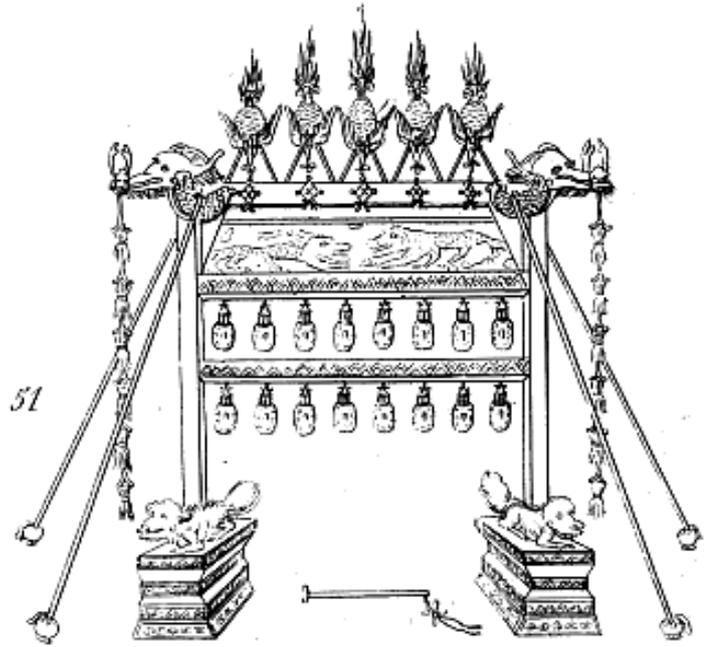
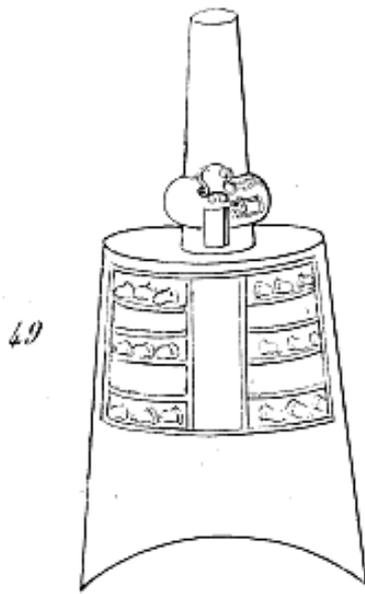


Planche VIII.

Musique des Chinois

Les anciens Chinois distinguaient trois espèces de cloches, les po-tchoung, les têt-tchoung et les pien-tchoung, c'est-à-dire les grandes, moyennes et petites cloches.

Les po-tchoung étaient des cloches isolées sur lesquelles on frappait, soit pour donner le signal du commencement d'une pièce de musique, soit pour avertir pendant la pièce même les danseurs et instrumentistes de ce qu'ils avaient à faire.

Le modèle de la cloche que l'on voit à la figure 49, planche VIII, date du temps des Tcheou ; on ignore son origine précise, mais elle était déjà ancienne à l'époque où vivait Kong-fou-tsée. On y distingue trois parties principales : la partie supérieure, la partie médiaire et la partie inférieure. La partie supérieure ou manche se sous-divise en trois portions, 1° le col appelé en chinois *heng*, c'est-à-dire gorge ou point d'équilibre, s'étend perpendiculairement jusqu'à la partie médiaire et forme un conduit appelé *young* ou point de direction ; 2° la partie en renflement au bas du manche ; 3° le pied qui embrasse le dessous de cette partie. Le manche ^{p.208} semble sortir de la cloche avec laquelle il fait un tout ; on le fonde du même jet que la cloche elle-même. La partie médiaire est partagée en cinq zones dont trois sont chargées de douze mamelles indiquant les signes du zodiaque, les douze lunaisons qui composent l'année commune, les douze lu de la musique, etc. Les deux autres bandes sont unies et ne portent rien sur leur surface parce qu'elles représentent les terres au sein desquelles sont les semences qui surgiront en leur temps ; le haut de la partie médiaire s'appelle *ou*, c'est-à-dire danse, c'est le point d'agitation de la cloche ; les points où se termine la partie médiaire portent le nom de *loan* (qui ne peut recouvrir les forces perdues). Enfin la partie inférieure se termine en forme de croissant et représente la lune ; on frappe l'instrument précisément aux pointes du croissant. Les Chinois pensent que la cloche, étant frappée, le son part de la partie basse, monte aussitôt jusqu'au manche et de là se distribue le long des parois dans une direction verticale. La hauteur de cette cloche prise d'une des pointes du croissant jusqu'au niveau du manche est de 325 millimètres ; le diamètre d'une pointe à l'autre est de

Musique des Chinois

255, mesure précise du tube sonnante le premier lu hoang-tchoung ; le diamètre au sommet de la partie médiaire est de 60 ¹. On voit que ces mesures ne constituent en définitive qu'une cloche de fort petite dimension si on la rapproche des énormes bourdons de quelques-unes des cathédrales de divers États de l'Europe.

J'ai indiqué une partie des allégories qui dans les opinions chinoises sont renfermées dans la cloche po-tchoung, je m'abstiens d'en rapporter une foule ^{p.209} d'autres qui pour nous seraient dépourvues de toute importance.

Du reste les Chinois ont certainement des cloches de bien plus grande dimension que celle qui vient d'être décrite ; telle est par exemple la grande cloche du palais impérial à Péking ; sa forme est cylindrique et sa grosseur prodigieuse ; elle pèse, dit-on ², 240.000 kilogrammes. Elle est renfermée dans un édifice d'une hauteur considérable. En frappant avec un maillet de bois sur la partie extérieure de cette cloche, on lui fait rendre un son assez fort pour être entendu distinctement de toute la capitale ³. Il paraît au reste que les clochers qui d'ailleurs ne sont pas plus élevés en Chine que les autres édifices du pays, sont construits avec bien peu de solidité, car l'on rapporte qu'à Nan-kin une tour s'écroula sous le seul poids de la cloche qu'elle contenait ⁴.

Les tê-tchoung, appelés aussi *piao*, remontent également à l'époque de la dynastie des Tchéou. Elles s'employaient, soit pour marquer la mesure, soit pour remplir une partie à elles propres. Elles étaient de forme aplatie et l'assortiment complet ne se composait que de douze cloches accordées sur les lu aigus ou demi-lu.

Les cloches plus petites nommées pien-tchoung ou *tchan* (fig. 50 pl. VIII) servent communément à former des séries de seize tons qui

¹ [Amiot, De la musique des Chinois, p. 224.](#)

² Staunton. *Voyage dans l'intérieur de la Chine et en Tartarie*, fait dans les années 1792, 1793 et 1794, par lord Maccartney, traduit en français par Castéra, troisième édition, t. III, p. 136.

³ [Le Comte. Nouveaux mémoires, t. I, p. 124.](#) — [Magalaens, Nouvelle relation de la Chine, p. 122.](#)

⁴ [Paw. Recherches philosophiques sur les Égyptiens et les Chinois, t. II, p. 8.](#)

Musique des Chinois

s'unissent à ceux des king ou pierres sonores. Les douze plus grosses sont ^{p.210} accordées sur les lu moyens ou naturels, les quatre autres sur les lu aigus. Il pourra sembler singulier que les pien-tchoung s'accordent sur les lu naturels et fournissent par conséquent des tons plus graves que les tê-tchoung qui s'accordent sur les lu aigus, bien qu'elles soient plus grosses ¹, mais si l'on ne veut pas voir là quelque inadvertance de traduction, la chose peut s'expliquer par la composition métallique et par l'épaisseur donnée aux parois. Au surplus ces deux espèces de cloches ne diffèrent aucunement quant à la forme.

La forme des clochettes du kin-tchoung (fig. 51) est beaucoup plus moderne : cet instrument fournit une série semblable à celle des pien-tchoung ².

Toutes ces cloches se mettent en branle, non comme les nôtres au moyen d'un batal fixé à l'intérieur de l'instrument, mais par l'effet de percussoirs de bois dur qui se tiennent à la main ; ils sont terminés en champignon, précisément comme nos baguettes à blouser les timbales ; quelquefois aussi les percussoirs sont d'ivoire et fort courts ³, il paraît qu'ils ne sont jamais de métal.

Les châssis auxquels sont suspendues les cloches, sont en bois, travaillés avec grand soin ⁴ et accompagnés d'ornements qui font de tout un ensemble fort agréable à l'œil.

Ces tchoung ou séries de clochettes sont un des instruments dont on se sert le plus volontiers pour accompagner le chant. Tantôt on les emploie seulement ^{p.211} pour marquer le changement de modulation dans les chœurs ⁵, tantôt le chanteur accompagne le solo qu'il exécute en frappant les clochettes de deux percussoirs ⁶ semblables à ceux qui viennent d'être décrits et qui sont représentés dans les planches de cet ouvrage.

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 224.](#)

² [La Borde. Essai sur la musique, t. I, p. 364.](#)

³ [Bell. Voyage de Petersbourg à Péking par la Sibérie, fait en 1719, par ordre de Pierre I^{er}. À la suite de la trad. franç. du Voyage de Barrow, t. III, p. 291.](#)

⁴ [Staunton. Voyage de Maccartney, t. III, p. 305.](#)

⁵ Staunton. Là même.

⁶ [Bell. Voyage en Chine, p. 253.](#)

Musique des Chinois

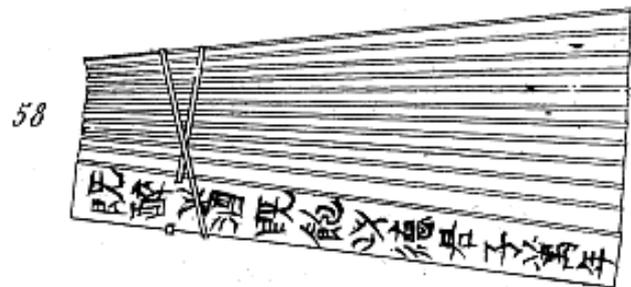
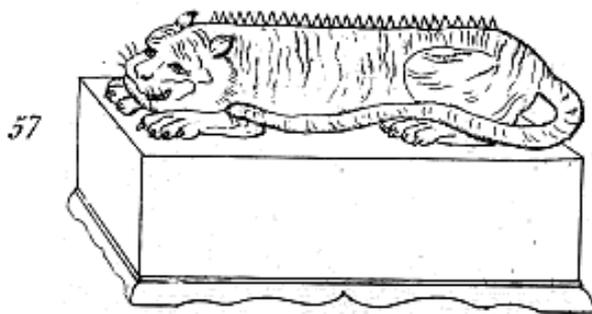
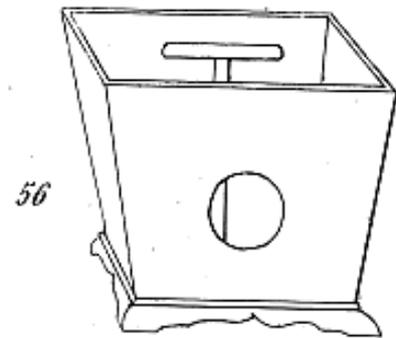
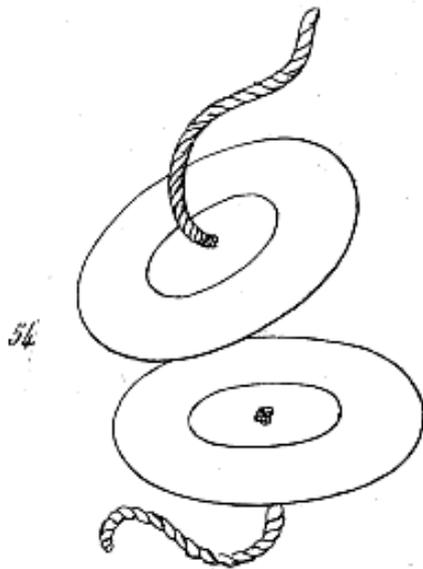
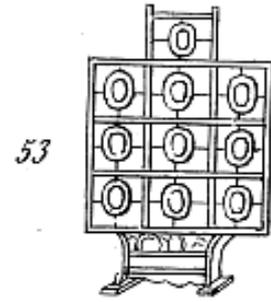
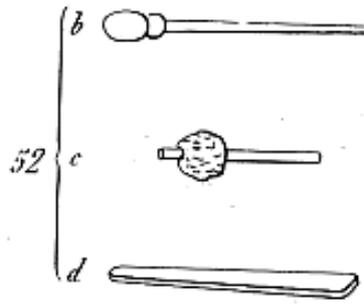
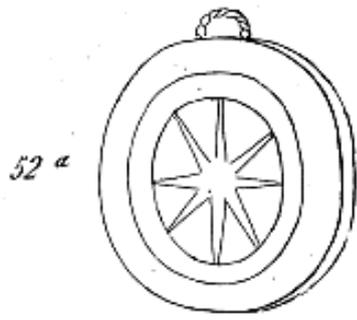


Planche IX.

Musique des Chinois

Il n'est presque personne qui ne sache que le tam-tam, gong-gong ou beffroi dont le véritable nom est *lo* (fig. 52, pl. IX), a été importé en France à la fin du siècle passé. Amiot en envoya deux à Paris, l'un au duc de Chartres qui fut acquis plus tard par l'Opéra de Paris et cassé dans les premières années de ce siècle ; l'autre, au ministre d'État Henri Bertin, du cabinet duquel il passa dans celui de Sallé ¹ ; j'ignore ce qu'il est devenu depuis.

Il en existe deux autres d'origine vraiment chinoise dans le riche cabinet de physique du Collège de France ², et j'en ai vu de bien supérieurs à ces derniers que l'un des membres les plus distingués de l'académie des inscriptions ³ avait fait venir expressément de Chine. On a cru pendant quelque temps que la fabrication de ces instruments n'était pas aussi difficile qu'on l'avait d'abord supposé, et que les efforts d'un de nos meilleurs chimistes industriels ⁴ parviendraient à obtenir des tam-tam dignes de rivaliser avec ceux des Chinois ; mais on a dû bientôt se convaincre de notre infériorité à cet égard ; de nouveaux essais faits à l'École de Châlons annoncent, dit-on, des résultats plus heureux ⁵.

p.212 On sait que le tam-tam est un instrument très bruyant façonné en forme de chaudière ou plus exactement en forme du couvercle d'une chaudière ; on le frappe avec un tampon de laine et il produit un son d'un caractère vraiment lugubre et terrible ; aussi un coup placé à propos dans certaines situations dramatiques est-il d'un effet prodigieux. Tous ceux qui ont entendu la *Vestale* de Spontini se rappellent la sensation qu'excitait le coup frappé au moment où Julie était emmenée ¹ ; mais il faut avouer que les Chinois se servent du tam-tam beaucoup trop souvent pour ne pas justifier l'opinion de ceux qui ne trouvent dans leur musique qu'un bruit et un fracas insupportable. Du reste cet instrument est fort utile en Chine pour

¹ Sallé. *Catalogue de sa collection chinoise*, etc., p. 61.

² Ils ont été donnés par M. Stanislas Julien, professeur de chinois audit collège.

³ Le même M. Julien.

⁴ M. Darcet.

⁵ Voy. le septième *excursus* de ce livre.

¹ À la fin du second acte.

Musique des Chinois

donner des signaux, et, à cet égard, il a l'avantage incontestable de s'entendre de fort loin.

Les meilleurs tam-tam se fabriquent à Sou-tchéou. On prétend même en Chine que tous ceux qui sortent de quelque autre lieu doivent être faux ¹ ; pour couler les tam-tam on met en fonte dix parties de cuivre, trois d'étain et une de bismuth ; lorsque ce mélange est arrivé au degré de fusion convenable, on le jette dans le moule de terre grasse qui lui imprime la forme voulue. Avant que la matière soit entièrement refroidie, on la retire du moule et on la place sur une enclume ; plusieurs ouvriers armés chacun d'un marteau frappent à coups redoublés sur la surface autant de temps qu'il en faut pour lui faire acquérir le degré d'étendue et de consistance qu'on veut lui donner. ^{p.213} Cette opération terminée, on porte le tam-tam sur le feu et on le laisse rougir jusqu'à ce qu'il soit arrivé au degré de chaleur qui précède immédiatement la fusion ; on le retire alors pour le jeter dans un baquet d'eau froide ; on l'en ôte, puis on le bat et on le replace sur le feu en recommençant autant de fois qu'il est nécessaire jusqu'à ce que l'instrument fournisse des vibrations harmonieuses. Il est remis alors à un premier ouvrier chargé de terminer seul le travail, ce qu'il fait en plaçant le tam-tam sur une enclume et le frappant à froid sur divers points, tantôt fréquemment et avec une grande force, tantôt lentement et sans vigueur. C'est ici que se reconnaît l'habileté de l'ouvrier dont l'objet essentiel est de bien choisir les points où doit être établie l'inégalité du métal. Près de lui se trouve un autre tam-tam qui lui sert d'étalon et qu'il frappe de temps à autre pour en comparer le ton avec celui de l'instrument qu'il prépare. Quand il les a trouvés parfaitement à l'unisson et qu'il a pratiqué deux trous sur le rebord à quelque distance l'un de l'autre pour y adapter le cordon qui sert à tenir l'instrument, le travail est terminé, car le tam-tam n'est, par la suite, ni tourne, ni poli ².

¹ [Amiot. Lettre à Bertin, dans les Mém. conc. les Chinois, t. XI, p. 515.](#) — C'est cette lettre que Fétis a donnée dans sa *Revue musicale* comme inédite. Voy. chap. I, p. 18, cf lisez à la note p. 515 au lieu de p. 325.

² [Amiot. Lettre précitée.](#)

Musique des Chinois

Il y a deux espèces de tam-tam : le tam-tam mâle ou yang, dont les bords sont beaucoup plus larges et dont le fond est à peu près uni ; le tam-tam femelle ou yn, a ses rebords beaucoup étroits et porte une cavité ou enfoncement au point central. D'après cette disposition et suivant les lois ordinaires de l'acoustique, les tam-tam mâles rendent un son plus grave que les tam-tam femelles. Il est même à noter que de deux tam-tam égaux en diamètre en comprenant dans ce p.214 diamètre la partie recourbée, celui dans lequel la largeur de la bordure serait plus considérable aurait nécessairement un son plus grave, ainsi que j'ai pu l'observer de magnifiques tam-tam de 0,057 et 0,061 millimètres ¹, les plus grands assurément qui soient venus en France et les plus grands aussi peut-être qui se fabriquent en Chine.

Certaines expériences mal faites ont induit des auteurs graves ² à dire que la matière dont étaient composés les tam-tam chinois n'était point malléable ; l'énoncé ci-dessus montre assez que c'est là une opinion tout à fait erronée.

Les Chinois réunissent souvent huit tam-tam qui, suspendus à un même châssis, doivent produire, quand ils sont frappés alternativement avec rapidité un effet vraiment terrible.

La manière de se servir du tam-tam chinois ne se borne pas, comme chez nous, à en tirer un son bruissant ; pour en faire usage, on passe le bras gauche dans le cordon fixé à l'un des côtés, en tenant le batal de la main droite ; on frappe modérément vers le centre en laissant entre chaque coup l'intervalle d'environ quatre ou cinq secondes ; cette méthode se pratique pour les marches et pour donner les signaux relatifs à l'accélération ou au ralentissement du pas. Mais s'il s'agit d'une obéissance prompte, d'un cas où l'on veut imprimer le courage ou étourdir sur le danger, alors on commence par frapper un coup vigoureux dans le petit enfoncement qui se trouve au centre du tam-tam femelle ; immédiatement après ce premier coup on en frappe un second, mais si mollement, que le batal doit à peine toucher ; on frappe

¹ [c.a. les mesures sont certainement à revoir.]

² Chaldni. *Traité d'Acoustique*, p. XXVIII.

Musique des Chinois

ensuite plusieurs ^{p.215} coups en augmentant toujours de force et de vitesse et en allant du centre à la circonférence. C'est alors que tous les tons contenus dans l'instrument sortent, dit Amiot, de la manière la plus harmonieuse ¹.

Les bates des tam-tams ne sont pas uniformes ; il y en a qui ressemblent à un maillet tels que ceux qu'on emploie pour frapper les king (fig. 64 et suiv.), d'autres en tampons et enfin d'autres en bois équerri (fig. 52 a, b, c, d.).

Un dernier instrument qui se rattache à la famille des cloches et tam-tam est le yun-lo (fig. 53), qui avait été aussi envoyé à Bertin par l'excellent père Amiot ². Cet instrument est un assemblage de bassins de cuivre d'épaisseurs différentes au moyen desquels on obtient les tons *fa, fa #, sol, la, si b, si, ut, ré, mi b* qui se distribuent comme on le voit ci-dessous ³.

ut
fa la ré
sol si *b* si
mi mi *b* fa

On ne frappe jamais ces bassins qu'avec un seul percussor ⁴ ; l'instrument est assez léger pour être tenu à la main, les bonzes s'en servent pour convoquer le peuple à la prière ⁵. On a soin que les sons ne se succèdent sur le yun-lo qu'avec beaucoup de lenteur ⁶.

Nous possédons en Europe un instrument assez peu répandu qui n'est pas sans analogie avec le yun-lo ; ^{p.216} c'est celui que l'on nomme assez imparfaitement *timbre* et dont on fait quelquefois usage dans la musique militaire. Il est composé d'un certain nombre de soucoupes métalliques fixées sur une tige comme une sonnerie de pendule ; chacune fournit un degré semi-diatonique ; le martelet dont on se sert

¹ [Amiot. Lettre, dans les Mém. conc. les Chin., t. XI, p. 525.](#)

² [Amiot. Lettre à Bertin du 1er oct. 1786, dans les Mém. conc. les Chinois, t. XIII, p. 511.](#)

³ [La Borde. Essai sur la musique, t. I, p. 365.](#)

⁴ [Amiot. Lettre du 2 oct., p. 525.](#)

⁵ Barrow. *Voyage en Chine et en Tartarie*, t. II, p. 301.

⁶ [Amiot. Lettre du 1er oct. 1786, p. 511.](#)

Musique des Chinois

pour faire résonner ces clochettes est également en métal. On adapte quelquefois un clavier à cet appareil ; et en ce cas, chaque touche fait agir un percussoir particulier.

Les carillons autrefois si communs en France, se rapprochaient bien plus encore des séries de tchoung des Chinois, mais ils ont presque entièrement disparu et l'on ne s'amuse guère à écouter le petit nombre de ceux qui existent encore.

Les Chinois possèdent aussi des cymbales, les unes qui se battent comme les nôtres (fig. 54), et d'autres qui se frappent avec une baguette (fig. 55). Ces instruments sont, dit-on, très retentissants ¹. Quelquefois les cymbales sont attachées l'une à l'autre par une seule courroie, quelquefois elles en ont deux fort courtes comme les nôtres, et qui servent à maintenir l'instrument ; d'autres ont à l'extérieur des boutons qui servent de poignées.

Les Chinois font encore usage de cymbales extrêmement petites qui sont en cuivre comme les précédentes, mais n'ont en diamètre que 45 millimètres, en profondeur 25, en épaisseur 2 1/2, en circonférence 76 ².

Enfin un autre instrument appelé kao qui avait donné son nom à une danse, avait la forme de notre chiffre 2 _{p.217} ou d'un **S** renversé. Il ne serait pas impossible que ce fût une espèce de sistre ³.

XV. Des instruments de percussion en bois

L'invention des instruments à percussion fabriqués en bois remonte, selon les Chinois, à l'époque de Fou-hi : ce fondateur de la monarchie, regardant le bois comme l'un des plus utiles présents du ciel, voulut que, dans la musique exécutée en l'honneur du souverain Être, il y eût des instruments destinés à rappeler spécialement le souvenir de ce bienfait ¹.

¹ *Doctrine des Chinois sur la piété filiale*, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. IV, p. 151.

² Lois des empereurs mantchoux, liv. XXXIV.

³ Voy. sur le *sistre* le troisième livre de cet ouvrage, sect. I, art. II, § 2.

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 61.](#)

Musique des Chinois

Les instruments que fournit le bois sont le *tchou*, l'*ou* et le *tchoung-tou*. Des idées morales se rattachent à chacun d'eux.

Le tchou (fig. 56) a la forme concave d'un corps destiné à mesurer les denrées et représente les avantages de l'état social. Cet instrument dont il est inutile de donner les dimensions, porte au milieu de l'un de ses côtés une ouverture dans laquelle on passe la main pour saisir un marteau de bois fixé au fond par une goupille ; on agite le marteau de manière à frapper à droite et à gauche les parois intérieures de l'instrument fait du bois d'un arbre appelé kieou-mou dont le tronc ressemble à celui du pin et les feuilles à celles du cyprès. Dans l'ancien cérémonial du palais, le tchou, placé au nord-est dans le corps de musique instrumentale se faisait entendre avant qu'elle commençât.

L'ou (fig. 57), représente un tigre en repos ; l'attitude donnée à l'animal est le symbole de l'empire qu'exercent les hommes sur tous ces êtres qui, comme eux, jouissent de la vie.

p.218 Sur le dos de l'animal sont vingt-sept crans qui forment une sorte de scie ; pour en tirer le son, l'on passe légèrement sur ces dents une planchette de kieou-mou, bois qui est aussi employé pour la confection de l'instrument. Amiot dit que des anciens on tirait six tons pleins ¹, mais il n'explique point au moyen de quel mécanisme s'obtenait cette variété, en sorte que l'on en est réduit à des conjectures sur la nature d'un phénomène qu'il serait intéressant de bien connaître. Dans l'ancien cérémonial, l'instrument était placé auprès du tchou, mais, à l'opposite de ce dernier, il ne se faisait entendre que lorsque la musique finissait ; on passait alors trois fois la planchette sur le dos du tigre.

Le tchoung-tou, autrement les planchettes (fig. 58), instrument sans importance sous le point de vue musical, en acquiert une bien grande si l'on considère qu'il est destiné à rappeler la merveilleuse invention de l'écriture. En effet, avant que le papier fût connu en Chine, on se servait, pour écrire, de planchettes qui s'assemblaient et se liaient ensemble de manière à composer des livres ; cet usage datait de temps immémorial.

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 61.](#)

Musique des Chinois

L'instrument de musique formé par l'assemblage de douze de ces planchettes de la longueur de deux cent quatre-vingts millimètres sur vingt-cinq de largeur, sert à battre la mesure. On le tient de la main droite, et, pour le faire résonner, on le heurte doucement contre la paume de la main ¹. Il sert particulièrement dans les cérémonies d'actions de grâces au ciel, que l'on remercie de l'invention de l'écriture, et des p.219 autres bienfaits dont il a comblé les humains. Le tchoung-tou est sous la direction du maître de cheng, qui est, comme on l'a vu, l'instrument régulateur de la musique ². Il y a des tchoung-tou moins compliqués dont on se sert dans les temples particuliers des Tatars-Mantchoux ; le saman ou prêtre le bat en chantant des prières et faisant des évolutions lors de l'offrande du vin et du sacrifice. On le nomme *tcharki* dans la langue tartare ³.

On se sert, dans les armées, d'un autre instrument en bois qui a la forme d'un poisson de soixante-et-onze centimètres de longueur et quatre cent vingt-six millimètres de circonférence (fig. 59, pl. X des dessins), il est creux et sonore ; on l'accroche à un châssis que l'on place à l'entrée de la tente du général, des officiers généraux, inspecteurs, etc., et si l'on a quelque affaire à leur communiquer, il suffit de frapper sur le poisson, l'on a audience sur-le-champ ⁴. On se sert, à cet effet, de deux baguettes, ce qui semble supposer que, par le nombre de coups ou par la manière de les donner, on peut désigner d'une manière générale et abrégée l'objet de sa visite ; nous verrons que cette sorte de *langue musicale* reçoit en Chine diverses applications. Les bonzes font aussi usage de l'instrument-poisson qu'ils placent sur un coussin, frappant dessus avec un petit bâton, et marquant ainsi la mesure tout en récitant leurs prières ¹.

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 63.](#)

² Voy. plus haut, p. 190.

³ *Rituel des Tatars-Mantchoux*, trad. par Langlès, p. 62.

⁴ Amiot. Trad. des Dix préceptes adressés aux gens de guerre, dans *Mém. conc. les Chin.*, t. VII, p. 382.

¹ [De Guignes, Voyage à Péking, t. II, p. 321.](#)

Musique des Chinois

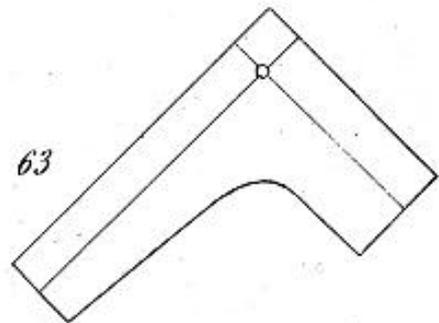
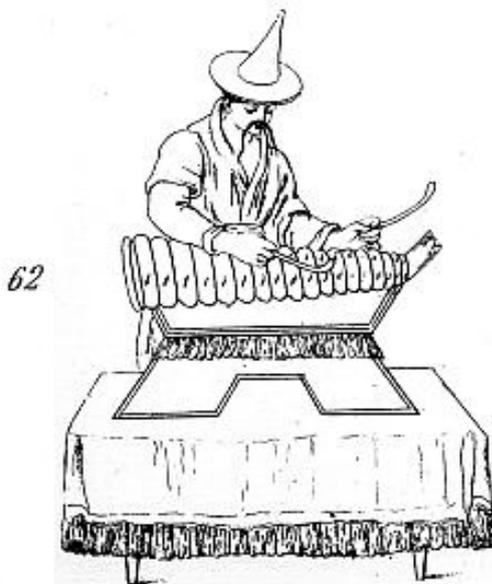
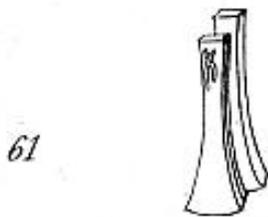
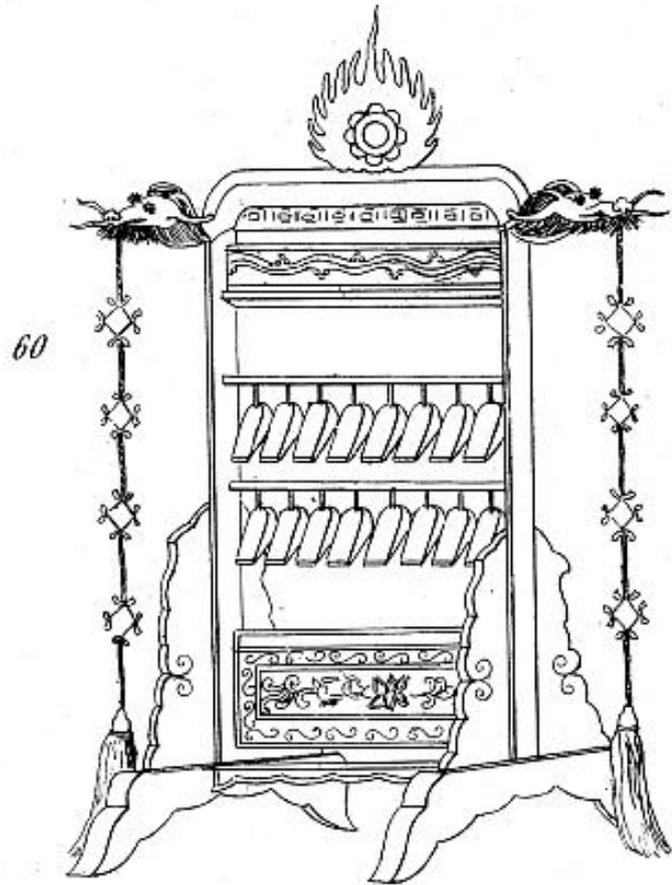
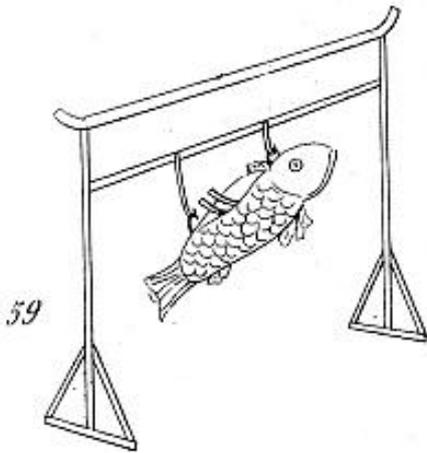


Planche X.

Musique des Chinois

De l'instrument précédent, on en a tiré un autre composé de pièces de bois plus ou moins épaisses, et ^{p.220} formant une série de seize tons. Il s'appelle fang hiang ¹. On frappe sur ces pièces de bois ainsi que sur les pierres du king dont il va, dans l'instant, être question ; ce n'est donc, au fond, qu'un king de bois ; on en voit la disposition figure 60, planche X, des dessins.

Enfin, selon quelques auteurs, les chinois connaîtraient aussi les castagnettes, et en auraient de différentes formes ; mais peut-être ne s'agit-il, en cette occasion, que du tchoung-tou, autrement des planchettes. Quoi qu'il en soit, les castagnettes chinoises seraient habituellement en bois de santal, et l'on s'en servirait pour marquer la mesure du chant ou de la danse ². Le dessin de la figure 61 représenterait ces sortes de castagnettes.

Une série de lames de bois convenablement accordées, appelée communément en français claquebois ou échelette, est aussi connue en Chine (fig. 62), mais ne paraît aucunement nous être venue de ce pays comme on l'a prétendu ³ ; les Chinois la comptent, au contraire, parmi les instruments étrangers ⁴ en usage dans leur pays ; elle se joue chez les Chinois au moyen de deux percussoirs, comme on le voit figure 4 bis. On a depuis longtemps perfectionné cet instrument en lui adaptant un clavier au moyen duquel les lames ou bâtons résonnent lorsque les doigts posent sur les touches ⁵.

XVI. Des king

^{p.221} Voici toute une classe d'instruments particulière à la Chine, car l'idée d'employer essentiellement la pierre comme instrument musical, ne paraît être venue à aucun autre peuple, soit ancien, soit moderne. Ce n'est pas cependant là une raison pour affirmer, comme le fait

¹ [La Borde. Essai sur la musique. t. I, p. 366.](#)

² [La mort de Tong-tcho, nouvelle trad. du chinois à la suite de l'Orphelin de la Chine, par Stanislas Julien, p. 158.](#)

³ Fétis. *Biographie universelle des musiciens*, art. *Armonist*.

⁴ *Lois des empereurs mantchoux*, liv. XXXVII.

⁵ *Encyclopédie*, art. *Claquebois*.

Musique des Chinois

Amiot ¹, qu'une pareille pensée ne pouvait se présenter qu'à l'esprit d'un peuple naturellement philosophe. La première condition pour tirer un parti quelconque d'un objet à mettre en œuvre, est de l'avoir à sa disposition ; or les phonolithes ou pierres sonores, assez communes en Chine, ne le sont pas ailleurs, ou du moins gisent inconnus dans les terrains sur lesquels des accidents ordinaires ou anormaux les ont déposés ; nous verrons d'ailleurs que ces sortes de pierres ont été observées à diverses époques, mais il ne suffit pas de constater leur qualité sonore, il faut aussi en avoir sous la main des collections assez complètes pour remplir toutes les conditions voulues et remédier aux difficultés et accidents qui se peuvent présenter ; or, les Chinois se trouvaient à cet égard dans une position tout à fait favorable.

Au reste, le king est par lui-même un instrument curieux, et dont nous ne pourrions nous faire une idée qu'après en avoir étudié attentivement la composition ; on me permettra donc d'en parler avec quelque étendue ; peut-être cette étude n'est-elle pas à dédaigner et il ne serait pas impossible qu'elle fournisse des idées d'améliorations applicables à nos instruments. p.222

Si l'on s'en rapporte aux livres classiques chinois ², ces peuples avaient, dès le temps d'Yao et de Chun, observé l'existence de pierres à son mélodieux, et dès lors avaient établi que la nature de ces sons leur faisait tenir un milieu entre ceux du métal et ceux du bois ; selon ces anciens observateurs, les sons de la pierre offraient moins de sécheresse et d'aigreur que les premiers, plus d'éclat que les seconds, enfin, ils étaient plus brillants que les uns et les autres. Dès cette époque reculée, on avait taillé des séries de pierres, de manière à en tirer l'échelle des lu, et les instruments ainsi construits, appelés depuis king, s'étaient d'abord nommés kieou.

Un autre livre chinois ³ explique la découverte des phonolithes par l'observation d'un courant d'eau qui roulait un grand nombre de ces

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 39.](#)

² Cités par l'auteur anonyme de l'[Essai sur les pierres sonores de Chine, dans les Mém. conc. les Chin., t. VI, p. 255.](#) — Sur l'auteur de ce livre. Voyez chap. I, p. 16.

³ Cité là même.

Musique des Chinois

pierres qui, se heurtant l'une l'autre, rendaient un son agréable. On en ramassa quelques-unes, on fut charmé de l'effet qu'elles produisaient, et l'on s'en servit pour fabriquer les premiers king. On peut conjecturer qu'il est ici question de pierres flottantes de la petite rivière de See ou Si, propres en effet à construire des king ¹.

Toute pierre rendant au choc d'un corps dur un son facilement appréciable et d'une durée suffisante, peut être dite *phonolithe* ou *pierre sonore*. La beauté, la force, la permanence du son rendu, telles sont les qualités qui décident du mérite de ces sortes de pierres. Une chose fort surprenante, c'est que les accidents qui sembleraient devoir déterminer le jugement à cet égard ^{p.223} sont ici dépourvus de toute importance. Les divers degrés de dureté, de pesanteur, de finesse de grain et autres indices apparents ne sauraient servir de guides. Il y a des pierres très dures qui sont très sonores, mais il en est aussi de fort tendres, dont les sons ne se trouvent pas moins beaux ; d'autres très pesantes produisent un son plein de douceur, mais, à l'opposé, on en rencontre d'aussi légères que la pierre ponce, dont le son n'a pas moins d'agrément.

Les minéralogistes chinois expliquent la sonorité de ces corps par la présence de parcelles métalliques imperceptibles, ou par une sorte de cristallisation ².

C'est peut-être d'après cette opinion de l'existence des parties métalliques dans les pierres sonores, que les anciens Chinois les distinguaient par les noms de pierre d'or, de cuivre, de fer ; mais on reste libre de croire que ces dénominations étaient nées, soit du son des pierres uni à celui de ces métaux, soit de la manière de les suspendre et de les monter, soit de leur degré de bonté, soit enfin des circonstances dans lesquelles on jouait les instruments dont ces pierres constituent l'essence.

Les pierres sonores se divisent communément en quatre espèces.

¹ Dans [Amiot. De la musique des Chinois, p. 40](#), à la note.

² [Essai sur les pierres sonores, p. 268](#).

Musique des Chinois

La première espèce, appelée *yu*, est la plus renommée ; elle paraît avoir été connue en Chine sous les premiers Tchéou, c'est-à-dire 1.122 ans avant l'ère vulgaire ; sous la dynastie des Han, en 206, elle était déjà rare. Le *yu* se trouve au bas de certaines montagnes, dans les ravins, torrents et ruisseaux ; on le rencontre aussi dans l'intérieur des terres où il se montre en cailloux isolés, dont les plus gros sont les plus rares ; p.224 mais cette espèce est moins estimée que la première.

Le *yu* donne du feu au briquet. Les connaisseurs y recherchent cinq propriétés : dureté, pesanteur, couleur, grain et son. La dureté d'un beau *yu* approche de celle du diamant ; il se travaille avec la pointe d'acier, la roue, et enfin avec sa poussière même ; plus la nature l'a heureusement préparé, plus il devient beau par le poli ; il faut un temps infini pour le tailler, et au palais impérial, où des ouvriers se succèdent jour et nuit sans interruption, il n'en faut pas moins souvent dix années pour achever une seule pièce, qui coûte en conséquence, des sommes tout à fait exorbitantes ; et pourtant cette pierre, si chèrement acquise, pour peu qu'elle soit mince, se casse comme du verre si elle vient à tomber ¹. Sa pesanteur est en rapport avec sa dureté : tel morceau de *yu* semble pouvoir être facilement soulevé par un enfant, que quatre hommes robustes ne meuvent qu'à grand'peine. Le *yu* s'offre sous toutes les couleurs et sous toutes leurs nuances ; en général, les Chinois font plus de cas des *yu* monochromes sans nuances ni dégradations, à moins qu'ils n'offrent la réunion des cinq couleurs. On se rappelle que les Chinois comptent cinq couleurs qu'ils rangent dans cet ordre : jaune, rouge, vert, blanc, noir ². Le *yu* couleur petit-lait est particulièrement estimé, et sa beauté est, dit-on, admirable ³.

La finesse de grain de la pierre de *yu* est facile à déterminer, puisqu'elle est toujours en raison directe de sa dureté et de sa pesanteur, mais il n'en est pas de même p.225 de sa sonorité ; on ne possède à cet égard que des notions incertaines ; il faudrait avoir à sa

¹ [Cibot. Première notice sur les pierres de *yu*, dans les Mém. conc. les Chin., t. XIII, p. 390.](#)

² Voy. plus haut, p. 166, et le quatrième *excursus*.

³ [Cibot. Première notice sur les pierres de *yu*, dans les Mém. conc. les Chin., t. XIII, p. 389.](#)

Musique des Chinois

disposition la collection des king en yu qui existe au palais de l'empereur, et y appliquer une série d'expériences ; mais, jusqu'à ce jour, aucun Européen n'a eu cet avantage ; toutefois, on pense que, plus le grain est fin, plus le son est doux et mélodieux ¹. D'après des renseignements que l'on a lieu de croire exacts, le yu des Chinois ne serait qu'une agate d'une espèce particulière ².

En Chine le yu est le symbole de la sagesse ³ ; c'est apparemment pour cela que d'illustres charlatans du pays ont prétendu en tirer un élixir de longue vie. On pense, au reste, qu'il ne serait pas impossible qu'en France, dans certains fleuves qui roulent beaucoup de cailloux, et particulièrement dans le Gare et autres torrents des Pyrénées, il se trouvât des phonolithes de cette espèce ; il s'agirait seulement d'apprendre à les reconnaître ⁴.

La seconde espèce de phonolithes est appelée par les Chinois *nieou-yeou-chê*, c'est-à-dire, *Pierre grasse de bœuf* ; elle est moins rare et moins estimée que le yu, dont elle n'a ni la dureté, ni la pesanteur, ni la sonorité. Cette pierre ne donne point de feu au briquet, on ne l'estime parfaite que si elle offre une couleur jaune, réellement semblable à la grasse de bœuf, d'une seule teinte, sans nuances ni dégradations ; celle couleur ne se montre qu'au centre du caillou, en sorte qu'il n'est pas commun d'en trouver des morceaux assez grands pour en fabriquer des king ; la première surface est ^{p.226} raboteuse, d'une couleur mêlée de marron et de vert ; vient ensuite une couleur blanchâtre, puis une autre d'une teinte jaune qui se fonce à mesure que l'on approche du centre. Cette pierre cesse d'être sonore quand elle porte des ondes de cristal.

On croit que le nieou-yeou-chê est aussi une agate particulière à la Chine ; on prétend même qu'il mérite mieux ce nom que le yu ¹ ;

¹ Cibot. *Première notice*, p. 390.

² De Chaulnes. Note citée dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. VI, p. 238. — Voyez aussi La Borde. *Essai sur la musique*, t. I, p. 366.

³ Cibot. *Seconde notice*, p. 391.

⁴ Cibot. *Seconde notice*, p. 389.

¹ *Essai sur les pierres sonores*, imprimé à la suite du *Mémoire sur la musique des Chinois*, dans le t. VI des *Mémoires concernant les Chinois*.

Musique des Chinois

d'autres pensent que c'est une espèce d'albâtre ¹. Au reste, ces deux minéraux se trouvent dans les mêmes endroits.

La troisième espèce de phonolithes, appelée hiang-chê, a un son tellement métallique, que l'on a d'abord peine à croire que ce ne soit pas une composition. Elle vient d'un lac de Chine, où l'on en trouve beaucoup de variétés qui se distinguent par les couleurs noires, grisâtres, verdâtres, enfin marbrées de blanc. Les anciens Chinois supposaient que c'était une espèce d'albâtre noirci et altéré par son séjour dans l'eau.

Le duc de Chaulnes a fait, vers 1778, l'analyse chimique d'une pierre de cette espèce envoyée de Péking au ministre d'État Bertin, et a conclu des diverses expériences auxquelles il s'est livré, que le hiang-chê, ressemblant au premier coup d'œil au marbre noir, à la pierre de touche et au basalte volcanique, n'est autre chose qu'un marbre noir entièrement composé des mêmes principes que nos marbres, mais rendu plus ou moins sonore par quelque différence dans l'organisation ² ; il explique cette différence par la présence d'indices de fer dans les points pyriteux qui peuvent s'apercevoir à la loupe.

p.227 Il est à remarquer que notre marbre bleu-turkin, qui est naturellement sonore, cesse de l'être s'il est taillé en plaques à la manière des king chinois ; au contraire, le marbre noir de Flandre, soumis aux mêmes conditions, a fourni des king presque aussi sonores que ceux de la Chine ; c'est encore à De Chaulnes qu'est due cette expérience ³.

Au reste, la qualité sonore d'une espèce de marbre noir avait été connue des Européens à une époque assez reculée ; Pline l'Ancien parle de ce marbre qu'il nomme *calcophonos*, puis, expliquant ce mot, il dit que cette pierre est noire et rend un son métallique ¹. Isidore de Séville répète cette explication ² que Solin avait aussi reproduite ³, en donnant

¹ De Chaulnes. Note dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. VI, p. 238.

² [De Chaulnes. Note dans les Mém. conc. les Chin., t. VI, p. 238.](#)

³ De Chaulnes. Là même.

¹ Pline. *Naturalis historia*, lib. XXXVII, cap. 56. « Chalcophonos nigra est, sed illisa æris tinnitum reddit, tragædis, ut suadent gestanda ». Ed. Lemaire, t. IX, p. 660.

² Isidore de Séville, *Originum*, lib. XVI, cap. 14.

³ Solin. *Polyhistor*, cap. 37. « Calcophongos resonat ut palsa æra : pudici habitus servat vocis claritatem. »

Musique des Chinois

à la pierre sonore le nom de *calcophongos*, ce qui revient au même. La sonorité de certaines pierres avait donc été connue des anciens, et sans en tirer comme les Chinois, un instrument musical, ils s'en servaient pour un usage qui n'est pas sans rapport avec l'art qui nous occupe, et dont il sera parlé en son lieu.

La quatrième espèce de phonolithes ressemble au marbre ; le fond est en général blanc de lait, nuancé de gris, de noir et de blanc sale. Ces pierres ont des taches transparentes annonçant un commencement de vitrification qui les classe entre le talc et le cristal ; ceci peut expliquer le peu de permanence et d'égalité du frémissement dans cette classe de phonolithes.

p.228 Il y a beaucoup d'autres pierres sonores ; mais les quatre espèces que je viens de décrire sont les mieux connues et les plus en usage. Il est bon de remarquer, à ce propos, que plusieurs pierres et pétrifications rendent un son fort distinct quand elles sont taillées en plaques ou creusées en vases. Au Puy en Velay, département de la Haute-Loire, les phonolithes sont assez communs ; on en trouve çà et là dans les murailles ; on citait même autrefois une église consacrée à la vierge Marie, et construite entièrement avec cette sorte de pierre, disposée en rangs alternativement blancs et noirs ¹.

Enfin si l'on s'en rapporte à un voyageur qui n'avait fait qu'entrevoir les instruments du palais impérial ², les Chinois se sont aussi servis pour la confection de leurs king du cristal, d'une sorte d'albâtre ³, de plaques métalliques, et, comme on l'a vu plus haut ¹, de pièces de bois convenablement équarries et amincies.

Il me reste maintenant à examiner le king comme instrument musical.

Un des livres classiques chinois, le *Chi-pen*, attribue la mise en œuvre des pierres sonores dans la musique à Vou-kin, lettré qui vivait

¹ Dalechamps. *Ad Plinii*, lib. XXXVII. — Voyez le huitième *excursus* de ce livre.

² [Van Braam. Voyage en Chine, trad. par Moreau-saint-Méry, t. I](#), p. 229.

³ [De Chaulnes. Dans les Mém. conc. les Chinois, t. VI, p. 238.](#)

¹ Voy. le paragraphe précédent, p. 220.

Musique des Chinois

au temps d'Yao, mais on n'a aucun autre renseignement à cet égard, et les Chinois eux-mêmes avouent leur incertitude sur ce point ¹.

p.229 On distingue les king en *tché-king* et *pien-king*. Le tché-king est un instrument monophone formé d'une pierre isolée ; il sert au palais avec le tambour et la grosse cloche pour donner le signal du commencement et de la fin des morceaux dans la musique des grandes cérémonies ². Voyez la figure 63, planche X des dessins.

Le pien-king (fig. 64) est un assortiment de seize pierres formant la série chromatique de la # en la #, en partant de la dernière ligne de la clef de fa, ou plutôt peut-être à une octave plus haut ; car il paraît que cet instrument est d'ordinaire accordé à l'octave des lu moyens ³. Il y en a d'autres qui partent de quatre degrés plus bas et fournissent la dixième fa-la prise sur la clef de sol ; le soun-king est dans ce cas ⁴.

Les anciens avaient encore le cheng-king et le soun-king, qui vient d'être nommé dans l'instant. Ils se plaçaient en dehors de la grande salle du palais impérial sur la dernière marche de l'escalier, le premier du côté de l'orient, l'autre à l'opposite. Le cheng-king s'appelait ainsi parce qu'il donnait le ton au cheng, sur lequel, comme on l'a vu plus haut ⁵, les autres instruments se réglait. Le soun-king, c'est-à-dire king des hymnes, tirait son nom de l'usage où l'on était de s'en servir pour l'accompagnement des pièces de ce genre ⁶. Leur forme n'avait rien qui les différenciât des autres ; le king-kieou et le ko-king paraissent n'être autre chose que les deux précédents ¹.

p.230 Les pierres des king dessinés aux figures 63 et 64, planches X et XI, sont taillées en équerre, et cette forme est la plus ordinaire, mais on a employé anciennement un grand nombre d'autres figures, parmi lesquelles il s'en trouve de fort singulières pour des yeux européens.

¹ [Essai sur les pierres sonores, p. 255.](#)

² [Amiot. De la musique des Chinois, p. 41.](#)

³ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 222.](#)

⁴ Amiot. Là même.

⁵ Voyez plus haut le § XI traitant du cheng, p. 190.

⁶ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 222.](#)

¹ [Essai sur les pierres sonores, p. 267.](#)

Musique des Chinois

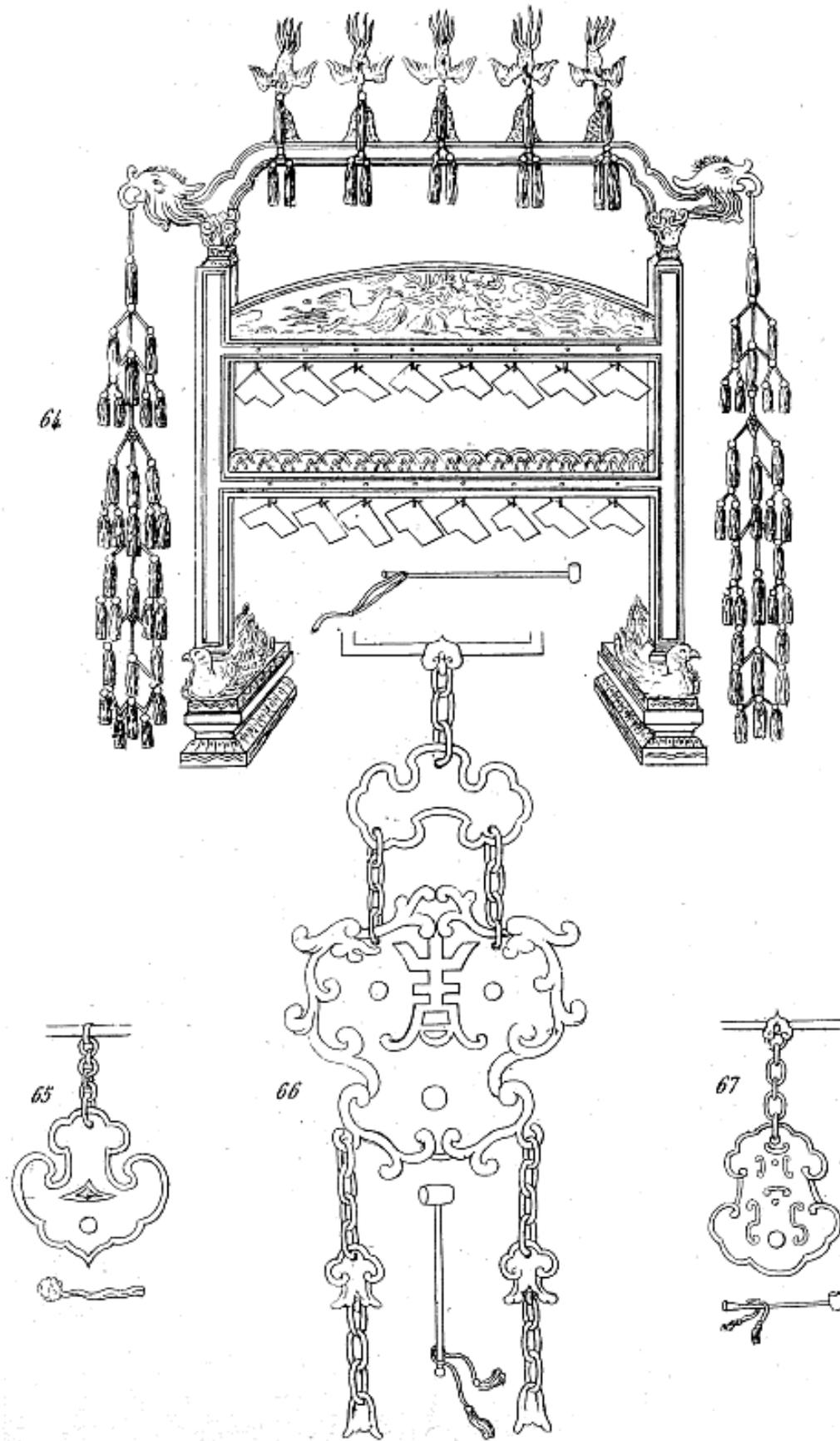


Planche XI.

Musique des Chinois

Celles que l'on voit aux figures 65, 66, 67, 68, 69, planches XI et XII des dessins, paraissent appartenir à l'époque des Han, des Soui et des Tang ¹.

On ignore sur quels principes étaient établies les dimensions de ces sortes de king, mais il est fort vraisemblable que l'on n'arrivait à les mettre au ton que par tâtonnement. Quant aux king en équerre, voici les règles fixées à cet égard par les auteurs anciens : Toute pierre taillée en cette manière a deux parties, la cuisse ou partie supérieure indiquée dans la figure 63 par les lettres *a b e i*, et le tambour ou partie inférieure *a c d i*. Pour établir le point où doit être percé le trou destiné à suspendre la pierre, on prend le milieu des points *b e* et l'on tire une perpendiculaire *h j* ; on prend de même le milieu des points *c d* pour avoir la perpendiculaire *k l* ; l'intersection de ces deux lignes est le point où doit être percé le trou ².

Si nous passons aux proportions des anciens king, nous trouverons qu'elles avaient été fixées comme il suit : le côté *a b* étant 1, *b e* en était la moitié, *a c* était $1 \frac{1}{2}$ et *c d* $\frac{1}{3}$, ce qui peut se formuler autrement comme il suit sans fractions : $c d = 2$, $b e = 3$, $a b = 6$, $a c = 9$. Dans ces proportions, l'épaisseur était de $\frac{43}{500}$, et le diamètre du trou destiné à suspendre l'instrument de $\frac{7}{200}$. Roussier ³ a remarqué avec raison que ces ^{p.231} quantités ou des quantités équivalentes donnent la proportion d'octave 1 : 2 et deux fois cette de quinte 2 : 3. On est fondé à croire que ces nombres n'avaient pas été choisis sans raison, et cette probabilité se change en certitude si l'on considère les autres parties et surtout l'ensemble du système musical des Chinois ; au reste, la proportion de la première pierre de la série se basait toujours sur la longueur du tuyau formant le lu hoang-tchoung ; ainsi, par exemple, en supposant le king dont nous venons d'établir les rapports destiné à donner le premier ton d'un soun-king, la première pierre aura d'*a* en *b* deux pieds musicaux chinois, c'est-à-dire, deux fois la longueur d'un tuyau formant le lu hoang-tchoung ou *fa*, autrement

¹ [Essai sur les pierres sonores, p. 266.](#)

² [Amiot. De la musique des Chinois, p. 222.](#)

³ Roussier, dans l'[Essai sur les pierres sonores, note g, p. 264.](#)

Musique des Chinois

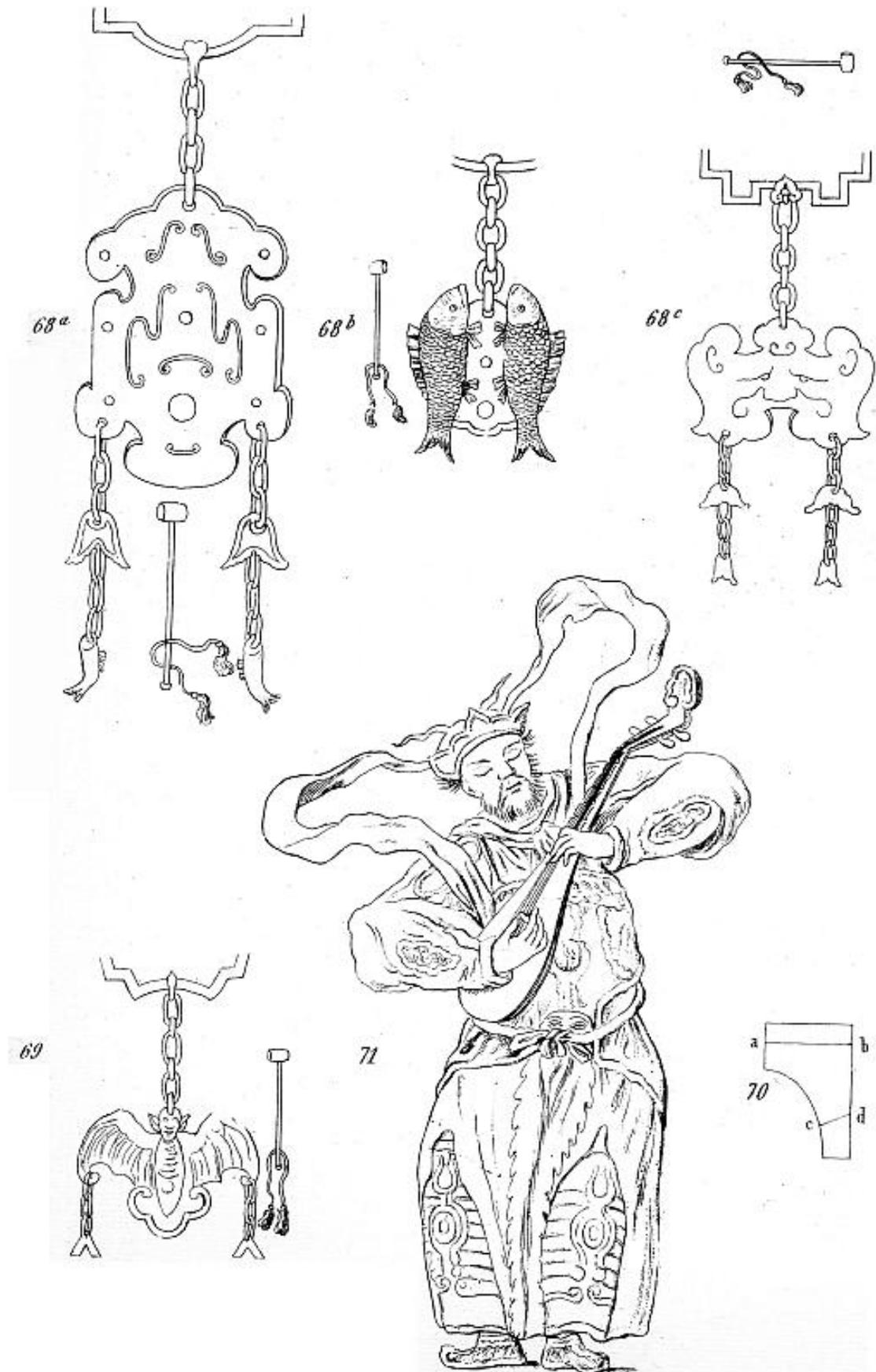


Planche XII.

Musique des Chinois

510 millimètres ; de *b* en *e* elle aura un pied ou *lu*, ou 255 millimètres ; d'*a* en *c* elle aura trois pieds ou *lu*, ou 765 millimètres, et enfin de *c* en *d* elle aura deux tiers de *lu*, c'est-à-dire 17 centimètres.

Les dimensions des king modernes ont été conçues et calculées autrement. Voici celles qui ont été prises sur un pien-king dont les seize pierres étaient de dimension pareille quant à leur surface ¹.

Cuisse ou petite branche : Longueur ou côté *a b* : 0,251 mm. Largeur ou côté *b e* : 0,576 mm.

Tambour ou grande branche : Longueur ou côté *a c* : 0,375 mm. Largeur ou côté *c d* : 0,125 mm.

Ici c'est de l'épaisseur seule que dépend la diversité des tons de chaque pierre. On choisit les phonolithes les plus épais pour les tons aigus, et pour les tons graves on amincit jusqu'à ce qu'on attrape le degré convenable pour obtenir le ton que l'on cherche. Il est ^{p.232} à remarquer que dans les king dont les pierres sont égales en surface, la place du trou dans lequel se passe l'anneau suspensateur ne s'obtient pas par le procédé exposé ci-dessus ; et cette observation n'est pas sans importance, car cette opération insignifiante en apparence peut améliorer le king d'une manière notable ou le gâter complètement.

Du reste la manière de travailler les phonolithes et d'en former des king, exige beaucoup d'attention et d'expérience, car il est fort difficile, en montant un pien-king, d'amener ses tons à une parfaite justesse, à une entière égalité. Non seulement il faut avoir égard à l'espèce de phonolithe sur laquelle on travaille, les combinaisons variant pour chacune, mais outre cela, il se présente une foule de petites circonstances qui différencient très sensiblement, quant au son, deux pierres semblables en apparence. Deux *yu*, par exemple, qui ont même couleur, même grain, même pesanteur, sont cependant plus ou moins métallisés et vitrifiés l'un que l'autre ; c'est à l'essai seulement que l'on reconnaîtra le plus sonore, le plus harmonieux. Une octave en phonolithes est fort difficile à compléter ; on y parvient plus aisément

¹ Le *Hoang-tchao-li-ki-tou*, cité dans l'[Essai sur les pierres sonores, p. 267](#).

Musique des Chinois

avec le hiang-che qu'avec le yu et le niéou-yeou-che, parce qu'on rencontre le premier en plus gros morceaux plus uniformément préparés par la nature. Il paraît cependant qu'à une époque ancienne on fabriqua en phonolithes des instruments d'une autre famille que les king, des kin, par exemple ; je serais fort tenté de croire qu'il n'est question en ce cas que d'un objet en petite proportion purement de curiosité, d'une sorte de joujou qui n'a jamais pu être employé dans la musique et ne sert que d'ornement ; on sait d'ailleurs que les palais impériaux ^{p.233} de la Chine en renferment un grand nombre en ce genre qui sont admirablement travaillés ¹.

Le king se frappe avec un petit maillet dont un côté est plus gros que l'autre ; on a donné, avec les king, la figure de ce percussor ; le talent du joueur est non seulement de frapper à la place convenable, mais encore de proportionner la force du coup avec le son qu'il veut obtenir. Au reste c'est habituellement au bas de la longue branche que l'instrument se frappe, et cette place est réellement la plus convenable à cet effet, et il en est de même pour le point où se fixe le cordon qui sert à suspendre la pierre sonore, car (voyez figure 70, pl. XII des dessins) les lignes nodales des vibrations s'y trouvent de *a* en *b* et *c* en *d* ².

Les Chinois prétendent que le king est celui de tous les instruments qui se marie le mieux avec la voix de l'homme, ce qui n'a pas empêché les modernes de cesser de l'employer à cet usage qu'il avait eu pendant longtemps. Toutefois, le king conserve encore le premier rang dans la musique chinoise, du moins au palais impérial ; il doit cette prééminence à l'avantage que possède la pierre de yu d'être invariable et de donner exactement le même ton dans toutes les saisons. Les Chinois croient avec raison que le froid et le chaud, la sécheresse et l'humidité font varier tous les instruments, même ceux de métal et tous les phonolithes excepté le yu ³. En conséquence le king de yu sert de tonarion, tononome ou diapason général. Les anciens l'ont décoré des

¹ [Staunton. Voyage de Maccartney, trad. par Castéra, t. III, p. 279.](#)

² [Chladni. Traité d'acoustique, p. 229.](#)

³ L'empereur Yong-lo, cité dans l'[Essai sur les pierres sonores, p. 270.](#)

Musique des Chinois

épithètes de *céleste, pur, immuable, spirituel* ; ils l'ont appelé le *lien des cœurs* ; enfin pour marquer sa ^{p.234} supériorité et son importance, ils ont ajouté qu'une femme, quel que soit son mérite, n'osera jamais faire résonner le king ¹.

Parmi les instruments européens, un seul peut donner une idée du king chinois ; c'est l'harmonica de Le Normand, qui, composée de lames de verre retenues entre des fils qui leur laissent toute liberté de vibration et que l'on frappe avec un martelet de liège, serait mieux nommée par cette raison *typhamonica* ². Mais il est hors de doute que l'instrument chinois fournit des sons plus doux, plus harmonieux et en même temps plus moelleux et plus intenses en raison même du corps qui les fait naître.

XVII. Réflexions générales sur les instruments chinois

Si maintenant nous voulons jeter un coup d'œil d'ensemble sur le système instrumental des Chinois, nous reconnaitrons que ces peuples possèdent des instruments plus nombreux, plus variés et surtout basés sur des principes plus exacts et plus positifs que tous ceux des anciens Indiens, Égyptiens et Grecs dont la connaissance est parvenue jusqu'à nous. À l'égard de la diversité des sons, ils se trouvent même dans la composition de leurs orchestres plus riches que les modernes ; à la vérité ceux-ci, à l'exception peut-être des king, ont à leur disposition les mêmes éléments et des moyens de confection et d'exécution bien autrement puissants ; mais, par des raisons bonnes ou mauvaises, ils négligent, du moins quant à présent, d'introduire dans leur système instrumental les nouvelles ressources dont l'avenir tirera peut-être grand parti.

Une telle variété d'instruments est un résultat ^{p.235} nécessaire du point de départ des Chinois ; en effet ils ne considèrent pas le son d'une manière absolue ; dès l'abord ils l'analysent et le distinguent

¹ Yong-lo. Dans l'[Essai sur les pierres sonores](#), p. 270.

² La Fage. *Encyclopédie des gens du monde*. Art. *Harmonica*, t. XIII.

Musique des Chinois

selon la nature des corps qui le produisent ; or, si nous remarquons que cette observation date chez eux de la plus haute antiquité, si nous voyons les traditions s'accorder à reporter à la même époque l'invention de tous leurs instruments dont les modifications depuis ce temps ont été assez peu importantes, nous ne nous étonnerons plus, du moins en ce qui concerne la musique, de voir ces peuples conserver toute leur admiration pour les âges qui ont vu éclore de si belles conceptions, déclarer unanimement que, depuis ces heureux temps, ils n'ont cessé de dégénérer et appliquer tous leurs soins, tous leurs efforts, toute leur persévérance à rétablir dans leur pureté originelle les sublimes créations du génie de leurs ancêtres.

Les idées de perfection attribuées par les Chinois aux inventions des temps anciens ont l'inconvénient de rendre fort difficile toute innovation un peu hardie et tant soit peu susceptible de choquer les habitudes reçues ; non seulement on s'abstient d'apporter des changements à ce qui existe, mais on ne s'occupe aucunement de ce qui n'existe pas ; on rejette comme une profanation l'idée d'appliquer tel objet ou telle matière à un usage qu'ils n'ont point eu antérieurement, même lorsqu'il ne s'agit que d'étendre et de développer une donnée admise et sanctionnée par l'expérience. De là vient que les instruments étrangers introduits en Chine par la voie de l'Inde probablement en passant par le Thibet, ou ceux venus d'Europe, n'ont été aucunement goûtés dans la haute société chinoise. C'est ainsi que le violon, par exemple, ou ^{p.236} pour mieux dire le premier rudiment de cet instrument tel que le possèdent les Indiens, ne se voit en Chine que dans les mains des aveugles et mendiants ¹. Quant au violon européen, il n'a jamais pu dépasser les limites des factoreries de Canton. Les Chinois prirent, lors de l'ambassade de Maccartney, des dessins de nos instruments à vent ² : ils ne paraissent pas en avoir fait grand cas, quoiqu'ils fussent évidemment supérieurs à tout ce qu'ils possèdent en ce genre ; toutefois ils me semblent à vrai dire fort excusables à cet égard : en

¹ Semedo. *Historica relazione del gran regno della Cina*, p. 71.

² Voyez ch. II, p. 9.

Musique des Chinois

rapprochant des nôtres leurs instruments dont les trous sont tous semblables en diamètre, tous placés à égale distance les uns des autres, que ne doivent-ils pas penser de nos clarinettes ou de nos hautbois, par exemple, percés de trous inégaux, couverts de clefs, et dont, en un mot, la disposition est vraiment inexacte et irrationnelle.

Mais si, faisant abstraction de nos instruments, nous n'examinons ceux des Chinois que par rapport à eux-mêmes, nous ne pourrions disconvenir que l'idée de la dégénérescence de plusieurs d'entre eux n'est pas dépourvue de fondement. Qui ne partagera, par exemple, l'opinion de Roussier ¹, quand il trouve que les anciens king, taillés dans leur entier en raison directe du degré tonal qu'ils devaient exprimer, convenaient beaucoup mieux que les nouveaux qui ont tous une surface semblable et ne se différencient que par l'épaisseur ? D'après certaines déductions, l'on en peut penser autant des kin et des ché, qui, à l'époque ancienne, paraissent avoir été confectionnés avec un soin ^{p.237} particulier. Et ce mérite des anciens instruments, qu'aurait-il donc d'extraordinaire ? Ne recherchons-nous pas, en Europe, ce que nous nommons les *instruments d'auteurs*, tels que les violons de Stradivario, de Guarnerio, les basses d'Amati, etc., soit que, sans en rechercher la cause, ces instruments aient une supériorité réelle sur ceux que l'on fabrique de nos jours, soit que le temps améliore et perfectionne leur qualité primitive ? L'opinion de Corneille de Paw, qui prétend que la simple inspection des figures d'instruments conservées dans le *Chou-king*, prouve qu'ils étaient plus imparfaits et plus mauvais que ceux dont on fait usage aujourd'hui ², tombe ainsi d'elle-même.

Au reste, en s'en rapportant aux auteurs chinois, ce ne sont pas seulement les instruments qui ont dégénéré, la manière de s'en servir n'a pas moins perdu ; on tirait de tel instrument, disent-ils, des sons que l'on ne sait plus obtenir aujourd'hui. La pensée de remonter vers les temps anciens n'est donc pas, en ce cas, aussi déraisonnable et aussi peu fondée qu'elle pourrait le paraître.

¹ Roussier. Dans l'[Essai sur les pierres sonores, note i, p. 268.](#)

² [De Paw. Recherches philosophiques sur les Égyptiens et les Chinois, t. II, p. 233.](#)

Musique des Chinois

Concluons en disant que les Chinois ont possédé, dès une date certainement fort reculée, une musique instrumentale très étendue ; ils ont connu, selon toute apparence, un nombre d'instruments plus considérable que tous ceux que l'antiquité nous a transmis, et la construction de ces instruments était basée sur des principes d'une netteté et d'une justesse vraiment admirables ; ajoutons qu'ils ont été les seuls à tirer parti du son de la pierre, que les cloches ont acquis entre leurs mains une extrême importance musicale ; ils ont ^{p.238} aussi, les premiers, observé l'effet des lames métalliques exposées à un courant d'air ; ils ont su tordre la soie de manière à en obtenir des sons mélodieux ; enfin, ajoutons que chez eux, le bois a fourni autre chose que de simples indications rythmiques, et n'a pas été seulement un corps sonore passif et secondaire, comme il l'est dans les instruments à cordes ; ils ont su le mettre en vibration par le frôlement, et connu dès longtemps un phénomène qui, en Europe, n'a fixé l'attention des acousticiens qu'à une époque toute récente ¹. C'en est assez, ce me semble, pour montrer que les Chinois, en ce qui touche la musique instrumentale, comme dans l'exposition de la théorie de la musique, peuvent disputer le premier rang à tous les peuples anciens, dont la succession des âges a laissé quelque vestige sur notre globe.

@

¹ Voy. Chladni. *Beiträge zur praktischen Akustik*. L'auteur y décrit son clavi-cylindre. — Voy. aussi Anders, art. de la *Gazette musicale*, où il rend compte de diverses inventions nouvelles exposées aux produits de l'industrie française, en 1839 ; *Gaz. mus.*, t. VI, p. 154. — Voyez enfin ce qui a été dit plus haut, pp. 188, 217, etc.

CHAPITRE IX

De la mélodie chinoise

@

Avant de passer à l'examen de quelques pièces de musique chinoise, il est bon de donner une idée générale et très succincte de la nature du langage parlé en Chine : on n'a peut-être pas assez remarqué jusqu'à ce jour combien les origines de la musique et celles des langues ont entre elles une intime union. Un ^{p.239} ouvrage plein de science et de recherches ¹ publié sur cette intéressante matière il y a plus de trente ans n'a pas obtenu toute l'attention qu'il méritait. J'y renvoie ceux qui s'étonneraient de voir des questions de linguistique et de grammaire traitées accidentellement dans un livre consacré à la musique : j'aurai soin d'ailleurs en touchant ce sujet de me renfermer strictement dans ce qui a un rapport immédiat et évident à l'art dont j'écris l'histoire.

On sait que la langue chinoise n'a de commun avec les langues mortes ou vivantes dont nous avons connaissance que la ressemblance d'un certain nombre d'articulations. Elle n'en a d'ailleurs ni les figures, ni les constructions, ni le système ; les signes qui expriment le langage parlé n'étant point chez les Chinois représentatif des sons, mais des mots et des idées, la langue a, selon l'expression de Voltaire ², le malheur d'être privée d'alphabet, dont les éléments forment des syllabes : ainsi elle possède un nombre infini de lettres, à peu près 30.000, tandis qu'elle n'a qu'environ 330 mots tous monosyllabiques, tous indéclinables, tous terminés par des voyelles ou par les consonnes *n, ng, l*. Ces mots ne servent jamais à en composer d'autres et restent toujours distincts et désunis.

¹ *Recherche sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage*, par G. A. Villoteau. 2 vol. Paris, 1807. Imprimerie impériale. — Sur Villoteau, Voyez le premier *excursus* du livre troisième.

² [Voltaire. *Épître au roi de la Chine*, note première, dans ses *Œuvres*](#), t. XIII, p. 267, éd. Beuchot.

Musique des Chinois

Les Chinois manquent, dans les éléments de leur langage, des formes *b, d, r, x, z* ; comme ils ont la forme *tz*, ils disent bien quelquefois *ds*, ou *dz*, mais ils ne sauraient articuler *da, dé, di*, etc. ou *za, zé, zi*, etc.

p.240 Leur *a* se prononce comme l'*a* français, sauf l'accentuation ; ils ont *e* muet, *é* fermé, *ê* très ouvert ; outre l'*i* ordinaire, ils possèdent un *i* muet dont la prononciation est intermédiaire entre l'*e* et l'*i* ; leur *o* est obscur et se rapproche de *ou* ; ils ont aussi le *on* français et les autres voix nasales analogues.

Les sons voyelles des Chinois sont donc les suivants :

a	e muet	i muet	o obscur	u français
â	ê très ouvert. i			
à italien	é fermé			u italien, autrement <i>ou</i>
an		in	on	un

Ils font une diphthongue de *ao*, une autre de *iu* dans laquelle le son de l'*i* est presque imperceptible ; enfin ils ont encore une prononciation à peu près indéfinissable qui s'applique à leur mot *ell* et dans laquelle l'*e* semble emprunter quelque chose de l'*u*, ce qui doit se rapporter à notre *eu*.

Les Chinois ont le *c* ou *k*, le *ch* français et le *cé, ci* italien ou *tch* qu'ils placent devant toutes leurs voyelles ; ils ont aussi le *ch* allemand correspondant au χ grec et au *j* espagnol. Ils emploient devant les voyelles une très forte aspiration dont le *h* aspiré français peut donner une idée ; cette aspiration s'applique aussi aux consonnes *k* ou *c* dur, *p, t*. Ils ont le *zz* italien ou *ts*, ainsi que le *j* français.

Le *n* se prononce à la fin des mots comme s'il était suivi de l'*e* muet ; pour lui donner le son français de *an, in, on*, il faut qu'il soit suivi du *g* ; les Chinois donnent en ce cas aux syllabes *ang, ing, ong* une sorte de tintement de cloche dans lequel la sonorité du *n* se trouve absorbée.

p.241 Mais ce qui est fort remarquable, c'est que, à l'exception de l'*i*, aucun son voyelle ne commence leurs mots ; aussi ont-ils une peine

Musique des Chinois

extrême à rendre en ce cas la prononciation européenne. Ainsi, pour dire Adam, ils disent *Va-tam* ; pour *Eva*, *Nge-va*.

Ce fait me semble d'autant plus singulier qu'il infirmerait singulièrement l'opinion de tous les linguistes européens qui ont toujours cru que les voyelles *a* et *e* étaient naturellement les premiers sons que l'homme devait articuler, puisqu'il suffisait d'ouvrir la bouche pour les exprimer.

Comme il est impossible aux Chinois de prononcer une foule de mots à notre manière, ils en décomposent les éléments comme si chacun de ceux-ci formait un mot particulier ; ainsi les missionnaires n'ont jamais pu faire prononcer les mots *crux* et *christus* autrement que *ku-lu-su* et *ki-li-su-tu-su*.

Le sens des 330 ou 350 mots chinois se multiplie à l'infini par la diversité des accents, inflexions, aspirations et autres modifications de la voix. Il en résulte une grande difficulté à saisir le vrai sens des mots et souvent d'assez étranges équivoques ; ainsi *tchu* prononcé clairement, mais en traînant l'*u* signifie *maître* ou *seigneur*, puis si l'*u* est prolongé encore davantage, il veut dire *cochon* ; rendu légèrement et avec vitesse, cette même syllabe a le sens de *cuisine*, et en la prononçant d'une voix forte qui va s'affaiblissant, elle présente l'idée de *colonne*.

La syllabe *po* a onze significations fort distinctes : elle correspond aux idées de *verre*, *bouillir*, *vanner le riz*, *sage* ou *libéral*, *préparer*, *vieille*, *rompre* ou *fendre*, *incliné*, *tant soit peu*, *arroser*, *esclave* ou *captif*. Chacune de ces significations est marquée par une inflexion particulière de la voix.

p.242 Toutes ces variations dans la manière de prononcer portent, dit-on ¹, le nombre des mots chinois à 1.228 : c'est encore bien peu ; si l'on ajoute que les mêmes mots peuvent être substantifs, adjectifs, verbes, prépositions, adverbes, etc., l'on conçoit combien il doit en plusieurs cas rester d'incertitudes et combien le rapprochement accidentel de certains mots complique les combinaisons et embarrasse

¹ Semedo. *Historica relazione del gran regno della Cina*, p. 70.

Musique des Chinois

sur le véritable sens de la phrase : aussi la langue chinoise se prête-t-elle merveilleusement aux calembours dont certains beaux-esprits du pays font une étude particulière.

Dans les citations de mots chinois, j'ai cru remarquer quelques onomatopées telles que *tchoung*, cloche ; *miao*, chat ; mais des onomatopées monosyllabiques n'ont d'effet que dans un petit nombre de cas, et, musicalement parlant, il n'y a pas lieu d'en tenir grand compte.

Au reste, il est facile de comprendre qu'une langue composée de 330 mots monosyllabiques et indéclinables dont la signification n'est indiquée que par des inflexions vocales souvent fort peu sensibles et susceptibles, par conséquent, de se perdre dans le chant ; qu'une langue formée de syllabes tantôt sourdes, tantôt aspirées et gutturales, privée par sa constitution même de tout rythme et de toute variété dans la composition des phrases, peut bien, à la vérité, se prêter, sous de certains rapports, aux exigences musicales, mais n'est guère propre par elle-même, c'est-à-dire par la contexture de ses phrases, la diversité de ses formes, l'agrément de ses sons, à inspirer de belles et abondantes mélodies ou du moins des mélodies aisées et limpides telles que nous les comprenons.

p.243 C'est donc à bon droit que l'on s'étonne de voir un écrivain aussi savant et aussi judicieux que Freret s'extasier sur l'*harmonie* de la langue chinoise ¹. D'autres auteurs ont prétendu que les Chinois chantaient en parlant, ce qui, en tout cas, ne prouverait pas que la langue fût ce que l'on appelle en musique une langue chantante, les observations précédentes démontrent surabondamment le contraire ; mais d'ailleurs le fait a été démenti par les missionnaires de Peking qui ont fort bien établi que l'accentuation chinoise est d'une extrême délicatesse et si peu propre à former un chant parlé que ses inflexions sont imperceptibles pour les étrangers. Une telle opinion a dû, fort probablement, venir de l'habitude qu'ont les Chinois de flûter leur voix en prenant toujours l'intonation du langage parlé dans la région du faucet.

¹ Fréret. Dans l'*Hist. de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. II, p. 436 de l'édition in-12. — Voyez plus haut, p. 129.

Musique des Chinois

La langue écrite, fort différente de la langue orale, se compose, comme on vient de le dire, d'une immense quantité de caractères ; on en compte plus de 30.000, mais un lettré peut passer pour fort instruit quand il en connaît huit à dix mille. Il paraît que dans l'origine ces caractères étaient hiéroglyphiques. Le style des compositions chinoises est mystérieux, concis, allégorique, abondant en métaphores et souvent aussi en sentences habituellement tirées des livres canoniques. La poésie est animée ou voluptueuse selon les idées qu'elle veut peindre ; mais dans les morceaux qui ont été traduits, on trouve en général peu de force et de mouvement.

Telle est, en raccourci, la langue sur laquelle le génie des musiciens chinois doit s'exercer, car n'oublions ^{p.244} pas que l'esthétique musicale d'une nation doit toujours être rapportée à la musique vocale. Il faut toutefois remarquer que chez les Chinois, les expériences faites incontestablement à une époque fort reculée ont dû avoir de bonne heure une influence notable sur les formes mélodiques en leur donnant une tonalité stable et invariable en fournissant un moyen de comparaison et de vérification qui ne laissait rien d'arbitraire, rien d'incertain, rien d'irrégulier dans le système.

Peut-être aussi ces mêmes expériences ont-elles habitué de bonne heure les Chinois à s'occuper surtout de la musique instrumentale à laquelle on s'aperçoit qu'en bien des cas la partie vocale est sacrifiée. C'est ce que prouvent non seulement les comparaisons et rapprochements des écrivains tirés sans cesse des instruments et jamais des voix, mais encore la contexture des pièces de musique chinoise qui annonce évidemment des habitudes instrumentales. D'ailleurs les chanteurs, même lorsqu'ils forment des chœurs, sont toujours peu nombreux eu égard aux instrumentistes, et, quelle que fût leur quantité, comment lutteraient-ils avec le fracas des instruments bruyants qui semblent faire les délices des oreilles chinoises ? Au reste, les peuples qui connaissent l'harmonie sont vraiment les seuls qui puissent tirer parti de tous les effets et de tous les contrastes que les voix humaines offrent le moyen de mettre en œuvre.

Musique des Chinois

Nous avons vu ¹ que dans les idées chinoises la mélodie se composait de *cheng*, ou sons isolés et d'*yn* ou sons liés les uns aux autres, et qu'enfin, de l'assemblage de la mélodie et des *yn*, naissait la musique. Tout ceci est ^{p.245} assez obscur, et je soupçonne qu'Amiot n'a pas bien entendu l'auteur d'après lequel il présentait cet exposé ² ; en effet, il semble que le son, passé de l'état de *sheng* à l'état d'*yn*, ne doit plus être envisagé que sous ce dernier aspect ; or, dans son nouvel état, il constitue réellement la mélodie. Comment donc celle-ci peut-elle s'assembler de nouveau avec les *yn*, pour produire la musique ? cela signifie-t-il que dans la musique, outre la mélodie réelle, il y ait une autre partie qu'exécutent certains instruments retentissants, tels que le tam-tam ou le *yun-lo*, qui forment en effet une série de sons liés les uns aux autres, quoiqu'ils ne fassent pas une mélodie ? Cette explication a du moins l'avantage de n'être pas déraisonnable. Les lecteurs qui n'en seraient pas satisfaits pourront en trouver quelque autre après avoir examiné les morceaux de musique qui vont passer sous leurs yeux.

La plus ancienne pièce en ce genre qui soit parvenue en Europe, est un hymne en l'honneur des ancêtres, que l'on chante chaque année au palais impérial. Ce fut un lettré chinois, collaborateur habituel d'Amiot, qui engagea le bon père à nous communiquer ce précieux morceau fort susceptible, ainsi que le pensait ce lettré, de nous donner quelque idée de la majesté des cérémonies en usage dans l'empire céleste.

Pour concevoir l'effet que produit cet hymne, il faut, non seulement considérer le sens des paroles, mais encore se représenter par la pensée tous les accessoires qui en accompagnent l'exécution. Des porte-étendards occupent le vestibule pour annoncer que c'est en ce lieu que l'empereur doit se transporter ; auprès d'eux sont placés les instruments signaux, savoir, la cloche ^{p.246} et le gros tambour, qui annoncent l'arrivée du souverain. En entrant dans la salle des ancêtres, les joueurs de *cheng*, de *king* et autres instruments, se rangent symétriquement à droite et à gauche ; les joueurs de *kin*, de *chê* et de *po-fou* sont placés

¹ Chapitre III, p. 100.

² [Amiot. De la musique des Chinois, p. 175.](#)

Musique des Chinois

avec les chanteurs plus près du fond de la salle. Des danseurs, ou, pour mieux dire, des mimes, au nombre de seize, qui, par leurs gestes et leurs postures, doivent peindre les sentiments qui animent l'empereur, occupent le milieu de la salle, rangés par quatre sur tous les sens. Dans le fond même sont placés les portraits des ancêtres ou de simples tablettes sur lesquelles leurs noms sont inscrits : devant ces représentations est une sorte d'autel qui sert aux offrandes et aux libations. À un signal convenu apparaît le *fiis du ciel*. C'est le king qui annonce son entrée ¹, et c'est sans doute pour cela qu'on la regarde comme l'instrument dominant ², c'est-à-dire commençant la cérémonie ; au reste, il se peut que le son argentin des pierres sonores domine réellement parmi ceux que l'on entend en cette occasion.

Le profond silence qui règne en ce moment solennel, auquel les Chinois supposent que les ancêtres descendent des cieux pour recevoir les hommages qu'on se dispose à leur rendre doit vraiment inspirer un sentiment de profond respect, et, comme disent les Chinois, d'une sainte horreur. Arrivé près de l'autel, l'empereur demeure quelques instants debout et immobile ; c'est alors que trois coups frappés à quelque intervalle sur le gros tambour appelé tao-kou, puis un coup frappé sur une cloche isolée annoncent le ^{p.247} commencement de l'hymne et en indiquent aussi le ton. Les musiciens entonnent aussitôt la première strophe, et l'âme des auditeurs se sent agitée par les sentiments les plus élevés et les plus délicieux. Cet instant a ému les Européens les moins enthousiastes et les moins prévenus en faveur du peuple chinois ³.

Pendant la première strophe, l'empereur reste debout, occupé à se recueillir et à se préparer aux cérémonies : pendant la seconde, il se prosterne à trois reprises différentes, frappant chaque fois la terre de son front ; puis il fait les libations et les offrandes ; après quoi, se prosternant de nouveau, il frappe neuf fois la terre du front ; puis il se

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 178.](#)

² Voyez dans le chapitre suivant ce qui concerne la musique du palais impérial.

³ Maccartney. *Journal particulier*, cité par Barrow, *Voyage en Chine*, t. I, p. 355.

Musique des Chinois

relève et reste debout, tandis que l'on chante la troisième strophe ; c'est pendant cette troisième partie que les ancêtres, descendus pour recevoir les hommages respectueux de leurs descendants sont sensés remonter dans leur éternelle demeure. L'empereur se retire ensuite, et la musique continue jusqu'à ce qu'il soit rentré dans ses appartements.

La situation étant maintenant bien comprise, on peut voir, dans les [planches de musique n° 1](#), cet hymne célèbre avec les paroles chinoises exprimées en caractères européens.

La mélodie de ce morceau donnera lieu à diverses observations ; mais pour compléter l'idée que l'on doit s'en faire, il est bon d'offrir quelques détails sur son exécution. Elle se chante avec une excessive lenteur, ainsi qu'on en jugera par la manière dont les instruments accompagnent. Il est fâcheux qu'Amiot ne nous ait pas fourni sur la conduite et l'exécution de cet accompagnement des données tout à fait complètes ; ^{p.248} néanmoins dans la partition que l'on trouve au [n° 2 des planches de musique](#), on ne doit pas être loin de la vérité ; sur chaque note la cloche commence, suivie de trois coups sur le po-fou ; ensuite les kin et les ché donnent également cette note à deux reprises et avec l'harmonie qui leur est propre, toujours suivie de trois coups de po-fou ; la note doit être tenue par les chanteurs pendant tout ce temps ; aussi sont-ils obligés pour reprendre haleine de saisir le moment de l'attaque des instruments. La fin de chaque vers est signalée par un petit repos que marque un coup frappé sur le kien-kou ; deux coups alternatifs sont ensuite frappés par l'ying-kou et le hiuen-kou ; puis le pien-tchoung annonce le commencement du vers suivant : l'hymne se poursuit jusqu'à la fin, d'après les mêmes principes.

Lorsqu'il est entièrement terminé, on frappe un coup sur la tête du tigre, c'est à-dire sur l'instrument appelé *ou*, et l'on passe trois fois sur les crans qui garnissent son dos, la baguette appelée *tchen*, qui lui fait rendre les sons qui lui sont propres ¹. Au reste, les instruments indiqués dans la partition ne sont pas les seuls employés pour

¹ Voy. plus haut, chap. VIII, XV, p. 218.

Musique des Chinois

l'accompagnement. Amiot nous apprend ¹ que les huit sortes d'instruments sont tous mis à contribution ; mais plusieurs ne paraissent qu'à des moments convenus ; il est fâcheux qu'il n'ait pas dit quels étaient ces moments. Le pien-tchoung, le kin et le chê, puis le po-fou, et enfin le king, ont le privilège d'accompagner constamment les voix. Il est bien entendu que je n'ai dressé la partition de cet hymne que d'après les données fournies par Amiot, et que je ne prétends point garantir en elle une rigoureuse exactitude.

p.249 Ce précieux morceau est composé de notes égales en durée ; la tonalité est établie sur l'ancien système chinois qui bannissait tout intervalle de semi-diaton, la mélodie est strictement renfermée dans une neuvième, et roule principalement dans la sixte inférieure. L'égalité des durées, plutôt que la tonalité, lui donne l'apparence d'une pièce de plainchant, et, sous le second rapport, l'évitement des semi-diatons imprime à tout le morceau une forme plus semblable à notre mode de fa majeur moderne, qu'à celui des cinquième et sixième modes du chant grégorien ; mais les voyageurs européens, ne regardant point à ce détail, ont trouvé le chant du palais semblable à celui des églises catholiques ². Du reste on peut remarquer une certaine conduite dans la cantilène de chaque strophe et dans le rapport des trois strophes entre elles ; on observera aussi quelques essais de périodicité dans les fragments mélodiques ; ainsi, dans la première strophe, qui est comme les deux autres, de huit vers, on voit la même formule aux vers 3 et 7. Cette formule se reproduit encore au troisième vers de la seconde strophe, et y est suivie du quatrième vers de la première. Dans la troisième strophe, se trouve une répétition au quatrième vers, qui est la réitération du premier. Ce qui pourra étonner les oreilles habituées aux seules compositions du jour, c'est la terminaison de la dernière strophe qui, étant la conclusion du morceau, semblerait exiger le repos absolu sur la tonique, et que l'on voit ici sur la quinte du ton que nous appelons dominante ; c'est une particularité fort ordinaire dans les airs chinois, mais ce qui peut vraiment surprendre ici, c'est que

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 183.](#)

² [De Guignes. Voyage à Péking, t. I, p. 413 ; t. II, p. 315.](#)

Musique des Chinois

les deux premières strophes portent le repos ^{p.250} parfait de la tonique, et que ce soit précisément la dernière qui aille finir à la dominante.

Il est aisé de comprendre que l'hymne des ancêtres, entouré de tout l'appareil convenable et exécuté dans le profond recueillement qui accompagne toujours les cérémonies chinoises, et plus particulièrement celles qui concernent les ancêtres, produise réellement un très grand effet auquel ajoutent encore la variété et l'opposition des instruments. Mais si nous examinons le fond même de la composition, il nous semblera de bien loin inférieur pour la pensée et la conduite aux belles compositions en plain-chant, dont l'église catholique fait usage ; je parle de celles qui sont véritablement anciennes, et non des mauvaises imitations qui en ont été faites à des époques récentes.

Tel est le genre de musique qui s'exécute au palais impérial dans les cérémonies religieuses, et qui suffira pour donner une idée de celle que l'on emploie dans les cas analogues, soit dans les temples des bonzes, soit chez les particuliers. On voit que tout y est à l'unisson, sauf l'harmonie des kin et des ché, qui, pour nous, serait fort incorrecte ; mais c'est précisément dans la manière de varier cet unisson, suivant la nature et le caractère de chaque instrument que consiste, dans les idées chinoises, l'habileté des compositeurs ; là réside, selon les docteurs du pays ¹, la véritable beauté d'une pièce et tout le charme de l'art musical.

Quant à la musique de concert, le père Amiot a encore ici des droits à notre reconnaissance par le don qu'il a fait à la France de trois recueils d'airs chinois renfermant des morceaux généralement estimés en Chine, et dont plusieurs, d'après les renseignements ^{p.251} pris à Péking par le missionnaire, dateraient de l'époque des Han ², c'est-à-dire de 202 ans avant jusqu'à 263 après l'ère vulgaire. Des airs d'une période si reculée seraient d'un bien grand prix, si leur authenticité pouvait être constatée ; mais elle peut sembler fort douteuse, ainsi qu'on le verra bientôt.

¹ Amiot. Dans [Arnaud, Œuvres, t. II, p. 73](#).

² Amiot. *Divertissements chinois*, manuscrit de la Bibliothèque royale de Paris.

Musique des Chinois

Mon intention avait d'abord été de ne donner qu'un certain nombre de ces airs ; mais après mûres réflexions, je me suis décidé à les traduire tous en caractères européens, opération à laquelle j'ai apporté beaucoup de soin ; ils formeront le corps le plus complet de musique chinoise qui ait paru en Europe ; à l'exception d'un seul, celui qu'ont donné Rousseau ¹ et La Borde ², ils sont tous inédits, et le manuscrit qui les contient, tracé à Péking même et de la main d'un des calligraphes employés par les missionnaires en 1779, est une autorité que personne ne s'avisera d'attaquer. Quant à la fidélité de la version, j'ose croire ne m'être trompé sur aucun point essentiel ³.

Le premier des trois recueils envoyés est intitulé : *Si che fan yn yo pou*, c'est-à-dire *Airs pour voix et instruments à l'aigu à chanter dix fois*. Il contient les pièces numérotées 3-22.

Le second recueil a pour titre : *Hoa-yn, yué-tsing, yn-yo-pou* ; en français, *Ombre des fleurs, silence de la lune ; concerts de musique*, et contient les douze pièces, numérotées 23-34.

Le troisième recueil : *Kiun-yn fang-tsiu, yn-yo-pou*, ce ^{p.252} qui signifie *Merveilleuse harmonie de tous les sons rassemblés*, renferme les morceaux de 34 à 45.

On trouvera les titres de ces pièces aux planches de musique en tête de chacune d'elles ; ils pourront paraître ridicules à nous autres Européens ; mais ceux que nous donnons à nos chansons ne le seraient pas moins à Péking. Ainsi, comme dit Amiot ⁴, tout est compensé de part et d'autre.

Amiot n'a point traduit et n'a pas toujours transcrit les paroles de ces chansons ; il avait d'abord voulu les reproduire en français ; mais il y a renoncé, et l'excellent missionnaire avoue que pour les explications qui auraient dû nécessairement accompagner le texte de ces poésies, il

¹ J. J. Rousseau. *Dictionnaire de musique*, pl. N.

² [La Borde. Essai sur la musique, t. I.](#)

³ Voy. le second *excursus* de ce livre.

⁴ Amiot. *Divertissements chinois*, Ms. de la bibliothèque Richelieu.

Musique des Chinois

lui eût fallu se mettre au fait d'une foule d'anecdotes et de circonstances dont peu de Chinois même sont instruits ; il n'a eu, ajoute-t-il, ni le temps, ni la volonté d'acquérir une pareille érudition ¹. Nous ne pouvons donc étudier toutes ces pièces, sous le rapport de l'union intellectuelle des paroles et de la musique ; c'est uniquement au point de vue musical que nous allons en examiner quelques-unes.

Ces airs sont, comme le titre l'indique, disposés à l'aigu, et le véritable degré, dans le manuscrit chinois, est une quarte plus haut que je ne les ai reproduits ; je les ai fait passer au grave, parce que, dans le cas présent, la chose était fort indifférente ; le degré que j'ai adopté en rend la lecture plus facile, et donne le moyen d'employer la clef la plus en usage sans trop sortir de la portée.

On n'a sans doute pas oublié que les termes *harmonie du Midi* désignent les airs d'un mouvement lent, de p.253 même que par opposition l'*harmonie du Nord* indique les airs de mouvement rapide. Ces derniers, toutefois, ne doivent pas être exécutés avec une grande vélocité, car tout est relatif ; or, les airs du Midi étant d'une excessive lenteur, il est fort à croire que l'harmonie du Nord ne serait dans notre musique moderne qu'un mouvement assez modéré.

On doit aussi se rappeler la remarque faite au sujet des voix en Chine, d'après laquelle tout semblerait prouver que la voix de ténor aigu appelée haute-contre, en italien *contraltino*, est fort commune en ce pays, en en jugeant non seulement par la conformation des figures, l'épatement du nez et l'ouverture des narines ; mais encore d'après ce fait connu que dès l'enfance les Chinois prennent l'habitude de flûter leur voix et de parler dans la région du faucet ². Il n'y a donc pas lieu de s'étonner de voir les airs chinois monter fréquemment au contre-si et au contre-ut, qui dans la reproduction ne sont plus que des fa et des sol ; quant à l'étendue de ces morceaux, qui est habituellement d'une douzième et quelquefois d'une quatorzième, nous aurons à y revenir, après en avoir examiné quelques-uns séparément.

¹ Amiot. *Divertissements chinois*, Ms. de la bibliothèque Richelieu.

² Voy. plus haut, chapitre VIII, p. 154.

Musique des Chinois

HISTOIRE
GÉNÉRALE.

DE LA MUSIQUE

ET

DE LA DANSE

LIVRE PREMIER MUSIQUE DES CHINOIS.

N^o 1.
Hymne
des ancêtres.

Grave assai.

Première
Strophe.

See hoang sien tsou, Yo ling yu Tien, Yuen yen
tsin hien, Yeu kao tay hien, Hien sun cheou ming, Tchou
yuen ky sien Ming yu che tsoung Y ouan see nien.

Seconde
Strophe.

Tou yu' tché tsing, Yen jau jou cheng, Ki ki
tchao ming, Kan ko tsai ting; Jou kien ki hing, Jou
ouan ki cheng, Ngai euh king tché, Fa hou' tchoung tsing.

Troisième
Strophe.

Même mouvement.

Ouei tsien jin loung, T' tchao yng Tien, Ly yuen
ky yu, (Siao tsee) Yuen cheou fang koue. Yu pao ky té,
Hao Tien ouang ky Yu tsin san hien, Ouo sin yu' y.

Musique des Chinois

MUSIQUE DES CHINOIS.

3

The first system of the musical score consists of ten staves. The top staff is a vocal line with lyrics: 'yu ling yu Tien'. The second staff is a vocal line with lyrics: 'ling yu Tien'. The third staff is a rhythmic accompaniment in 3/4 time. The fourth staff is a melodic line. The fifth, sixth, seventh, and eighth staves are empty. The ninth staff is a bass line with chords. The tenth staff is a bass line with chords.

The second system of the musical score consists of ten staves. The top staff is a vocal line with lyrics: 'yuen yu Segue.'. The second staff is a vocal line with lyrics: 'yuen Segue.'. The third staff is a rhythmic accompaniment in 3/4 time. The fourth staff is a melodic line. The fifth, sixth, seventh, and eighth staves are empty. The ninth staff is a bass line with chords. The tenth staff is a bass line with chords.

Segue.

Musique des Chinois

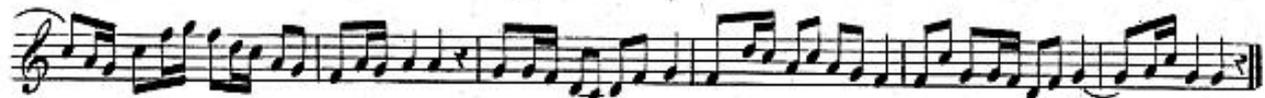
4

LIVRE PREMIER.

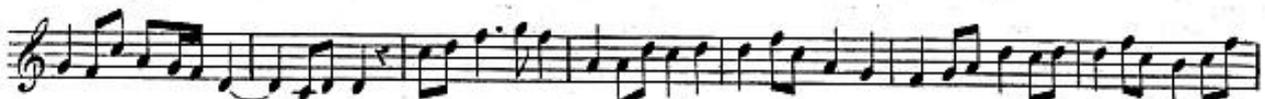
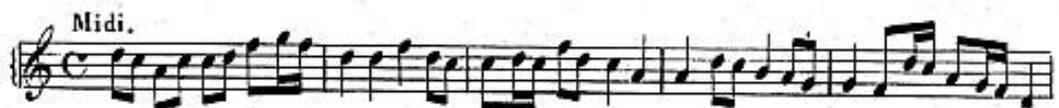
N^o 5.
Prélude.



N^o 4.
Harmonie des
vents de bout.



N^o 5.
La taille du
cannellier.



N^o 6.
Harmonie des
vents du milieu.



MUSIQUE DES CHINOIS.

N^o 7.
Descente de
l'hirondelle.



N^o 8.
Publication de
la victoire.



N^o 9.
Crochet des
pierres d'yu.



N^o 10.
Les sept frères.



N^o 11.
La conquête du
Kiang-nan.



Musique des Chinois

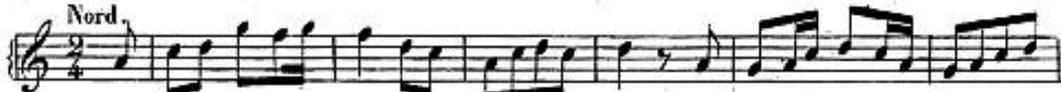
6

LIVRE PREMIER.

N^o 12. Nord.
Vin de la fleur
mei-hoa.



N^o 13. Nord.
Descente de
l'hirondelle.



N^o 14. Nord.
Le tumulte au
plus haut degré.



N^o 15. Nord.
Le Kiang-nan
conquis.



N^o 16. Nord.
La beauté des jar-
dins et des forets.



MUSIQUE DES CHINOIS.

N^o17.
La provision d'ex-
cellent vin.

Nord.

N^o18.
Agitation des eaux
du confluent.

Nord.

N^o19.
Harmonie des
vents d'arrière.

Nord.

N^o20.
Crochet des
pierres d'yu.

Nord.

N^o21.
Les feuilles
des fèves.

Nord.

N^o22.
La conduite des eaux
dans le Teïng-kiang.

Nord.

LIVRE PREMIER.



N^o 23.
Chant de l'hirondelle
à son passage.

Midi. *tr*



N^o 24.
Le mouton sur le pen-
chant de la colline.

Midi. *tr*



N^o 25.
Le chemin tapissé
de pièces de soie.

Midi.



N^o 26.
La fleur hai-tang
au dessus de la lune.

Midi.



N^o 27.
Lanterne amusement.
avant le pêche.

Midi.



MUSIQUE DES CHINOIS.

N° 28.
Lanterne amusement
après la pêche.

Midi.

Musical score for N° 28, 'Lanterne amusement après la pêche.' The score is written in C major, 2/4 time, and consists of three staves of music. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with some triplet-like patterns. The piece concludes with a final cadence.

N° 29.
Le bout du
chanvre noir.

Midi.

Musical score for N° 29, 'Le bout du chanvre noir.' The score is written in C major, 2/4 time, and consists of three staves of music. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, with a trill (tr) appearing in the final measure of the third staff.

N° 30.
Descente de
l'hirondelle.

Midi.

Musical score for N° 30, 'Descente de l'hirondelle.' The score is written in C major, 2/4 time, and consists of three staves of music. The melody is more complex, featuring many sixteenth notes and several trills (tr) throughout the piece.

N° 31.
Publication de
la victoire.

Midi.

Musical score for N° 31, 'Publication de la victoire.' The score is written in C major, 2/4 time, and consists of three staves of music. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with a trill (tr) in the final measure of the third staff.

Musique des Chinois

10

LIVRE PREMIER.

N^o 52. *Midi.*
Les trois termes.

N^o 53. *Nord.*
Crochet des pierres d'yu.
(Autre leçon du N^o 20.)

N^o 54. *Nord.*
La fleur mei dans la neige

N^o 55. *Midi.*
Table des offrandes de fleurs.

★ On peut lire des deux manières.

MUSIQUE DES CHINOIS.

Musical score for piece No. 36, 'Le vide d'avant'. It consists of four staves of music in a single system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *tr* and *z*.

N^o 36.
Le vide
d'avant.

Midi.

Musical score for piece No. 36, 'Le vide d'avant', labeled 'Midi.'. It consists of a single staff of music in a single system, continuing the notation from the previous block.

Musical score for piece No. 36, 'Le vide d'avant', continuing from the previous block. It consists of four staves of music in a single system, ending with a double bar line and the word 'fin'.

N^o 37.
Salle pleine d'her-
bes odoriférantes.

Musical score for piece No. 37, 'Salle pleine d'herbes odoriférantes'. It consists of six staves of music in a single system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *tr* and *z*.

Musique des Chinois

12

LIVRE PREMIER.

N°38.
Aller au devant
des étrangers.

Midi.

N°39.
La fleur du
grenadier.

Midi.

N°40.
Les trois joies
de la vie.

Nord.

N°41.
Le retour du
printemps

Nord.

MUSIQUE DES CHINOIS.

A musical score for piece N°42, 'La petite Ile.' It consists of ten staves of music in a single system. The notation is in a treble clef with a 2/4 time signature. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic and melodic pattern typical of traditional Chinese music.

N°42.
La petite Ile.

A musical score for piece N°45, 'Pièce de soie à feuilles de saule.' It consists of four staves of music in a single system. The notation is in a treble clef with a 2/4 time signature. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic and melodic pattern typical of traditional Chinese music.

N°45.
Pièce de soie à
feuilles de saule.

A musical score for piece N°45, 'Pièce de soie à feuilles de saule.' It consists of four staves of music in a single system. The notation is in a treble clef with a 2/4 time signature. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic and melodic pattern typical of traditional Chinese music.

Musique des Chinois

14

LIVRE PREMIER.

N^o 44.
Autel des objets
précieux.

Nord.

Musical score for N° 44, 'Autel des objets précieux', Nord. It consists of five staves of music in 2/4 time, featuring a melodic line with various ornaments and a steady accompaniment.

N^o 45.
La proclamation
du général.

Lento.

Le général et les guerriers préparent leurs armes.

Moderato.

Musical score for N° 45, 'La proclamation du général'. It consists of ten staves of music. The first part is in 2/4 time with a tempo of Lento. The second part is in 2/8 time with a tempo of Moderato. The final part is in 2/4 time with a tempo of Lento assai.

Le général se montre et
donne des ordres

Apparition des tambours.

§ Lento assai.
Repos après la victoire.

MUSIQUE DES CHINOIS

N°46.
La fleur
moulie.

N°47.

N°47. Bis.

É - - - rit vo - - bis hæc di - - - es me.mo.ri.a - - - lis.

N°48.

N°49.

N°50.

N°51.

Solo.

Air chanté
par l'équi-
page d'une
chaloupe
chinoise

Hai yo hai yau hai yo hai yau hai ou ha di hai yo hai yau
Hai yo hai yau hai yo hai yau hai yo hai yau

Tutti.

Musique des Chinois

En tête du premier recueil se trouve un prélude, ([Musique n° 3](#)), dont la conclusion pourra paraître assez étrange ; il semblait qu'elle allait avoir lieu sur la note initiale ; elle se fait une tierce plus bas. Ajoutez qu'elle est si peu préparée que, sans le moindre inconvénient, l'on substituerait le fa au ré, ce qui serait beaucoup plus rationnel, et plus agréable à l'oreille, du moins dans notre manière de sentir et de juger.

Le [n° 4](#), qui vient après, ne me semble pas un des p.254 airs les moins estimables du recueil : remarquez d'abord cet étrange début qui procède par septième, seconde inférieure et quinte ; j'ai cru longtemps qu'il y avait erreur dans la copie ; les repos sont à la tierce et à la sixte du ton, et le premier a quelque chose d'assez gracieux : la finale est tout à fait inexplicable dans nos idées ; il semble qu'elle appelle une autre note, qui serait en ce cas un sol.

Dans le [n° 5](#), proportionnellement fort long, on observera le triple retour d'une formule assez agréable, qui se reproduit aux quatrième, dix huitième et trente-sixième mesures, ce qui prouve que les Chinois comprennent comme nous les avantages de la périodicité. L'air est coupé par 6, 6, 8, 6, 16 et 8 mesures, plus deux mesures de conclusion ; ce morceau, où le semi-diaton est employé (à la quatrième mesure), a beaucoup plus d'agrément que le premier.

Le petit air [n° 6](#) offre à notre oreille une régularité suffisante ; il roule sur la tonique, et s'y termine ; il a 2, 4, 4, et 2 mesures et deux repos à la sixte, les sauts des notes n'ont rien de choquant ; la conclusion qui se fait sur un intervalle de tierce (en Europe nous mettrions une quarte) a quelque chose d'original qui ne déplaît pas.

Les seize mesures du [n° 7](#) sont divisées en quatre phrases de quatre mesures chacune ; on remarquera le parallélisme entre la seconde et la quatrième phrase, et la reproduction des deux mesures qui les terminent. Cette construction serait pour nous tout à fait régulière ; malheureusement le morceau vient se terminer sur la seconde du ton, ce qui semble d'autant plus étrange à notre oreille qu'un repos sur la vraie tonique a eu lieu à la fin de la troisième phrase.

Musique des Chinois

p.255 Le n° 10, qui ne se compose que des deuxième et quatrième temps de la mesure chinoise, et que par conséquent j'ai dû noter à ainsi que la plupart des airs dont l'*harmonie* est du *nord* a de la gaieté ; mais la mélodie en est fort inégale, et les sauts de la voix aux quatorzième, quinzième et seizième mesures ne sauraient être approuvés.

Les lecteurs pourront analyser de même les numéros suivants, s'ils veulent se faire une idée juste et complète des mélodies chinoises ; cependant, avant de passer aux observations générales, j'indiquerai encore quelques particularités dans plusieurs autres airs : coupe singulière du n° 12, qui a 4, 2, 2, 2, 3 et 3 mesures ; saut de quarte d'une intonation difficile entre le premier et le second temps de la première mesure du n° 13, cette forme se représente assez souvent ; début du n° 14, qui commence au sommet de l'étendue vocale, ce que le sujet semble, du reste, admettre, puisqu'il s'agit dans ce morceau de tumulte au plus haut degré. Le petit air n° 16 est coulant, et se termine à la tierce du ton, mais de telle manière qu'elle peut représenter la tonique ; le retour de la petite phrase des mesures 10 et 11 donne de l'agrément au n° 20 ; l'air qui le suit n'a que le quatrième temps ; la mélodie du début, dans le n° 21, est bien mal posée ; même remarque pour le n° 24 ; est-il possible d'imaginer des chutes plus gauches que celles des troisième et quatrième mesures ? Les numéros suivants offrent des circonstances mélodiques analogues à toutes celles-ci. Je remarquerai encore que les reprises du n° 41 ne me semblent pas s'enchaîner heureusement. Le n° 45 mérite une mention particulière, puisqu'il nous prouve que chez les Chinois l'on a eu l'idée de représenter en p.256 musique des batailles et sans doute aussi des sujets analogues : on sait que ce goût était très commun en France et même en Europe à la fin du siècle dernier et au commencement de celui-ci ; il est peu de pianiste d'une quarantaine d'années qui n'aient joué, par exemple, la *Bataille de Prague*, celle des pièces de ce genre qui a obtenu la vogue la plus prononcée. Les intentions du compositeur chinois étant indiquées au-dessous de la musique dans la pièce intitulée

Musique des Chinois

la *Proclamation du général*, je laisse aux lecteurs le soin de juger jusqu'à quel point il est arrivé à représenter fidèlement les actions qu'il se proposait de peindre. En thèse générale, les compositions de cette nature peuvent être mises sur la même ligne qu'elles partent de Péking ou de Paris, et la nécessité d'annoncer ce que la musique a prétendu peindre prouve assez l'insuffisance de l'art en cette occasion. C'est ainsi que, lors des premiers essais du dessin, l'on écrivait au-dessous des tableaux : *Ceci est un homme, cela est un cheval*.

L'air n° 46, noté en Chine lors de l'ambassade de Maccartney, paraît être d'une époque moderne ; il était chanté par un musicien du pays, le seul, selon Barrow, qui imprimât à la musique qu'il exécutait un caractère de sensibilité et de mélancolie ¹. Le mi et le si sont évités sans que la mélodie cesse d'être facile et gracieuse ; le rythme est bien marqué de deux en deux mesures, et, chanté avec l'expression convenable, ce morceau a pu plaire en Europe ; aussi a-t-il subi le triste et banal honneur des variations. Les cinq dernières notes paraissent n'être qu'une coda destinée à l'instrument, et c'est sans doute pour cela que Barrow ne les donne pas ; mais elles sont fournies par ^{p.257} Eyllies-Irwing ², qui avait aussi fait le voyage de Chine avec l'ambassadeur anglais : il se pourrait que la première phrase qui se trouve immédiatement répétée fût dans le même cas que la dernière. À l'égard des paroles, elles sont d'une assez pauvre poésie, et concernent une branche chargée de fleurs tombée par hasard dans la maison du poète, et dont il ne veut plus se séparer ; c'est sans doute une allusion. Dans l'air n° 47, le si et le fa sont évités ; le si est la seule note manquante du n° 48 ; le mi, la seule que n'ait pas le n° 49 ; le fa, la seule qui ne se rencontre nulle part dans le n° 50. Tous ces airs donnés par Barrow servent à confirmer ce que j'ai dit plus haut en traitant des modes chinois ³.

Si maintenant nous passons aux remarques générales, nous observerons d'abord que tous ces airs commencent indifféremment sur

¹ Barrow. *Voyage en Chine*, t. II, p. 68.

² Ouseley. *Oriental collections*, t. I, p. 143.

³ Barrow. [Planches de son Voyage en Chine](#).

Musique des Chinois

les cinq degrés de l'échelle chinoise. Le plus grand nombre termine sur les premiers et sixième degrés pris à l'octave inférieure et très rarement à l'octave supérieure. Les morceaux commencent fort souvent, non dans le médium, mais dans les extrémités, se maintiennent assez longtemps vers les cordes hautes, puis passent aux cordes graves sans grande préparation, et il me semble en plusieurs cas fort difficile de chanter ces pièces au ton aigu sans crier, et au grave sans les prendre tout à fait dans le bas de l'organe d'où résulte un autre inconvénient.

Les Chinois semblent positivement ennemis du chant par degrés et se plaisent à toujours aller par sauts ; cette disposition prive la mélodie de toute limpidité ; souvent d'ailleurs les sauts sont si mal choisis et si mal préparés qu'à l'exécution, il semble que l'on a maladroitement p.258 assis le son et que l'on se trouve obligé momentanément de dire au grave ce que l'on ne pourrait exprimer à l'aigu, et réciproquement. C'est sans doute cette habitude de marcher par sauts qui donne en général un espace considérables aux mélodies ; elles n'ont pas moins d'une douzième et avec une moindre étendue elles seraient nécessairement fort pauvres et plus monotones encore qu'elles ne le sont. Les Chinois modernes ont donc eu le plus grand tort de restreindre leur ancien diagramme, opération que nous avons déjà blâmée ¹ et qui dut l'être également des hommes sensés ; au reste il est fort probable qu'elle n'a guère eu cours que parmi les théoriciens et que les praticiens chinois ne l'ont jamais complètement admise.

Il en a été à peu près de même de la règle qui pose en principe que les mélodies *du Midi* n'admettent pas les deux pien ou semi-diatons et que les mélodies *du Nord* les reçoivent ² ; elle n'est pas absolue et l'on a pu voir que plusieurs des airs du Midi emploient ces intervalles ; ce n'est pas non plus une obligation pour les mélodies du Nord d'en être fournies, plusieurs s'en passent. Au reste les semi-diatons, toujours

¹ Voyez plus haut, ch. IV, p. 110.

² Yong-tching. *Sublimissime famigliari istruzioni di cheng-tsu-quo gen-hoang-ti*, trad. en italien par Poirot, dans les *Mém. conc. les Chinois*.

Musique des Chinois

admis dans la mélodie, y sont introduits avec une telle parcimonie et mis en œuvre avec de telles précautions que l'on peut dire qu'ils passent inaperçus ; aussi les auteurs chinois disent-ils que, lorsqu'on vient à les rencontrer, il est permis de n'en pas tenir compte ¹. Ils ne seraient, d'après cela, considérés que comme des notes d'agrément non essentielles à la mélodie, et ^{p.259} il y a ici une remarque singulière à faire : en parlant de la dénomination des semi-diatons dans la nomenclature chinoise ², on a pu être frappé de ces expressions de *pien-tché*, *pien-koung*, c'est-à-dire *qui devient ut*, *qui devient fa* ; elles sembleraient merveilleuses pour exprimer la force appellative de la note supérieure ; eh bien, il se trouve que dans la pratique cette puissance d'attraction est absolument paralysée, car les musiciens chinois après l'emploi du semi-diaton ne remontent jamais par degrés vers la note d'où ils sont partis, ils portent au contraire la mélodie sur la note inférieure, bannissant les formules *si-ut*, *mi-fa*, mais admettant volontiers *ut-si-la*, *fa-mi-ré*. Il y aurait une autre manière d'entendre les expressions *qui devient ut*, *qui devient fa* ; j'en parlerai ailleurs ³. Quoi qu'il en soit, les Chinois en n'employant ainsi les semi-diatons qu'en descendant se privent de l'effet que nous trouvons dans la *note sensible*. Une autre chose fort singulière dans l'usage de ces intervalles, c'est qu'ils sont toujours pris par degré et jamais par saut ; les compositeurs chinois qui semblent avoir en horreur le chant conjoint par trois notes successives le pratiquent sans hésiter lorsqu'il se présente un semi-diaton.

On trouve à chaque instant dans les airs chinois qui accompagnent ce livre une formule placée à l'aigu et qui dans le ton que j'ai adopté est représentée par les notes *fa-sol-fa* ; est-ce là un usage ? est-ce une fantaisie du compositeur ? pourquoi ce rythme à poste fixe se montre-t-il trop souvent pour n'être pas remarqué ? pourquoi ne se rencontre-t-il pas aussi souvent dans les autres compositions chinoises ? On me

¹ Yong-tching. Là même.

² Voy. chap. V, p. 120.

³ Au second *excursus* de ce livre.

Musique des Chinois

dispensera de ^{p.260} présenter à cet égard des conjectures auxquelles je ne trouve point de bases solides.

Mais il est un point bien autrement important sur lequel il serait bien nécessaire d'être éclairé ; c'est le caractère particulier de chacun des modes chinois. À nos yeux il est bien peu saillant, et malgré l'omission ou la présence de tel ou tel degré des semi-diatons, on ne trouve pas une différence marquée dans la construction des airs : cela tient, comme je l'ai déjà fait pressentir, à l'emploi continuel des tierces, résultat nécessaire de l'évitement d'un degré, à l'absence de note sensible, à la timidité avec laquelle les degrés semi-diatoniques sont mis en œuvre, à la marche fixe qui résulte de ces circonstances. Il paraît au reste que ce n'est pas par la présence ou l'omission de tel ou tel degré que les Chinois établissent la distinction de leurs modes. Où donc la trouver ? Je dois avouer qu'après un examen attentif des morceaux de musique chinoise que nous possédons, je n'ai pu encore découvrir une différence constitutive des modes relativement aux mélodies qui en résultent. Je me fais très bien l'idée de modes différents l'un de l'autre pris sur le diagramme et conçus dans le système chinois ; j'ai même exposé sur cette matière une sorte de théorie ¹ dont la mise en œuvre n'offre assurément rien d'impraticable, mais c'est vainement que je cherche une modalité bien positive, une tournure marquée, une tendance réelle vers certains points de l'échelle dans les pièces de musique chinoise que je connais ; elles se ressemblent en général autant par l'étendue qu'elles parcourent que par leur caractère, en sorte que l'on n'y rencontre même rien qui autorise une distinction analogue à celle ^{p.261} que nous établissons entre le mode majeur et le mode mineur ; l'emploi de la tierce mineure est fréquent, mais nulle part il ne se montre de manière à influencer sur toute la pièce et à lui imprimer une couleur tranchée. Tout ceci militerait fortement en faveur de l'opinion qui n'admet qu'un mode unique dans la musique chinoise, et si l'on a seulement voulu dire que tous les airs chinois se rapportaient à notre mode majeur, il n'y a rien à répondre ;

¹ Voyez plus haut, chap. V, p. 135 et suiv.

Musique des Chinois

mais, comme on l'a vu plus haut, l'idée de mode peut s'entendre d'une manière plus étendue, et il suffit, pour le comprendre, d'avoir quelque connaissance du plain-chant. Que l'on se rappelle d'ailleurs le dire de Kong-fou-tsée indiqué précédemment ¹ ; que l'on se souvienne aussi que les Chinois attachent la plus grande importance à la distinction des modes ; il me semble impossible de croire que la transposition seule puisse donner lieu à des observations telles que celles-ci :

Le mode koug ou *fa* est grave et sérieux ; il représente l'empereur, la sublimité de sa doctrine, la majesté de sa contenance, la haute importance de toutes ses actions ;

Le mode cheng ou *sol* a un caractère vigoureux, et même, dit Amiot, *un peu âcre*, c'est qu'il représente le ministre et son intrépidité à exercer la justice, même avec un peu de rigueur ; je conserve encore les expressions de notre bon missionnaire ;

La mélodie du mode kio, c'est-à-dire *la*, est unie et douce ; son objet est la modestie, la soumission aux lois, le respect de l'autorité ;

Le mode tché, *ut*, marche rapidement ; il est l'image ^{p.262} des affaires de l'empire, et donne idée de l'exactitude et de la célérité, qui doit y présider ;

Enfin, le mode yu, *ré*, est aigu et brillant, il représente l'universalité des choses et le concours qu'elles se prêtent entre elles pour parvenir au même but ².

On peut bien convenir que tout, dans ces rapports, est purement idéal, mais la supposition même de leur existence repose nécessairement sur des distinctions modales et des dissemblances quelconques, à moins que l'on ne prétende qu'il s'agit ici de simples transpositions, et que toutes les considérations des Chinois sur leurs modes se bornent à établir des points tels que ceux que nous énonçons, en disant, par exemple, que le mode de mi, dans lequel la

¹ Voy. chap. V, p. 126.

² [Amiot. De la musique des Chinois, troisième partie, p. 166.](#)

Musique des Chinois

clef est armée de quatre dièses, est plus brillant que celui de la *b*, dans lequel quatre degrés de l'échelle sont bémolisés.

Il est d'ailleurs possible que tous les modes chinois, tels qu'on peut les concevoir, ne soient pas ou ne soient plus pratiqués ; n'avons-nous pas ainsi abandonné, depuis deux siècles, les anciens modes qui nous venaient des Grecs, dont l'usage ne subsiste plus que dans le plainchant ? Remarquez aussi qu'il ne faut pas trop s'appuyer sur la ressemblance qu'ont entre elles les mélodies ; en de certains points, cette similitude pourrait n'être qu'apparente ; pour être bien éclairé là-dessus, il faudrait, non seulement posséder plus de pièces que nous n'en avons, mais encore les entendre exécuter par d'habiles musiciens du pays. Quand on ne connaît pas les choses assez à fond, et que l'on n'en a pas une pratique habituelle, on est naturellement porté à trouver que tout se ressemble ; c'est ainsi qu'au ^{p.263} siècle passé un critique musicien ne trouvait aucune différence entre tous les airs français qui lui étaient connus ¹.

Les remarques qui viennent d'être faites concernent toutes la tonalité ; la partie du rythme peut aussi donner matière à quelques réflexions. Il paraît que les Chinois ne composent la première mesure que du nombre de temps qu'il leur convient, et en cela ils agissent précisément comme nous, mais ils se comportent différemment à l'égard de la dernière mesure qui, chez eux, est presque toujours complète, et, le plus souvent, de telle façon que la phrase mélodique ne se termine que sur la fin de la mesure. Dans le cours des morceaux, le repos est toujours d'un temps complet pour les airs à quatre temps ; il peut être d'un demi-temps dans les airs à deux-quatre ; ce silence porte toujours sur le quatrième temps. On a vu que les Chinois ont quelque idée de la régularité des coupes, et même de leur parallélisme ; ils comprennent aussi, comme on l'a dit ², l'avantage de conserver un rythme pareil pour des mélodies différentes, mais il s'en faut que ces qualités se montrent dans tous leurs airs. La disposition

¹ Exmeno. *Dell origine et delle regole della musica*.

² Voy. chap, VI, p. 136 et chap. IX, p. 249.

Musique des Chinois

des valeurs rythmiques ne va jamais, dans un temps, au delà de quatre notes, et ce dernier cas est fort rare ; dans l'usage ordinaire, chaque temps se compose d'une ou de deux notes, et, lorsque la plupart des temps ont deux notes, il s'en trouve un assez grand nombre qui en ont trois ; il paraît que les Chinois négligent l'effet des contrastes dans le rythme, car jamais ou presque jamais on ne rencontre de longues durées suivies de petites ; ces contrastes n'ont lieu que ^{p.264} par des changements de mouvement dont on voit un exemple dans le numéro 45 des pièces de musique, mais qui, sans doute, sont d'un usage fort rare. Un effet fort singulier de tous les airs chinois, c'est qu'en essayant de les chanter on est toujours tenté de prendre dans un mouvement rapide ces morceaux qui s'exécutent dans le pays qui les a vus naître avec une excessive lenteur. Quoiqu'il en soit, il est certain que les Chinois ont fort bien senti l'application que l'on pouvait faire du rythme musical à certaines opérations mécaniques ; ainsi le mouvement des avirons sur les jonques est réglé par un chant qu'entonne le patron, et que répètent les rameurs ¹.

Les Chinois, qui établissent tant de distinctions dans la manière d'attaquer les cordes du kin, ne possèdent, pour la voix, qu'un petit nombre d'indications ; ils ont, à ce qu'il paraît, une sorte de *portamento* ou port de voix marqué par la liaison d'une note à l'autre ; le signe du tremblement, que j'ai indiqué dans les airs notés comme s'il s'agissait d'un trill, n'est peut-être qu'un chevrottement des plus imparfaits. On l'utilise ² continuellement sur les instruments, ce qui en rend l'effet insupportable ³ ; pour les voix, il n'est usité qu'en descendant, et sur des durées très brèves, du moins dans tous les airs où je l'ai vu indiqué ; on trouve aussi une sorte d'agrément ou d'expression qui consiste à quitter subitement la note que l'on vient d'attaquer, et que, dans les planches de cet ouvrage, j'ai indiqué par le signe √. On emploie encore une espèce de syncopation, qui consiste à lier les notes

¹ [Staunton. Voyage de Maccartney, traduit par Castéra, t. II, p. 315.](#) — Voyez aussi le chapitre suivant.

² [c.a. : le texte porte : "On le usité"]

³ [Huttner. Voyage en Chine et en Tartarie, à la suite du Voyage de Maccartney, t. V, p. 231.](#)

Musique des Chinois

p.265 les unes aux autres, de telle façon qu'il n'y ait pas entre elles de repos marqué ¹. Dans la musique instrumentale, c'est le tam-tam, ou bien le yun-lo, dont on se sert à cet effet ; la percussion de ces corps métalliques lie entre eux les sons des divers autres instruments ².

Dans les airs à paroles, la poésie s'adapte à la musique d'une manière assez variée ; quelquefois, les paroles se montrent en très petit nombre par rapport à la quantité de notes ; d'autres fois, elles sont, au contraire, très multipliées, et le chant est ce que nous appellerions syllabique. Nous opérons, à cet égard, de la même façon que les Chinois.

J'ai dit, il y a un instant, qu'il ne me semblait pas possible d'admettre que les airs 3 à 45 fussent de l'époque des Han, comme le suppose Amiot ³. Ce qui peut donner à croire qu'ils sont cependant d'une date assez ancienne, c'est que le diagramme chinois y est employé sous son ancienne forme, et dans toute son étendue, fort restreinte par les Chinois modernes ⁴. Cependant, il ne me paraît pas possible d'assigner à ces compositions une date qui les rapprocherait de l'hymne des ancêtres ; il y a véritablement autant de différence entre cette pièce et les airs en question qu'entre notre musique actuelle et le plain-chant usité dans l'église catholique, et il est difficile de supposer qu'une divergence aussi marquée existât dès l'époque des Han ; quant à l'hymne même, on peut lui assigner une époque aussi ancienne qu'on le jugera convenable ; sa forme et son caractère n'y répugnent aucunement.

p.266 Puisque j'ai nommé le plain-chant, j'observerai que plusieurs voyageurs ont trouvé que la musique chinoise lui ressemblait, particulièrement celle dont les bonzes font usage ⁵ ; cet énoncé ne doit pas être pris d'une manière absolue, et il faut établir une distinction fort importante. Sans doute, les airs qui marchent constamment par durées égales ont toujours quelque analogie avec le plain-chant, mais ici la

¹ [Compan. Dictionnaire de danse, art. Chinoises.](#)

² [Amiot. Lettre du 1^{er} octobre 1786, dans les Mém. conc. les Chin., t. XIII, p. 511.](#)

³ Amiot. *Divertissements chinois*, Ms. de la Bibliothèque de Paris.

⁴ Voy. chap. IV, p. 110.

⁵ Voy. p. 130, note 3. — Voy. aussi chap. X.

Musique des Chinois

différence essentielle naît de la construction tonale de la mélodie, et, à cet égard, les points de contact ne sont pas aussi fréquents qu'on le croirait, et, s'ils nous frappent, c'est que notre attention s'arrête sur certaines circonstances qui, dans le plain-chant comme dans les pièces chinoises, s'écartent plus ou moins des allures de la musique ordinaire ; mais, en y regardant de plus près, on s'aperçoit que les prétendues dissemblances ne sont qu'apparentes et momentanées, et bientôt il suffit d'une déviation presque imperceptible pour rompre toute similitude ; ainsi deux corps marchant en ligne convergente vers le même but s'y rencontrent enfin et se choquant avec une égale force, continuent leur route en ligne divergente, et pour ne plus se rapprocher. On peut en voir un exemple numéro 47 ; on y lit en *a* la première phrase de la mélodie du numéro 7 ramenée à des durées égales, en *b* l'on voit le commencement de l'offertoire du vendredi de Pâques (bréviaire romain) ; si l'on veut suivre ensemble ces deux mélodies, on remarquera que le fond est le même, que la première phrase se termine en sol et la seconde en ut dans l'une et l'autre pièce, mais, de ce moment, tout rapport cesse, chacune s'éloigne de son côté, et rien ne se ressemble plus ; ce n'est pas tout, ces deux ^{p.267} cantilènes, semblables au premier abord, ont réellement de grandes différences ; voyez seulement la manière d'arrêter le repos sur le sol ; comme il est sec et sans couleur dans le morceau chinois, et combien, au contraire, il a de douceur et de grâce dans le chant grégorien ; la seconde phrase peut être considérée dans un sens tout opposé, c'est ici la mélodie chinoise qui est ornée et compliquée de beaucoup de notes, mais que ce développement est gauche et dépourvu de tout agrément, et que le repos sur l'ut arrive avec peine, tandis qu'il vient dans le plain-chant par une voie aussi aisée et aussi douce que celle de la phrase chinoise est rude et cahotée ; c'est que l'emploi fréquent des degrés conjoints donne à la cantilène une continuelle fluidité qu'aucun avantage ne saurait remplacer, une grâce inimaginable, qui manquera toujours à la musique chinoise, parce que les principes sur lesquels elle semble reposer, ou du moins le goût des habitants du pays semblent le résultat d'un autre ordre d'idées.

Musique des Chinois

Ce système de composition est d'autant plus mauvais que les Chinois ont plus resserré l'étendue des tons mis en œuvre ; ils perdent ainsi le peu de variété qu'admettait leur diagramme, et les sauts continuels de la cantilène paraissent encore plus monotones.

Malheureusement, le mode d'exécution ne compense aucunement cette uniformité. D'abord, ce que les Chinois connaissent d'harmonie est de telle nature qu'on serait presque tenté de dire qu'il vaudrait autant qu'ils n'en sussent rien du tout. Outre les instruments monophones dont ils font, ainsi que les peuples peu avancés en musique, un usage continu pour l'accompagnement, ils se servent aussi, à cet effet, des ^{p.268} instruments à cordes, particulièrement du kin et du ché, et voici comment ils en comprennent l'emploi : ces instruments jouent à l'unisson du chant, mais ils font résonner en même temps la quinte de chaque note, et si la chose est impraticable en raison des limites de l'instrument, les exécutants prennent sans façon la quarte en-dessous, ce qui leur semble la même chose ; c'est ce qu'ils appellent accompagner par le grand ou par le petit intervalle ¹. Une telle particularité nous paraît inconcevable, mais les Chinois n'y attachent pas grande importance.

Ils en mettent bien davantage à la manière dont les instruments sont assortis ² ; on comprend toutefois que cet assemblage ne constitue pas l'harmonie, ce n'est qu'un unisson varié par la différence du timbre.

L'harmonie des instruments de percussion ne convient qu'à l'enfance des peuples, à moins qu'elle ne se montre unie à des airs fortement rythmés et destinés à la direction des danses ; hors de là ces percussions continues deviennent insipides, et loin d'animer la cantilène elles ne font qu'en faire sentir davantage la pesanteur et la monotonie. Que dire, d'ailleurs, de cette manière lâche et compliquée de battre la mesure, et que penser d'organisations qui ont besoin de tant de précautions pour exécuter des pièces de la plus grande

¹ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 171.](#)

² Voir plus haut, p. 318.

Musique des Chinois

simplicité, qui, dans la partie rythmique plus encore que dans la partie tonale, ne présentent absolument rien de difficile. Notez que le plus souvent la musique se joue en Chine avec une excessive lenteur ; c'est même la rapidité du mouvement dans la musique européenne qui offense surtout les Chinois. ^{p.269} À quoi bon, disent-ils, danser et voltiger ainsi, et comment des sons entendus de la sorte peuvent-ils pénétrer au fond de l'âme ? En Chine, ajoutent-ils, tout se fait posément et sans précipitation ¹.

Ils n'estiment pas non plus notre harmonie ; la seule qui les charme, disent-ils, est celle qui naît du rapport convenable entre les paroles et la musique, et c'est là le premier accord ; du changement des modes, second accord ; enfin, du choix convenable des instruments d'accompagnement, et de l'à-propos du geste et des danses qui s'y unissent, troisième accord : « Telle est, ajoutent-ils, la véritable harmonie, nous n'en connaissons et n'en avons jamais connu d'autres ². » On a remarqué avant nous ³ qu'aux yeux des hommes sensés, de telles propositions ne sont que de purs jeux de mots dont il ne faut tenir aucun compte. Du reste, ces raisonnements viennent à l'appui de ce que je disais il y a un instant, savoir que les Chinois font peu de cas de l'harmonie de leurs instruments à cordes.

Les Chinois auraient d'ailleurs à leur portée tous les moyens d'application de la mélodie et de l'harmonie, car ils possèdent plusieurs formes poétiques susceptibles de s'unir à la musique, ainsi qu'on le verra dans le chapitre suivant ; ils ont, par exemple, des chansons de toute sorte, et entre autres beaucoup de chansons de table ⁴ ; ils emploient fréquemment la répétition du même vers, au commencement ou à la fin des strophes, font usage des refrains dans les ^{p.270} chansons gaies ainsi que dans les élégies ou lamentations sur de tristes événements ¹ ; ils ont

¹ [Amiot. Lettre du 1^{er} oct. 1786, dans les Mém. conc. les Chin., XIII, p. 511.](#)

² [Amiot. De la musique des Chinois, p. 167.](#)

³ [Ginguené. Encyclopédie méthodique. Musique, art. Chinois.](#)

⁴ [Cibot. Traduction de quelques poésies chinoises, dans les Mém. conc. les Chin., t. XIII, p. 523.](#)

¹ [Voy. Doctrine des Chinois sur la piété filiale, dans les Mém. conc. les Chinois, t. IV, p. 190.](#)

Musique des Chinois

des airs de danse à l'immuabilité desquels on tient beaucoup ¹, ce qui est peut-être seulement un obstacle à ce que l'on en écrive de nouveaux. Enfin, ce n'est aucunement la variété des genres qui leur fait défaut, c'est leur inhabileté à tirer parti des éléments.

Si, trouvant nos moyens d'étudier la musique chinoise insuffisants pour en donner une idée complète, nous interrogeons les voyageurs, quelques-uns nous en parleront avec éloge, mais il faut bien avouer que le plus grand nombre s'exprimera différemment, et, parmi les plus sages, il s'en trouvera qui ne craindront pas d'affirmer que les Chinois n'ont ni harmonie ni oreille ; ils avoueront que l'effet des instruments n'est pas désagréable, mais que leurs sons doux et plaintifs sont gâtés par l'horrible bruit des tam-tams et des tambours ² ; or, il se trouvera que ces percussions retentissantes, qui, selon les Chinois, servent à lier les sons entre eux, sont précisément une des choses que ces peuples prisent le plus, et dont ils se glorifient davantage ³.

À l'égard de la musique vocale, on a quelquefois poussé le manque de respect jusqu'à dire que leur chant ressemblait au miaulement des chats, et les fredonnements qui l'accompagnent aux cris de la chèvre ⁴. Cependant, d'après le voyageur même qui nous ^{p.271} donne ces détails, le chant serait quelquefois bon dans les pièces de théâtre ; on y entendrait des récitatifs fort naturels, des airs pleins d'expression, chantés avec la plus grande justesse, et accompagnés d'instruments parfaitement assortis ⁵ ; mais il paraît que de tels éloges ne seraient pas fréquemment mérités, car d'autres voyageurs n'ont jamais ouï que des récitatifs criards ¹, des airs sans goût, et généralement un vacarme insupportable ².

Nous ignorons si tout ce fracas est fort approuvé des philosophes chinois, qui recommandent, ainsi que les nôtres, de se rapprocher le

¹ Grosier. *La Chine*, t. VII, p. 398.

² Huttner. *Voyage en Chine et en Tartarie, à la suite du Voyage de Maccartney*, t. V, p. 230.

³ Amiot. *Lettre* insérée au t. XIII des *Mém. conc. les Chin.*

⁴ Huttner. *Voyage*, p. 232.

⁵ Huttner. *Voyage en Chine et en Tartarie*, p. 218.

¹ Barrow. *Voy. en Chine*, t. I, p. 131.

² Voyez la plupart des *Relations*.

Musique des Chinois

plus possible de la nature dans les compositions musicales. « Écoutez, disent-ils, le chant des oiseaux, celui qu'ils ont appris de la nature plaît toujours, et celui qu'on leur enseigné artificiellement ne saurait plaire qu'à certaines oreilles, et il ne plaît pas longtemps ¹. » Nous reviendrons plus tard sur cette opinion ².

Il arrive aussi, en Chine comme en Europe, que souvent l'on accuse les plus habiles compositeurs de n'écrire que pour les oreilles savantes, et d'ennuyer le vulgaire ; là comme partout, l'on sent encore que rien n'est plus difficile que de faire une musique également agréable à tous les âges, à tous les sexes, en un mot à toutes les organisations. On attribue précisément ces qualités à la musique des temps anciens ; elle était, dit-on, à l'unisson des parties sonores qui nagent hors de nous, dans le fluide atmosphérique, et en parfait ^{p.272} accord avec les principaux organes de nos sensations ³ ; elle se trouvait aussi en rapport avec les saisons, les fêtes et les circonstances diverses dont elle faisait l'ornement et le charme ⁴.

Après de tels éloges et beaucoup d'autres encore bien plus magnifiques, il ne faut pas s'étonner que ce soit comme un parti pris chez beaucoup de Chinois de décrier la musique actuelle et de n'admirer que l'ancienne, qui n'existe réellement plus ; cependant, comme l'a fort sagement observé l'empereur Kang-hi, ceux qui se font les prôneurs de l'ancienne musique sans connaître la nouvelle, ne savent d'ordinaire ni l'une ni l'autre ⁵. Malgré la justesse de cette remarque, l'opinion qui exalte la musique ancienne aux dépens de la nouvelle paraît être de bon ton en Chine, et avoir cours surtout parmi les personnages de distinction. On veut sembler regretter une musique qui inspirait à tous l'amour de la vertu et l'horreur du vice, tout en

¹ Yong-lo. Cité par l'auteur de l'[Essai sur les pierres sonores, p. 271](#).

² Voy. le chap. XIII.

³ Yong-lo. Cité par l'auteur de l'[Essai sur les pierres sonores, p. 272](#).

⁴ Li-koang-ti. Traduit par Amiot, dans Arnaud, *Œuvres*, t. II, p. 3.

⁵ Ing-tchoung. *Sublissime familioni istruzioni*, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. II, p. 222.

Musique des Chinois

avouant qu'on ne la possède plus, et qu'on en a *perdu la clef*, que Roussier ¹ croyait avoir retrouvée... dans la progression triple.

Si maintenant on exigeait de moi, pour conclusion de ce chapitre, un jugement sur les pièces que j'ai traduites en caractères européens, et sur les autres que j'ai pu examiner, il ne serait pas, à vrai dire, à l'avantage des compositions chinoises. En vain j'ai cherché à me déprendre de mes habitudes, en vain j'ai tâché de me mettre dans la position d'un homme qui n'aurait entendu aucune sorte de musique ; je n'ai, en général, p.273 rien rencontré qui me satisfît pleinement et longtemps ; je ne parle pas de l'hymne des ancêtres, qui est le type d'un genre particulier, et dont le mérite est surtout de remplir l'objet proposé ; cette pièce et celles de même espèce méritent assurément des éloges. Mais, à moins d'être Chinois ou prévenu outre mesure en faveur de ce peuple, on n'en peut dire autant du reste. Ce qui me frappe et me choque par-dessus tout, c'est l'absence totale de naturel, d'abandon, de spontanéité : il y a trop de formules convenues, tout semble arrêté à l'avance et sorti d'un même moule : de là similitude complète des détails, monotonie continuelle de l'ensemble. Si du moins cette uniformité présentait des traits larges et hardis, des masses imposantes, des formes grandioses, mais point ; de toute part, pauvreté d'invention, expression d'une désespérante sécheresse.

Pour qu'un jugement à cet égard fut motivé, il faudrait, dira-t-on, entendre la musique chinoise exécutée par les gens du pays ; mais quelle est cette exécution dont, au rapport des voyageurs, on ne parviendrait peut-être jamais en Europe à imiter les accents ² ? Elle est donc inaccessible comme la contrée ! Ne craignons pas de le déclarer, d'après ce que nous en savons de plus positif relativement à la musique chinoise, et surtout d'après ce cortège bruyant dont elle s'entoure sans cesse, en vue sans doute de dissimuler sa nullité, nous avons tout droit de l'apprécier, et nous la savons trop mal conformée et trop peu gracieuse pour soutenir l'œil de l'artiste lorsqu'il la fait comparaître en

¹ [Roussier. Lettre à l'auteur du Journal des Beaux-arts ; nov. 1770.](#)

² [De Guignes. Voyage à Péking, t. II, p. 317.](#)

Musique des Chinois

sa présence dans l'état où la vraie beauté seule ose se montrer, dans cet état qui donne à ses exactes proportions, à ses lignes élégantes et pures, à ses ^{p.274} amoureux contours, un éclat dont tout ornement extérieur, si brillant et si magnifique qu'on le suppose, ne saurait jamais approcher.

@

CHAPITRE X

Exercice de la musique en Chine

@

Tout ce que nous savons de bien positif sur les méthodes d'enseignement usitées en Chine pour l'étude de la musique se réduit aux lignes suivantes, que nous devons au père Amiot :

« Comme le goût des Chinois pour la musique, dit ce laborieux missionnaire, est tout différent du nôtre, leur manière de l'enseigner et de l'apprendre ne l'est pas moins. Un maître commence, à la vérité, comme chez nous, par faire connaître à ses écoliers les caractères qu'on emploie dans la musique, mais il ne s'amuse pas à leur faire entonner de suite, ou par degrés conjoints, une suite de mots qui ont un ton déterminé, il s'en repose sur leur intelligence et sur la longueur du temps ¹. »

On ne peut donc raisonner, à cet égard, que par induction. Du reste, le petit nombre de signes nécessaires à retenir, la connaissance antérieure de signes analogues, et la simplicité des intervalles dont on fait usage, rendent les éléments de la musique très faciles à étudier ; si même l'on songe aux exercices de mémoire auxquels on soumet les jeunes Chinois, en leur faisant, dès l'enfance, apprendre par cœur des livres entiers auxquels ils ne ^{p.275} comprennent absolument rien ², on en conclura que l'étude du petit nombre de signes musicaux ne doit être qu'un jeu, et que, la notation une fois connue, il leur est bien aisé d'acquérir une habitude suffisante pour exécuter, au moyen de la voix ou des instruments, des airs dont le caractère habituel est d'une excessive lenteur. Il n'y aurait donc presque aucune difficulté à vaincre si l'enseignement suivait la marche ordinaire.

¹ Amiot. *Notes et accessoires de la traduction de Li-koang-ti*. Cités par [Arnaud, dans ses Œuvres, t. II, p. 86](#).

² Du Halde et Grosier. *De la Chine*, t. V, p. 288.

Musique des Chinois

Mais il résulte de tout ce que j'ai recueilli à cet égard, que, dès l'abord, on entoure la musique de tout l'attirail mystique ; on en lie l'enseignement à celui de la cosmogonie, de l'ontologie, de l'histoire nationale ; on le gâte par d'interminables rêveries sur les vertus particulières de certains nombres, et sur d'autres points tout aussi importants, tout aussi bien démontrés. De là une théorie fort obscure dont les applications viennent très lentement ; et comme parmi les maîtres il n'en est pas beaucoup de vraiment habiles, on peut croire qu'en général peu d'amateurs s'enfoncent dans ce labyrinthe musical ; la plupart s'en tiennent, selon toute apparence, à la pratique, s'ils n'en ont pas été entièrement détournés, dégoûtés par les ténébreuses divagations de la théorie.

Quant aux simples praticiens, il paraît que professeurs et amateurs ne sont que de simples routiniers, incapables de rendre raison de quoi que ce soit ; c'est tomber dans l'extrémité opposée : car, si l'on trouve mauvais que l'enseignement ordinaire soit obscurci par les discussions théoriques, qui n'y ont qu'un rapport indirect, on est loin de penser que les éléments ^{p.276} de l'art ne doivent pas toujours être bien étudiés et bien compris.

C'est l'âge de treize ans que fixent les anciens livres pour commencer l'étude de la musique ; « afin, dit un des livres canoniques chinois, que les enfants chantant des vers, les sages maximes qui s'y trouvent renfermées se gravent mieux dans la mémoire ¹. » D'abord, ils chantent des airs tirés du *Chi-king*, ou livre des poésies ; l'élève apprend en même temps la danse, et, tout en se livrant à cet exercice, il entonne l'hymne ou ode qui contient les louanges de l'empereur Ouwang. Il continue ses études, et, à quinze ans, il danse en chantant l'ode qui célèbre Ouen-wang ; alors encore il apprend à tirer de l'arc et à monter à cheval ; quand il atteint sa vingtième année, il chante et danse la musique de l'empereur Yu ².

¹ Tchu-hi. *De l'éducation des enfants*, traduit du latin par Noel, et ensuite par Pluquet, les *Livres classiques de l'empire de la Chine*, t. VII, p. 49.

² Là même.

Musique des Chinois

Les anciens livres chinois recommandent plus particulièrement les saisons de printemps et d'automne pour l'étude de la musique, en réservant celles d'été et d'hiver pour les poésies et pour les discours des anciens empereurs ¹. Il est fort douteux que cet usage soit universellement suivi en Chine.

Au reste, l'organisation de l'instruction publique dans ces contrées est telle qu'il n'y a ni ville, ni bourg, ni village où il n'y ait des maîtres et des écoles pour l'éducation de la jeunesse ², et pourtant il ne paraît aucunement que le nombre des personnes instruites dans l'art musical corresponde à un si grand nombre p.277 de moyens d'étude ; il est donc fort vraisemblable que les anciens usages sont, à cet égard, plus ou moins tombés en désuétude. Ils avaient cependant été établis à des époques dont le souvenir est encore respecté, et par des hommes dont le nom seul est une autorité imposante. Ainsi l'on a déjà vu Kong-fou-tsée introduire l'enseignement de la musique dans le pays où il vivait ³. Ailleurs, nous le voyons louer et admirer son disciple, le sage Wu-chin, lorsqu'entrant dans la province administrée par celui-ci, il entend de toutes parts des concerts de voix et d'instruments, et apprend que Wu-chin a ordonné que partout le peuple fût instruit dans les rites et la musique ⁴.

Quoi qu'il en soit, il est certain que les Chinois aiment beaucoup la musique, ou du moins leur musique ; elle siège, pour ainsi dire, sur les degrés du trône impérial, toujours entouré de tchoung et de king montés sur de magnifiques châssis peints des plus vives couleurs, et ornés des dorures les plus fines ⁵ ; elle semble s'unir à l'exercice même du pouvoir souverain, puisque l'empereur ne fait aucune cérémonie, ne remplit aucun des devoirs de sa haute position sans que la musique du

¹ Tchu-hi, traduit par Pluquet ; *les Livres classiques*, t. VII, p. 55.

² [Du Halde. Description de la Chine, t. II, p. 253.](#)

³ Chap. II, p. 56.

⁴ *Livre des sentences* (l'un des petits canoniques), traduit par Pluquet, d'après la trad. latine de Noel, dans le [tome IV des Livres classiques de l'empire de la Chine, p. 354.](#)

⁵ [Van Braam, Voyage de l'ambassade de la compagnie des Indes orientales hollandaises, t. I, pp. 229, 264.](#)

Musique des Chinois

palais se fasse entendre ¹. L'un des neuf tribunaux qui règlent les affaires de l'empire est chargé de la musique et des rites ou cérémonies. Les mandarins de musique sont de bien loin supérieurs aux mandarins de mathématiques ² ; ils ont leur collège ^{p.278} dans l'enceinte du palais impérial. On doit juger par là combien la musique est en honneur dans tout l'empire. Elle se lie à l'entrée du lettré dans la vie publique, à chacun des grades qui lui sont conférés ; la réception est signalée par l'exécution d'un chant adapté d'ordinaire à quelqu'une des plus anciennes poésies, et qui fait partie des cérémonies qui suivent l'admission. Ainsi, après la réception d'un candidat admis au grade de kin-jîn ou licencié, on exécute le *chant du cerf* ³, dont les paroles sont une ode de *Chi-king*, l'un des livres appelés grands canoniques.

L'usage d'appeler des musiciens dans une foule de circonstances, ne s'arrête pas au sommet de la société chinoise ; des habitudes musicales plus ou moins prononcées se rencontrent dans toutes les classes ; c'est ainsi qu'il n'est guère de particulier aisé qui ne fasse exécuter de la musique chez lui en de fréquentes occasions, dont la plus ordinaire est celle d'un repas donné à des amis. D'un autre côté, les nombreux musiciens ambulants qui remplissent les rues des grandes villes indiquent assez le goût du peuple pour l'art le plus cultivé de tout temps et en tous lieux, parce qu'il est le plus accessible à toutes les intelligences, le plus susceptible de causer des émotions, celui de tous, en un mot, qui sait le mieux parler à l'âme, et que l'âme se plaît davantage à écouter.

Les Chinois, ainsi qu'on l'a déjà vu ⁴, admettent la musique dans les cérémonies religieuses en l'honneur du ciel et des ancêtres, et cette pratique remonte à l'antiquité la plus reculée ; on s'est servi, dès les plus ^{p.279} anciens temps, de la musique pour célébrer, dans les sacrifices, les louanges du Chang-ti (Être Suprême). Tous les enfants

¹ [De Guignes. Voyage à Péking, t. II, p. 315.](#)

² Trigault. *Expedition christiana apud Sinas*, p. 403.

³ [Blanche et Bleue, ou les deux fées, roman traduit du chinois, par Stanislas Julien, chap. XII](#), p. 292.

⁴ Chap. X, p. 245.

Musique des Chinois

apprenaient alors la musique, et l'on choisissait les plus vertueux et les plus modestes pour chanter les chœurs. Dire d'un enfant qu'il chantait dans les grands sacrifices au Chang-ti, c'était faire de lui le plus magnifique éloge ¹.

Lorsque les bonzes se furent définitivement constitués en une secte religieuse dont l'importance ne cessa depuis de s'accroître, ils adoptèrent aussi la musique pour le culte de leurs idoles, parmi lesquelles il s'en trouve une qui passe pour le dieu de la musique ² ; on en voit la représentation dans les dessins de ce livre, planche XII, figure 71.

La religion *chamanique*, c'est-à-dire celle que pratiquaient, dès une époque fort ancienne, les Tatars-Mantchoux, conquérants de la Chine, admet aussi le chant dans les cérémonies religieuses ³. En sorte que tous les cultes plus ou moins répandus dans la vaste contrée qu'habitent les Chinois et les peuples qui en dépendent, font usage de la musique.

Son emploi dans toutes les circonstances où l'empereur figure en quelque manière, remonte à l'origine de l'empire, et souvent telle pièce de musique conservée depuis dans le répertoire du palais, a été due à un événement extraordinaire dont elle a consacré le souvenir. C'est ainsi que nous voyons, dans le *Chou-king*, une musique appelée *ta-hoe*, c'est-à-dire *grâce signalée du ciel*, instituée par le vénérable empereur p.280 Tching-tang à la suite d'un des faits les plus touchants des annales chinoises. Ce prince avait vaincu et détrôné l'infâme Kié, et fondé la seconde dynastie, lorsque le pays fut affligé de sept années d'une stérilité telle que les rivières et fontaines en avaient été tarées ; la peste et la famine vinrent mettre le comble aux calamités publiques. Tching, s'accusant de tous les malheurs qui affligeaient son peuple, résolut de s'offrir lui-même en sacrifice pour détourner sur sa personne la colère du ciel : vêtu d'habits de deuil et suivi de sa cour, il se rendit sur une

¹ [Ko. Essai sur l'antiquité des Chinois, dans les Mém. conc. les Chin., t. I, p. 258.](#)

² [De Guignes, Voyage à Péking, t. II, p. 364.](#)

³ Voyez le *Rituel des Tatars-Mandchoux*, rédigé par ordre de l'empereur Kien-long, traduit par Langlès, Paris, 1804, in-4.

Musique des Chinois

colline où, se dépouillant des insignes de la puissance impériale, la tête et les pieds nus, il fit l'humble aveu de ses fautes, conjurant l'Éternel de l'agréer pour victime, et s'offrant de tout cœur à la mort, pourvu que le peuple fût épargné. À peine eût-il fini sa prière que l'horizon se couvrit de nuages ; une pluie bienfaisante arrosa les campagnes, et une abondante récolte en fut la suite ¹.

La musique joue un rôle dans toutes les grandes fêtes et cérémonies de l'empire ² ; tout ce qui concerne celle qui a lieu en présence de l'empereur est réglé avec la plus scrupuleuse exactitude, et s'il est arrivé que, sous quelque dynastie, des souverains aient introduit certains changements dans les usages reçus, ce fait a été considéré comme un grand événement, et a soulevé de graves difficultés. On compte au palais impérial sept sortes de différentes musiques ³, dont je vais indiquer sommairement l'objet et la ^{p.281} composition. Il paraît, du reste, que les airs employés en ces circonstances se ressemblent ⁴ sous ce dernier rapport, et ne diffèrent que par le nombre, les formes et les dimensions des divers instruments affectés particulièrement à chaque genre de musique ⁵. Cependant, il eût été agréable de posséder tous ces airs et de les comparer ; on ne connaît que celui qui a été cité dans le précédent chapitre ⁶.

I. *Grande musique du vestibule*. Sa dénomination vient du lieu où elle s'exécute ; les musiciens sont au nombre de trente, deux chanteurs et vingt huit instrumentistes. On l'emploie, 1° lorsque les gouverneurs de provinces et les mandarins des différents degrés viennent remercier sa majesté de ses bienfaits ; on chante alors un cantique intitulé *King-ping-tchê-tchang* ; 2° tous les ans, le jour anniversaire de la naissance de l'empereur, au moment où il se rend à la salle du trône, lorsque les

¹ Chou-king, dans [Du Halde, Description de la Chine, t. II, p. 296](#).

² *Doctrine ancienne et nouvelle des Chinois sur la piété filiale*, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. IV, p. 151. — [De Guignes, Voyage à Péking, t. II, p. 313](#).

³ Amiot, analysé dans [Arnaud, Œuvres, t. II, p. 66](#), et dans [La Borde, Essai sur la musique, t. I, p. 367](#).

⁴ Amiot, dans [La Borde, t. I, p. 370](#).

⁵ Amiot, dans [Arnaud, Œuvres, t. II, p. 71](#).

⁶ Voy. la page 245 et suiv.

Musique des Chinois

mandarins se prosternent devant lui, à l'instant où l'on lit son éloge, lorsqu'il retourne à son appartement, lorsqu'il envoie des mets de sa table aux grands de l'État, etc. En cette occasion, les musiciens du palais, en nombre considérable, exécutent très lentement un hymne dont la partie vocale est chantée par des castrats. L'ensemble de cette musique produisit un grand effet sur les Anglais qui l'entendirent en 1797 ¹ ; 3° le lendemain, lorsque l'on réitère les mêmes cérémonies ; 4° le quinzième jour de la première lune, lorsque l'empereur se rend à la salle du trône ; 5° lorsque l'empereur fait diverses cérémonies en la salle des ancêtres, les premiers jours de la première, de la quatrième, de ^{p.282} la septième et de la dixième lunes. Dans la musique faite à cette occasion, c'est le king ², qui est l'instrument dominant ³ ; 6° lorsqu'avant la moisson il offre un sacrifice aux esprits qui président aux grains, au soleil, à la lune, aux étoiles, aux anciens laboureurs, et lorsqu'il va rendre hommage à ses ancêtres et à Kong-fou-tsée ; 7° à la cérémonie du labourage des terres. Dans cette occasion, soixante-dix comparses se joignent aux musiciens ordinaires : vingt d'entre eux n'ont d'autre office que de tenir en main quelqu'un des instruments de labourage ; cinquante autres gardent les étendards, qui sont de cinq couleurs. L'empereur prend une bêche, donne un coup ou deux, puis se place derrière une charrue, et trace un ou deux sillons : quatre vieux laboureurs l'accompagnent. Après que sa majesté a donné l'exemple, les grands des neuf ordres labourent à leur tour, et l'empereur reste attentif à leur travail ; tout étant terminé, l'empereur se retire, et c'est alors que commence la musique ; 8° lorsque le gouverneur des neuf portes introduit les mandarins du peuple et les quatre vieillards qui viennent rendre leur hommage à sa majesté. La musique se fait alors sur le perron de la salle du trône ; 9° lorsqu'on offre à l'empereur un livre nouvellement imprimé aux frais du gouvernement, lorsque les docteurs d'armes et de lettres s'assemblent pour les examens ;

¹ [Staunton. Voyage de Macartney, t. III, p. 306.](#)

² Voy. ch. VIII, XVI, p. 221.

³ [Tcheou-li, cité par l'auteur de l'Essai sur les pierres sonores, placé à la suite du Mémoire d'Amiot, t. VI des Mém. conc. les Chin., p. 256.](#)

Musique des Chinois

lorsque, dans une occasion solennelle, l'on porte la boîte renfermant un ordre de l'empereur ; lorsque les descendants de Kong-fou-tsée, ou le chef des bonzes, viennent à la cour ; enfin, dans plusieurs p.283 autres occasions qu'il serait trop long de rapporter.

II. *Musique inspiratrice de vraie concorde.* Composée de quatre mandarins de musique, de deux chanteurs et de vingt-huit instruments, cette musique s'exécute : 1° au commencement et à la fin de chaque année, pendant que l'empereur tient son lit de justice ; 2° lorsqu'il se rend à la salle du trône.

III. *Musique excitatrice.* Elle s'exécute : 1° le premier jour que l'on lit l'éloge de l'empereur ; 2° lorsqu'il offre, dans une espèce de chapelle, un petit sacrifice aux mânes de ses ancêtres. Elle est composée de deux mandarins et de douze musiciens.

IV. *Musique tao-yng-ta-yo.* Elle est composée de sept mandarins et de vingt-quatre musiciens. On l'exécute lorsque l'empereur offre un sacrifice dans un petit temple du palais, puis se retire pour prendre son repas.

V. *Musique tchoung-ho-tsing-yo,* s'exécute lorsque, l'empereur étant à table, les mets lui sont présentés. Ici, c'est encore le king qui paraît être l'instrument dominant : on l'emploie pendant le repas que l'empereur donne aux vieillards : autrefois, il était toujours dans la salle des hôtes, et on l'appelait le *king des louanges* ; on en faisait usage lorsqu'on voulait marquer aux convives une distinction particulière ; c'est une honorable destination qui est toujours restée à cet instrument ¹.

Il paraît même, en ce qui concerne les repas impériaux, que, dans un temps plus reculé, tout était réglé avec beaucoup de soin, et que les simples rois de province avaient une musique différente pour chacun des services, avec un président pour chacune ; puis chaque branche

¹ Tcheou-li, dans l'[Essai sur les pierres sonores](#), p. 256.

Musique des Chinois

instrumentale avait un directeur particulier ; ^{p.284} il y avait ainsi, à la cour du roi de Lu, un premier président de Musique, ensuite des présidents pour chaque mets ou service, et enfin des préfets pour les tambours, les cymbales et les king ¹.

VI. *Musique ta chung-ho-cha-yo*, a lieu lorsque, les affaires terminées, le souverain retourne à son appartement.

VII. *La musique yeou-ping-tché-tchang* s'exécute par treize mandarins, quatre chanteurs et cinquante-deux symphonistes, aux cérémonies des solstices, lorsque l'empereur offre des sacrifices sur l'autel rond.

Le moyen dont on s'est longtemps servi pour annoncer à l'empereur l'heure de son lever, ne doit pas être oublié ; douze king étaient suspendus de chaque côté de la couche impériale, et c'est par leur son que le fils du ciel était éveillé à la pointe du jour ². Cette ancienne coutume paraît être depuis longtemps abolie.

Il y a en outre, musique au palais en différentes circonstances, les unes sont périodiques, telles, par exemple, que celle où, le jour de l'an, l'empereur vient saluer l'impératrice douairière, lorsqu'elle existe, et lui souhaiter une bonne année. En ce cas, la musique particulière de l'impératrice mère se joint à celle du palais ³ ; les autres ne sont qu'accidentelles, lorsque, par exemple, l'on construit un nouveau bâtiment : des airs particuliers se font entendre en ce cas : 1° quand on ouvre le terrain pour jeter les fondements ; 2° à la pose de la première pierre ; 3° à l'élévation de la première colonne ; 4° au placement de la ^{p.285} maîtresse-poutre ; 5° lorsqu'on pose la première porte ; 6° lorsqu'on met l'avant-toit ; 7° lorsqu'on appose les inscriptions ; 8° enfin, quand le bâtiment est achevé ; on rend alors grâce aux esprits, et particulièrement à ceux de la terre.

¹ *Livre des Sentences*, parmi les *Livres classiques de l'empire de la Chine*, traduit par Noel, puis par Pluquet. [t. IV, p. 395](#).

² *Tcheou-li*, dans l'[Essai sur les pierres sonores](#), p. 256.

³ [Doctrines des Chinois sur la piété filiale](#), dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. IV, p. 141.

Musique des Chinois

Jamais, d'ailleurs, l'empereur ne sort sans être accompagné d'un nombreux cortège, et parmi ceux qui le composent, il y a toujours une troupe de musiciens ¹. La marche commence d'ordinaire par vingt-quatre tambours rangés sur deux files, et vingt-quatre trompettes de grandes dimensions ² ornées de cercles d'or et s'accordant parfaitement avec les tambours ³. La pompe du cortège impérial se reproduit en partie dans les promenades des vice-rois ; ils sortent toujours accompagnés d'une centaine d'hommes, parmi lesquels, entre autres musiciens, il y en a deux qui marchent en tête frappant sur des lo ou bassins de cuivre ⁴, afin que le peuple s'écarte pour laisser le passage libre ⁵.

Dans les fêtes qui se donnent aux palais impériaux, chaque corps de danseurs a toujours sa musique particulière, qui, d'ailleurs, est, dit-on, peu attrayante ⁶.

Quelquefois, par une faveur particulière, l'empereur envoie ses musiciens chez des particuliers ⁷ ; c'est ainsi que, lors de l'ambassade russe, sous Pierre I^{er}, les Européens de la légation furent traités au couvent des jésuites français ; Kang-hi, qui aimait beaucoup le père Parennin, supérieur, voulut faire les frais du p.286 banquet, et envoya un corps de musique avec des faiseurs de tours et des sauteurs, qui amusèrent l'ambassade et les missionnaires ⁸.

Mais ce n'est pas seulement au palais impérial, dans les cérémonies religieuses et autres, que l'on emploie la musique ; dans toutes les villes de l'empire, on s'efforce de rendre les sacrifices en l'honneur du ciel, les hommages à la mémoire de Kong-fou-tsée, et tous les autres rites chinois, aussi pompeux que possible, en y joignant les sons de la voix et des instruments. Dans ces occasions, les musiciens sont magnifiquement

¹ [Du Halde, Description de la Chine, t. II, p. 20.](#)

² Voy. chap. VIII, p. 197.

³ [Du Halde, Description de la Chine, t. II, p. 21.](#)

⁴ Voy. chap. VIII, p. 211.

⁵ [Du Halde, t. II, p. 30.](#)

⁶ [Huttner, Voyage de la Chine, traduit par Castrka, à la suite de celui de Staunton, t. V, p. 234.](#)

⁷ *Han-kiou-choaan, ou L'union bien assortie*, trad. française, t. IV, p. 190.

⁸ [Bell, Voyage, p. 267.](#)

Musique des Chinois

vêtus, et, après avoir salué celui qui a ordonné ou qui préside la cérémonie, ils commencent à faire entendre le chant et les instruments parmi lesquels paraissent dominer ceux de percussion ¹. Les missionnaires ou voyageurs qui ont entendu ces sortes de concerts ne sont pas d'accord sur leur effet ; l'un vous dira que les instruments chinois produisent une très bonne harmonie ² ; que les musiciens font souvent entendre beaucoup d'instruments qui concertent (on aurait dû plutôt dire qui alternent) à quatre parties et produisent un ensemble excellent ³ ; que leur exécution est fort agréable ⁴ ; qu'ils ont des airs pleins d'expression, chantés avec la plus grande justesse et accompagnés d'instruments merveilleusement assortis ⁵ ; d'autres, et quelquefois les mêmes, prétendront, et il est triste d'avouer que c'est avec plus de fondement, que p.287 l'ensemble produit par les instruments est non un accord, mais un discord perpétuel ⁶ ; que les instruments des Chinois prouvent que ceux-ci n'ont ni harmonie ni oreille ⁷ ; que, dans leurs orchestres, les tam-tams, tambours, cymbales, produisent, avec les instruments à vent, une horrible discordance, chaque musicien jouant comme s'il était seul, de toute la force de ses poumons ou de ses bras, sans s'occuper aucune façon de ses voisins ; que ce mélange de sons a quelque chose d'inférieur, et qu'il faut être Chinois pour l'entendre sans éprouver des attaques de nerfs ⁸. On verra plus tard que les Chinois en disent à peu près autant de notre musique.

Les renseignements que nous possédons sur la musique des bonzes sont fort insuffisants, et c'est ici surtout que l'on s'aperçoit de la mauvaise position des missionnaires pour certaines observations ; ils croyaient que la religion catholique leur défendait de mettre le pied dans les temples chinois, en sorte qu'ils ne nous ont rien transmis d'exact là-

¹ Trigault. *Exped. christ. ap. Sinas.*

² Da Cruz. *Tractado...*, cap. XIV.

³ Da Cruz, là même.

⁴ De Mendozza. *Dell' historia della China*, p. 80.

⁵ [Huttner. *Voyage en Chine et en Tartarie*, traduit par Castéra, dans la troisième édition du *Voyage de Maccartney*. t. V, p. 233.](#)

⁶ [Huttner. *Voyage*, t. V, p. 232.](#)

⁷ Trigault. *Exped. christ. apud Sinas*, p. 226.

⁸ *Voyage en Chine*, publié dans la *Revue des deux mondes*, année 1839.

Musique des Chinois

dessus. Tout ce que nous savons à cet égard, c'est que les bonzes se servent de la musique autant par dévotion que par goût ¹ : elle fait partie de leurs cérémonies habituelles ainsi que de celles qu'ils pratiquent aux funérailles ; leur chant ressemble beaucoup à celui de l'Église catholique ² ; p.288 mais, comme on a pu le reconnaître dans le chapitre précédent ³, ce n'est ni du plain-chant ni de la musique ; car les chanteurs abaissent et élèvent la voix, non par diatons et semi-diatons, mais par tierces, quartes, quintes et octaves : les Chinois qui écoutent ce chant paraissent y prendre grand plaisir ⁴. Il y a particulièrement une secte qui, dans ses rites, dans ses vêtements sacerdotaux semblables à des chapes, dans son chant et son goût pour les images, les cierges, les parfums ⁵, paraît avoir des rapports assez frappants avec les habitudes de l'Église catholique ; c'est ainsi que certains bonzes se lèvent la nuit pour prier, et font usage de cloches et de sonnettes pendant leurs offices ⁶ ; les cloches leur servent aussi avec le tambour à convoquer les religieux d'un couvent lorsqu'ils doivent être réunis par une circonstance quelconque ⁷. On les voit souvent assis par terre en rangs, les jambes croisées, un papier dans les mains, et chantant lentement leurs prières ⁸. Ceux qui ont entendu ces sortes de chants n'en parlent pas avec de grands éloges ; la basse de leurs voix mugissantes et les demi-tons (il faut probablement lire les tons aigus) qui leur succèdent, rappellent, dit un voyageur, le braiement de certain animal ¹. Une manière qu'ils ont d'honorer les personnes qui viennent visiter leurs églises, consiste à se ranger sur deux files, et à entonner un de leurs p.289 chants ², qui

¹ Rubruquis, cité par Langlès, dans une note du *Voyage* de Thunberg, t. II, p. 334.

² Semedo. *Historica relazione del gran regno della China* : « Usano anco la musica li Bonzi negli officj e mortuorj ; Il canto de quali é molto somigliante al nostro canto fermo, » p. 70. — [Huttner. Voyage en Chine, trad. par Castéra, p. 155.](#) — [De Prémare. Lettres édifiantes et curieuses, t. II](#), p. 103. « Leur chant, lorsqu'ils sont au chœur, ressemble beaucoup à notre psalmodie. »

³ Voy. plus haut, p. 266.

⁴ Semedo. *Historica relazione della China*, p. 70.

⁵ Trigault. *Exped. christ. apud Sinas*, p. 107.

⁶ De Mendoza. *Dell' historia della China*, p. 13.

⁷ [St. Julien. Blanche et bleue, ou les deux fées, roman traduit du chinois, chap. X, p. 225.](#)

⁸ [Staunton. Voyage de Maccartney, trad. par Castéra, t. III, p. 309.](#)

¹ [Huttner, Voyage, trad. par Castéra, t. V, p. 153.](#)

² [Van Braam. Voyage, t. II, p. 64.](#)

Musique des Chinois

s'exécutent en chœur et ressemblent quelquefois à un récitatif ¹. Ils battent par intervalle des coups de tam-tam qu'ils accompagnent d'un tintement assez agréable du yun-lo, formé de plaques métalliques fixées au milieu d'un châssis de bois ². Ils ont aussi de petits tambours, ou bien l'instrument en forme de poisson, dont ils se servent dans le même cas, et qu'ils tiennent sur des coussins devant eux ³.

Les bonzes sont divisés en plusieurs sectes ; une d'elles ressemble si parfaitement à l'ordre des capucins, que le père De Prémare n'a rien trouvé de plus naturel, pour expliquer cette conformité, que de supposer que le démon avait eu la pensée d'imiter les cérémonies de la sainte Église catholique ⁴. En récitant leurs prières, ils prononcent fréquemment le mot *tolome*, qu'ils disent ne pas comprendre ou ne veulent pas expliquer ; le père Trigault, de la compagnie de Jésus, croit qu'en cela ils ont voulu honorer leur secte par l'autorité de l'apôtre saint Barthélémy ⁵ ; on sera difficile si l'on ne trouve pas cette conjecture ingénieuse. Il est toutefois plus raisonnable de penser que ces syllabes sont une formule usitée dans la religion de Bouddha, tels que cette chanson du Thibet, qui, dit-on, mène droit au paradis ceux qui la répètent continuellement ; elle n'est composée que des trois mots : *Ouni mani pani*, ce qui signifie, dans la langue sacrée : *Oh ! diamant précieux* ⁶ !

p.290 On peut juger, d'après ce peu de mots, que la musique des bonzes est composée de sons égaux en durée, du genre de la pièce donnée au chapitre précédent. Il paraît, du reste, que cette musique est souvent accompagnée d'accessoires assez singuliers : un voyageur moderne raconte avoir été témoin d'une cérémonie religieuse dans laquelle, après un discours du célébrant, on commença une monotone psalmodie ; toutes les têtes remuèrent, toutes les langues articulèrent des sons saccadés et sur la même note, on frappa du pied sans

¹ [Barrow. Voyage en Chine, t. II, p. 300.](#)

² Barrow, t. II, p. 301. — Sur le yun-lo, voy. ch. VIII, XIV, p. 215.

³ [De Guignes. Voyage à Péking, t. II, p. 367.](#)

⁴ [De Prémare. Lettres édifiantes et curieuses, t. II.](#)

⁵ Trigault. *Expeditio Christiana apud Sinas*, p. 107.

⁶ Victor Jacquemont. *Lettres à sa famille*. Lettre du 28 juillet 1830, écrite de Lahore.

Musique des Chinois

cadence, on tourna sur ses talons, tout cela sans rire, mais aussi sans émotion et comme par routine ¹. Cette assemblée était sans doute composée de bonzes, car on sait que les laïcs chinois ne s'associent point aux pratiques du culte, ils en laissent le soin à ceux qui s'y sont consacrés, et il n'y a pas, d'ailleurs, dans la religion des bonzes, d'heures fixes auxquelles le peuple vienne se réunir à la pagode ².

Si la musique s'unit sans cesse au culte, elle doit se montrer aux installations des nouveaux chefs de bonzes, ainsi qu'il se pratique pour les lamas ³. D'ailleurs, le culte ne se renferme pas, pour ces prêtres, dans l'enceinte des temples ; ils exercent leur ministère en une foule d'occasions, et il est rare que la musique n'en fasse pas partie ; ainsi, aux fêtes publiques, c'est au son des cantiques et des instruments qu'ils offrent des sacrifices au ciel ou à leurs idoles. Il paraît même que les bonzes de la secte de Lao-kium ont le privilège d'assister, en qualité de musiciens, aux grands sacrifices offerts pendant les équinoxes et les solstices par ^{p.291} l'empereur ou par celui qui le remplace s'il est malade, mineur ou absent ⁴.

La musique n'occupe pas une moindre place dans les cérémonies civiles et dans les réjouissances publiques. À la fameuse fête des lanternes, qui se célèbre le quinzième jour de la première lune, ce n'est partout que divertissements et spectacles publics ; dans toute l'étendue de l'empire, on allume de toute part tant de lanternes et de feux, que l'on croirait le pays victime d'un incendie universel. Des feux d'artifices offrant des figures fort variées, telles que tours, arbres avec leurs feuilles et leurs fruits, navires, animaux, etc., brillent de tous côtés, et se reproduisent en d'innombrables couleurs.

Pendant cette fête, qui correspond au renouvellement de l'année, toutes les rues sont couvertes de théâtres ¹ illuminés avec une magnificence sans pareille, ainsi que les maisons des particuliers : c'est

¹ Jacques Arago. *Souvenirs d'un aveugle*.

² Moreau de Saint-Mery. *Notes sur le voyage de Van Braam*, t. II, p. 232.

³ *Asiatic researches*, t. I, p. 212.

⁴ [De Paw. Recherches philosophiques sur les Egyptiens et les Chinois, t. II, p. 228.](#)

¹ [Bell. Voyage, p. 284.](#)

Musique des Chinois

à qui aura les plus grandes et les plus belles lanternes ; elles sont faites de papier peint, et il en est qui ont jusqu'à dix mètres de hauteur, et coûtent environ vingt mille francs ; telles sont celles de l'empereur. Dans l'intérieur de ces lanternes, on représente des comédies ; on voit les rois, les princes, les mandarins, se mouvoir avec un grand appareil ; des combats de fantassins, de cavaliers, d'animaux ; des danses, des festins, des concerts, et tous ces objets sont imités avec une extrême habileté ¹. L'effet de ces lanternes de p.292 papier blanc, bleu et rouge, forme, avec celle de l'éclairage ordinaire, une illumination mobile et colorée qui plaît infiniment aux Chinois ², et dont l'aspect doit vraiment avoir quelque chose de magique. On donne à cette fête beaucoup d'origines différentes, tantôt fabuleuses, tantôt historiques ; j'en ai dit un mot ailleurs ³, et il est inutile de s'étendre sur ce sujet ; cependant, il est bon de rapporter une légende assez curieuse dans laquelle la musique figure honorablement. La fête des lanternes existait déjà depuis longtemps et se célébrait avec une magnificence toute particulière dans la ville de Yang-cheu, province de Kiang-nan. L'empereur avait grande envie d'y assister, mais il y trouvait de grandes difficultés à cause de l'éloignement qui était fort considérable ; il craignait qu'on lui reprochât la dépense occasionnée par ce long voyage, dont, en définitive, le seul but serait une fête de la durée d'une nuit. Un magicien s'offrit à procurer, sans aucun embarras, ce plaisir à l'empereur ; en effet, le soir même du jour où commence la fête, le magicien fit paraître, à l'entrée du palais, des chariots et des trônes formés de nuages blancs, traînés par des cygnes sur lesquels montèrent l'empereur, l'impératrice, et tous les musiciens de la cour. Les cygnes prirent leur vol avec une vitesse surprenante, et en peu d'instants arrivèrent au-dessus de la ville de Yang-cheu ; toute la cour jouit du spectacle étonnant de la fête des lanternes, et, pour ne pas

¹ [Bonnet-Bourdelot. Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à présent, t. I, p. 124](#), éd. d'Amsterdam, 1725. Il cita la père Marguillans, c'est-à-dire Magalhens.

² Staunton. *Voyage dans l'intérieur de la Chine en Tartarie, fait dans les années 1792, 1793 et 1794, par lord Maccartney*, traduit par Castéra, troisième édition, an XII, [t. III, p. 7](#).

³ Voyez chap. II, p. 52.

Musique des Chinois

être en reste avec les habitants, les musiciens donnèrent un ^{p.293} concert vocal et instrumental au peuple, qui les considérait avec admiration comme une troupe céleste ; ce concert fini, les cygnes reprirent la route du palais impérial, et y arrivèrent à la pointe du jour. Le légendaire chinois a soin d'ajouter qu'au bout d'un mois un courrier arriva de Yang-cheu pour donner avis à l'empereur que l'on avait vu en cette ville, pendant la nuit de la fête, une troupe céleste de saints personnages, montés sur des trônes nébuleux, qui avaient fait entendre un concert merveilleux de voix et d'instruments ¹.

Il est encore une autre fête chinoise célébrée au son des instruments de toute espèce, qui, comme on va le voir, semblent être ici de nécessité absolue ; elle a lieu le quinzième jour de la huitième lune. Ce jour arrivé, chacun se pare de son mieux, et prépare un festin selon ses moyens pour commencer les réjouissances au soleil couchant. Alors les rues, les places, les terrasses, les jardins, se remplissent de monde qui festine de tous côtés, au son des instruments, en regardant souvent en l'air, afin d'apercevoir le lièvre qui, dit-on, paraît cette nuit-là dans la lune ; on s'envoie les uns aux autres des gâteaux sur lesquels sont des lièvres figurés en sucre ou en pâte d'amande. Les riches font, en cette occasion, de grands frais pour avoir les plus belles voix et les meilleurs instruments. Quant aux pauvres, à défaut d'instruments plus délicats, ils prennent leurs repas au bruit des tambours, des bassins, des poêles et des chaudrons. C'est, ajoute la relation, un bruit qui n'est pas sans ^{p.294} rapport avec nos charivaris, et pourtant ils savent en composer un carillon assez mélodieux ¹.

Toutes les troisièmes phases de lune, appelées *pleines lunes*, sont des fêtes chez les Chinois ; elles se célèbrent aux sons d'une bruyante musique dans laquelle les gong se font entendre par centaines, et à laquelle s'unit, selon la circonstance, le tir du canon ; cela dure depuis minuit jusqu'au lever du soleil ².

¹ Magaillans (Magalhaens). [Dans Bonnet-Bourdelot, Histoire de la musique, t. I, p. 125.](#)

¹ Magaillans. [Dans Bonnet-Bourdelot, t. I, p. 126.](#)

² Staunton. *Voyage*, t. IV, p. 82.

Musique des Chinois

Plusieurs fêtes se célèbrent à la fois par toute la Chine, mais il y a aussi des fêtes locales, et d'ailleurs certains sacrifices sont spécialement offerts dans des parties distinctes du vaste empire chinois, lorsque l'on veut obtenir du ciel une faveur particulière, ou la cessation de quelque fléau ; ce sont alors les autorités du lieu qui sont à la tête de la cérémonie, dans laquelle ils représentent l'empereur ¹ ; on fait en ce cas des processions où la musique entre toujours ².

Le grand usage que le gouvernement a fait en tout temps de la musique a répandu cet art chez presque tous les particuliers, et nous venons de voir que, dans les fêtes publiques, les pauvres suppléent à la musique par le bruit. Quant aux riches, ils possèdent ordinairement des troupes de musiciens et d'acteurs qui leur appartiennent comme esclaves, ou se mettent à leur solde ; souvent ils élèvent de jeunes enfants des deux sexes qu'ils font, à cet effet, instruire avec le plus grand soin ³. Ils ont souvent des musiciens et ^{p.295} musiciennes qui ne paraissent point dans les occasions ordinaires, et qu'ils réservent pour leur famille, ne les faisant chanter ou danser qu'en présence des amis intimes, ou bien devant des personnes auxquelles ils veulent témoigner une considération particulière ; on fait alors, au préalable, retirer les musiciens habituels ⁴.

Les musiciennes extraordinaires sont presque toujours des concubines ou des femmes élevées pour le devenir ; leur talent ou leur mérite les porte quelque fois aux plus hautes dignités, c'est ainsi que la mère de Kiang-long, entrée au palais à titre de *filles à talent* (et il paraît qu'elle en avait beaucoup pour la déclamation), plut à Yng-tchoung, et fut par lui mise au rang de ses concubines d'ordre inférieur ; ayant eu le bonheur de lui donner un fils, elle passa au rang des reines ou femmes titrées ; enfin, son fils ayant été choisi pour succéder à Yng-tchoung, elle jouit, pendant quarante-deux ans qu'elle survécut à son

¹ [Du Halde. Desc. de la Chine, t. II, p. 32.](#)

² [De Guignes. Voyage à Péking, t. II, p. 355, 375.](#)

³ Lo-Kouang-tchoung. *San-koué-tchi*, ou *l'histoire des trois royaumes*, traduction de St. Julien, à la suite de sa version du *Tchao-chi-kou-eul* ou *l'Orphelin de la Chine*. 1834. in-8, p. 147.

⁴ Lo-Kouang-tchoung, p. 158.

Musique des Chinois

époux sous l'heureux règne de son fils, de la plus haute félicité à laquelle puisse prétendre une femme chinoise, et fut même, par décret spécial, admise, après sa mort, dans la salle des ancêtres ¹.

Quelque passionnés que soient les Chinois pour la musique et les pièces de théâtre, et malgré la richesse de leur répertoire dramatique, ils n'ont point, comme nous, de lieu public où l'on donne des concerts et des représentations théâtrales ², car l'on ne peut considérer comme théâtres les endroits où jouent des troupes ^{p.296} de rang inférieur ³, sortes de cabarets relégués dans les faubourgs et mis par l'autorité à peu près sur la même ligne que les maisons de débauche ⁴. On ne peut même donner le nom de salles de spectacle à ces sortes de hangars construits en bambou, élevés de six à sept pieds au-dessus du sol, divisés en deux pièces, l'une plus grande et l'autre plus petite, fermés de trois côtés et couverts avec des nattes ; ce sont là des théâtres volants qui exigent peu de frais et d'emplacement, et ressemblent à ceux de nos foires. Lorsque les habitants d'un quartier veulent avoir la comédie, ils se cotisent et forment entre eux une somme suffisante pour subvenir à la construction et payer les comédiens. Quelquefois on se sert, à cet effet, de l'entrée intérieure des pagodes, et les bonzes ont assez de bon sens pour n'y pas trouver à redire ⁵.

Les théâtres ainsi formés ne conviennent guère qu'à la classe inférieure ; les grands, les riches, les mandarins, ont dans leurs maisons des salles expressément disposées pour les représentations dramatiques ; elles sont entièrement ouvertes, et pour les rendre propres à recevoir les comédiens, il suffit de les partager en deux avec des toiles, et d'en entourer la partie arrière ¹.

Au reste, c'est, le plus souvent, aux repas donnés par les Chinois à leurs amis, qu'ont lieu les spectacles de tout genre. Les festins en Chine

¹ [Amiot. Observations et notes sur divers sujets, dans les Mém. conc. les Chin. t. VI, p. 365.](#)

² [Encyclopædia britannica, art. China, reproduit dans L'encyclopédie des gens du monde, art. Langue et littérature chinoise, t. V, p. 736.](#)

³ [Bell. Voyage, p. 284.](#)

⁴ [Essai sur la langue et les caractères chinois, dans les Mém. conc. les Chin., t. VIII, p. 228.](#)

⁵ [De Guignes. Voyage à Péking, t. II, p. 321.](#)

¹ [De Guignes. Voyage, t. II, p. 322.](#)

Musique des Chinois

se prolongent souvent à l'excès ; le temps de ces longs repas est varié de différentes manières ; tantôt on s'entretient de ^{p.297} sujets joyeux, tantôt une symphonie d'instruments se fait entendre, tantôt c'est un chanteur qui vient exécuter un morceau, tantôt enfin on joue un drame quelconque ¹, car les Chinois en possèdent dans tous les genres, et il y a plus de trois mille ans qu'ils cultivent, pour me servir des expressions même de Voltaire, cet art de faire des portraits vivants des actions des hommes, et d'établir ces écoles de morale où l'on enseigne la vertu en action et en dialogue ². Les Chinois connaissent comme nous les tragédies, les comédies, farces, ballets, pantomimes, etc. ; et l'on verra bientôt que la musique en est d'ordinaire partie intégrante, quel que soit d'ailleurs le caractère du drame.

Quant à la représentation, voici comment la chose se passe : le chef des acteurs, après une infinité de salutations et de prosternations, vient présenter au maître de la maison un livret dans lequel sont inscrits les titres de tous les ouvrages que connaît sa troupe, et qu'elle est prête à réciter sur-le-champ ³. Le maître de la maison le renvoie à celui des convives auquel il veut faire le plus d'honneur, celui-ci à un autre, et ainsi de suite jusqu'à ce qu'il revienne au premier, qui, après beaucoup d'excuses et de complimentage, finit par désigner une pièce de son choix ⁴. Un certain père Bouvet, qui, au temps de la prospérité de la mission chinoise avait été honoré du titre de *kin-chai*, c'est-à-dire *envoyé du souverain*, fut invité à indiquer ainsi une comédie dans un repas d'étiquette que lui ^{p.298} donnait un gouverneur de province : craignant, dit-il, d'entendre quelque chose capable d'offenser la délicatesse de ses oreilles chrétiennes, il témoigna le désir que l'exécution n'eût pas lieu, et le mandarin chez lequel il dînait eut la complaisance d'accéder à sa demande, en sorte que l'on s'en tint à la musique ¹.

¹ Trigault. *Exped. christ.*, p. 71. — [Du Halde. Desc. de la Chine, t. II, p. 119](#) et [114](#).

² Voltaire. *Œuvres*, t. VI, p. 403, éd. Beuchot.

³ Semedo. *Hist. relaz. del reg. della China*, p. 87.

⁴ [Du Halde, Descr. de la Chine, t. II, p. 112](#).

¹ [Du Halde. Description de la Chine, t. II, p. 112](#).

Musique des Chinois

Les pièces chinoises sont toujours précédées d'une ouverture qui, d'après les relations, est en tous cas d'un genre bruyant, puisqu'elle est exécutée par des fifres, trompettes, tambours, tam-tams, etc. ¹ ; mais ce fracas paraît, en une foule d'occasions, plaire singulièrement aux Chinois.

Presque toutes les pièces qui se représentent habituellement chez les grands, sont d'une date ancienne ². On en possède à la Bibliothèque de la rue Richelieu une collection qui remonte au treizième siècle, et renferme cent pièces de théâtre, parmi lesquelles se rencontre *l'Orphelin de la Chine*, que le père De Prémare fit connaître en 1731 à la France, par une traduction incomplète ³ destinée à Fourmont l'aîné, auteur d'une *Grammaire chinoise* ⁴, mais qui, tombée entre les mains de Du Halde, fut par lui insérée dans sa *Description de la Chine* ⁵. Cette traduction donna l'idée à Voltaire de son *Orphelin de la Chine*, ou il n'a d'ailleurs aucunement imité la pièce chinoise, se contentant d'en tirer le fait historique qui est l'objet de son drame. Stanislas Julien, qui a donné en 1834 une traduction exacte ^{p.299} et complète de la pièce chinoise, fait remarquer avec raison ⁶ que si Voltaire eût eu sous les yeux une version qui renfermât les passages en vers omis par De Prémare, il y eût peut-être rencontré ce qu'il regrettait de ne point trouver dans la pièce chinoise, l'éloquence et la poésie ¹, et n'aurait pas manqué de puiser dans la partie lyrique de nouvelles inspirations dignes d'être fécondées par un génie tel que le sien.

Voici comment ce grand homme juge l'original qu'il a imité et étend son coup d'œil vaste et pénétrant sur tout le théâtre chinois :

« *L'Orphelin de Tchao*, dit-il, est un monument précieux qui sert plus à faire connaître l'esprit de la Chine que toutes les

¹ Du Halde, t. II, p. 112.

² Trigault. *Exped. christ. ap. Sinas*, p. 24.

³ [St. Julien. Préface de Tchao-chi-kou-eul, ou l'Orphelin de la Chine, p. VIII.](#)

⁴ Paris, 1745.

⁵ Dans le tome II, réimprimée avec des additions par Sorel-Desflottes, en 1775, à Péking (Paris), in-12 de 96 pages.

⁶ [Julien. Préface de l'Orphelin de la Chine, p. X.](#)

¹ [Voltaire. L'Orphelin de la Chine, épître dédicatoire au duc de Richelieu, dans ses œuvres, t. VI, théâtre, t. V, p. 405, éd. Beuchot.](#)

Musique des Chinois

relations qu'on a faites et qu'on fera jamais de ce vaste empire. Il est vrai que cette pièce est toute barbare en comparaison des bons ouvrages de nos jours ; mais aussi c'est un chef-d'œuvre, si on le compare à nos pièces du quatorzième siècle. Certainement nos troubadours, notre basoche, la société des enfants sans souci et de la mère sotte n'approchaient pas de l'auteur chinois. Il faut encore remarquer que cette pièce est écrite dans la langue des mandarins, qui n'a point changé, et qu'à peine entendons-nous la langue qu'on parlait du temps de Louis XII et de Charles VIII.

« On ne peut comparer *l'Orphelin de Tchao* qu'aux tragédies anglaises ou espagnoles du dix-septième siècle, qui ne laissent pas encore de plaire au delà des Pyrénées et de la mer. L'action de la pièce chinoise dure vingt-cinq ans, comme dans les farces monstrueuses de Shakespeare et de Lope de Vega, qu'on a ^{p.300} nommées tragédies ; c'est un entassement d'événements incroyables. L'ennemi de la maison de Tchao veut d'abord en faire périr le chef en lâchant sur lui un gros dogue, qu'il fait croire être doué de l'instinct de découvrir les criminels, comme Jacques Aymar, parmi nous, devinait les voleurs par sa baguette. Ensuite, il suppose un ordre de l'empereur, et envoie à son ennemi Tchao une corde, du poison et un poignard ; Tchao chante, selon l'usage, et se coupe la gorge en raison de l'obéissance que tout homme sur la terre doit, de droit divin, à un empereur de la Chine. Le persécuteur fait mourir trois cents personnes de la maison de Tchao. La princesse veuve accouche de l'orphelin. On dérobe cet enfant à la fureur de celui qui a exterminé toute la maison, et qui veut encore faire périr au berceau le seul qui reste. Cet exterminateur ordonne qu'on égorge dans les villages d'alentour tous les enfants, afin que l'orphelin soit enveloppé dans la destruction générale.

Musique des Chinois

On croit lire les *Mille et une Nuits* en actions et en scènes ; mais, malgré l'incroyable, il y règne de l'intérêt ; et, malgré la foule des événements, tout est de la clarté la plus lumineuse : ce sont là deux grands mérites de tous temps et de toutes les nations ; et ce mérite manque à beaucoup de nos pièces modernes. Il est vrai que la pièce chinoise n'a pas d'autres beautés : unité de temps et d'action, développements de sentiments, peinture de mœurs, éloquence, raison, passion, tout lui manque ; et cependant, comme je l'ai déjà dit, l'ouvrage est supérieur à tout ce que nous faisons alors.

« Comment les Chinois, qui, au quatorzième siècle, et si longtemps auparavant, savaient faire de ^{p.301} meilleurs poèmes dramatiques que tous les Européens, sont-ils restés toujours dans l'enfance grossière de l'art, tandis qu'à force de soins et de temps notre nation est parvenue à produire une douzaine de pièces qui, si elles ne sont parfaites, sont pourtant fort au-dessus de tout ce que le reste de la terre a jamais produit en ce genre ? Les Chinois, comme les autres Asiatiques sont demeurés aux premiers éléments de la poésie, de l'éloquence, de la physique, de l'astronomie, de la peinture, connus par eux si longtemps avant nous. Il leur a été donné de commencer en tout plus tôt que les autres peuples, pour ne faire ensuite aucuns progrès. Ils ont ressemblé aux Égyptiens, qui, ayant d'abord enseigné les Grecs, finirent par n'être pas capables d'être leurs disciples ¹.

Ces réflexions de Voltaire peuvent s'appliquer aux comédies chinoises aussi bien qu'aux tragédies. Pour donner une idée de celles-là, je rapporterai une anecdote que les auteurs comiques de la Chine ont très fréquemment exploitée. L'empereur Vou-ti, l'un de ceux pour lesquels les Chinois ont conservé le plus de vénération, avait perdu l'une de ses femmes dont il était tendrement aimé ; un magicien vint lui déclarer qu'elle n'était pas morte comme on l'avait cru, ce qui en

¹ Voltaire. *Œuvres*, t. VI, p. 405.

Musique des Chinois

effet ne pouvait être, puisqu'elle avait bu la liqueur de l'immortalité ; elle était donc pleine de vie et faisait dans la lune sa résidence ordinaire, le magicien, par les relations qu'il avait avec les esprits célestes la voyait chaque jour et s'engageait à la faire descendre aussi souvent que l'on voudrait. Une tour fort élevée fut construite à cet effet ; l'empereur assista souvent aux cérémonies du magicien, mais comme la récente ^{p.302} immortelle ne se pressait pas de répondre à ses instances, notre imposteur, craignant la colère de son maître, eut recours à un artifice bien grossier sans doute, mais fort capable de duper des gens qui admettent des breuvages susceptibles de conférer l'immortalité. Il écrivit donc sur une étoffe de soie les raisons prétendues qui la retenaient dans la lune et l'empêchaient de se rendre aux vœux de celui qui l'avait tant aimée, puis il fit avaler l'étoffe à une vache, et l'amena au souverain en lui disant que sans doute un crime involontaire avait interrompu momentanément ses rapports avec les esprits célestes, mais il apercevait, disait-il, quelque chose dans le ventre de la bête ; Vou-ti commanda qu'elle fût ouverte sur-le-champ et l'on y trouva la pièce de soie ; le magicien triomphait déjà lorsque l'on observa que les caractères de l'écriture étaient précisément de sa main. Il fut condamné à mort, et Vou-ti se dégoûta du breuvage d'immortalité et des imposteurs qui le débitaient.

Comme on le pense bien, il doit y avoir fort loin d'une comédie construite sur un pareil canevas au *Misanthrope* ou au *Tartuffe* ; on conçoit pourtant qu'il puisse résulter du sujet quelques scènes comiques à l'ensemble desquelles les raisonnements de Voltaire continueront cependant toujours d'être de tout point applicables.

Les Chinois connaissent depuis bien longtemps le comique larmoyant, né chez nous dans le dernier siècle ; c'est principalement sur des traits de piété filiale que roulent leurs pièces de ce genre ¹.

Ils ont aussi des pièces féries tout à fait du genre de ^{p.303} nos anciens opéras-ballets. Les génies apparaissent sur la scène, les

¹ [Essai sur la langue et les caractères chinois, dans les Mém. conc. les Chin., t. VIII, p. 229.](#)

Musique des Chinois

oiseaux et autres animaux s'y promènent et y parlent. On y voit des hommes habillés en biches, en chauve-souris, en béliers ; un voyageur français, témoin d'une représentation de ce genre, a soin d'observer que le Chinois qui représentait ce dernier animal paraissait réellement aussi bête que lui¹. Dans une pièce donnée en présence de l'ambassade hollandaise de 1795, des génies, montés sur des serpents, ouvraient la scène dans les environs d'un lac ; un bonze du voisinage faisait la cour à une déesse qui se trouvait parmi les génies ; celle-ci, malgré les représentations de sa sœur, écoutait le jeune prêtre, l'épousait, devenait grosse et accouchait d'un enfant (cette dernière circonstance se passait sur le théâtre) ; furieux d'une conduite si scandaleuse, les génies chassaient le bonze et foudroyaient le lieu de la scène que l'on supposait être dans les environs de la ville où se représentait la pièce². On voit, d'après cette analyse sommaire, que les Chinois traitent assez cavalièrement leurs prêtres et leurs dieux.

Les farces chinoises sont analogues aux habitudes de ces peuples : souvent ils y introduisent un personnage vêtu à l'européenne, et c'est aussi de cette manière qu'ils habillent le diable³, lorsqu'il y a lieu de le mettre en rapport avec le pays. Dans tous les cas, l'Européen est toujours le niais de la pièce, pour lui toutes les déconvenues et toutes les mésaventures. On peut d'ailleurs penser quelle figure doit faire un Chinois sous de pareils habillements, surtout lorsqu'il ôte son p.304 chapeau et fait des révérences à notre façon¹. Hélas ! félicitons-nous de n'être pas mieux connus des Chinois, ils trouveraient bien d'autres choses à jouer chez nous que nos costumes et nos manières !

Quelle que soit la nature des pièces chinoises, les pensées de l'auteur y sont rendues de trois manières : 1° Dans la partie débitée, écrite d'ordinaire en prose ; 2° dans la partie composée de vers qui se déclament ; 3° enfin dans la partie en vers qui se chante.

¹ [De Guignes. Voyage à Péking, t. I, p. 422 ; t. II, p. 57, 69.](#)

² [De Guignes. t. II, p. 325.](#)

³ [Huttner. Voyage, p. 197.](#)

¹ [Bell. Voyage de Pétersbourg à Péking par la Sibérie, fait en 1719 par ordre de Pierre I, à la suite de la trad. du Voyage de Barrow, t. III, p. 226.](#)

Musique des Chinois

La déclamation consiste en une sorte de récitatif monotone et souvent criard ¹ dans lequel on hausse et l'on baisse la voix de quelques degrés pour exprimer la colère, la douleur, le plaisir, etc. Les phrases de l'acteur sont interrompues par un orchestre formé en majorité d'instruments à vent ; les pauses qui doivent être plus prolongées, sont remplies par les mêmes instruments auxquels se joignent le tam-tam, les tambours, etc. ; en un mot, les instruments de percussion ². C'est, dit un célèbre voyageur, une charge de notre récitatif obligé ³. Dans les occasions où l'action a plus de mouvement et d'énergie, l'orchestre devient aussi plus bruyant : dans les combats, par exemple, ou bien si l'acteur fait quelque tour de force extraordinaire, chaque musicien s'agite, frappant son instrument à coups redoublés. Souvent tous les musiciens qui jouent les instruments à percussion, sont arrangés de telle manière que le premier frappe un coup, celui qui vient immédiatement après en frappe deux, un autre trois, un autre quatre, et ainsi de suite jusqu'au ^{p.305} dernier qui bat continuellement. Tout ce fracas, qui plaît singulièrement aux Chinois ⁴, sert parfois d'introduction à un couplet chanté, et c'est ici surtout que l'acteur lyrique s'efforce de faire sentir ses intentions dans l'expression dramatique des sentiments.

La musique de ces sortes d'ariettes ne se chante point d'après une mélodie composée expressément ; le plus habituellement on se sert d'airs plus ou moins anciens, qui s'adaptent convenablement à la coupe des vers et au caractère de la poésie. Dans leurs livres, les Chinois indiquent, comme nous le faisons, le timbre, c'est-à-dire les premiers mots de l'air sur lequel le morceau se chante ¹.

On voit, d'après cela, que la partie récitée est conçue exactement comme celle de nos mélodrames dans lesquels le débit de l'acteur est

¹ Barrow. *Voyage en Chine*, trad par Castéra, t. I, p. 131.

² Staunton. *Voyage*, t. III, p. 21.

³ Bougainville. *Voyage autour du monde*, t. II, p. 224.

⁴ [De Guignes. Voyage à Péking, t. II, p. 316.](#)

¹ [Voy. la trad. de l'Orphelin de la Chine, par Stanislas Julien.](#)

Musique des Chinois

coupé par les sons de l'orchestre, tandis que la partie chantée est précisément semblable à nos vaudevilles.

Les chœurs, proprement dits, sont peu nombreux dans les pièces chinoises, mais il arrive parfois qu'ils se joignent à la symphonie pour soutenir la voix de l'acteur récitant (cet effet est fort apprécié des Chinois qui racontent à ce sujet des anecdotes qui prouvent du moins que ce peuple est fort impressionnable) ¹.

Le mouvement des airs, les évolutions des acteurs et les autres accidents de la représentation sont toujours réglés par la mesure que battent les planchettes ou tchang-tou et les tambourins ².

p.306 Du reste, les Chinois ont aussi des spectacles tragiques ou comiques qui s'exécutent sans accompagnement et sans aucune musique instrumentale ³; les acteurs y prennent le ton de la conversation ordinaire; l'histoire des maris trompés faisant assez souvent le sujet de ces comédies, il s'y rencontre parfois des situations fort scabreuses dans lesquelles l'acteur met une grande vérité; l'auditoire paraît alors enchanté et manifeste une complète satisfaction ⁴.

Les mœurs du pays ne permettant pas aux femmes de monter sur le théâtre et de paraître devant des spectateurs qu'elles ne connaissent pas, les rôles qui leur seraient destinés sont remplis par des enfants ou des castrats ¹. Parmi les jeunes garçons qui jouent la comédie, il s'en trouve dont la figure est si agréable, qu'habillés en femmes, on se méprend aisément sur leur sexe. De Guignes ne craint pas de dire que, pendant son voyage, il n'avait jamais vu de femme aussi jolie qu'un jeune comédien qu'il entendit à Canton ².

La vérité du costume est observée, et les acteurs revêtent l'habit des anciens Chinois dans les pièces historiques qui le comportent :

¹ [Essai sur la langue et les caractères chinois, dans le tome VIII de Mémoires concernant les Chinois, p. 228.](#)

² [Huttner. Voyage en Chine, p. 232.](#)

³ Maccartney. *Journal*, dans Barrow, t. I, p. 341.

⁴ [De Guignes. Voyage, t. II, p. 325.](#)

¹ Staunton. *Voyage*, t. III, p. 21.

² [De Guignes. Voyage, t. II, p. 142.](#)

Musique des Chinois

jamais, au reste, leurs pièces, en ce genre, ne descendent à une date postérieure à celle de la conquête des Tartares.

Comme les Chinois ne font point usage de décorations mobiles, la scène reste toujours la même ; mais si quelque personnage doit changer de lieu, si, par exemple, un général part pour une expédition lointaine, il s'en tire d'une manière à peine croyable, et ^{p.307} qui montre évidemment qu'à de certains égards le théâtre chinois est encore dans la première enfance. En pareil cas, et dans les circonstances analogues, l'acteur monte à cheval sur un bâton, un petit fouet à la main ; il fait trois ou quatre fois le tour du théâtre, puis il s'arrête, chante un air, son voyage est censé terminé, et il reprend sans plus d'embarras son récitatif. Quelquefois même il suffit de faire le simulacre d'une action pour qu'elle soit supposée réellement exécutée ; ainsi, pour passer d'un lieu à un autre, on paraît ouvrir une porte qui n'existe point, puis on lève le pied et l'on a l'air d'en franchir le seuil ; il est alors admis que l'acteur s'est transporté dans un autre lieu. Lorsque l'on a besoin de représenter des objets inanimés, tels qu'un fort, une muraille, etc., les acteurs s'en chargent : est-il question, par exemple, de prendre une tranchée d'assaut, une rangée de soldats, placés au milieu du théâtre, représente le mur que doivent franchir les assaillants ¹.

D'ailleurs, tout acteur, à son entrée en scène, commence par décliner son nom ¹, et annonce aux spectateurs les circonstances et les motifs de son apparition, ce qu'il a fait et ce qu'il vient faire ; ce système nous paraît ridicule, et l'est assurément, mais, comme on l'a remarqué avec raison ², il s'excuse dans les drames chinois en raison des nécessités particulières de la représentation. Souvent, en effet, un seul et même acteur joue plusieurs rôles ; or, la même pièce en renferme un grand nombre, et il serait réellement impossible de suivre l'intrigue du drame, si l'on ne ^{p.308} savait tout d'abord en face de quel personnage on se trouve. Pourquoi, dira-t-on peut-être, dans un pays où le nombre des

¹ Barrow. *Voyage*, t. I, p. 367.

¹ [Boileau. Art poétique, ch. III](#), v. 33.

² [Julien. Trad. de l'Orphelin](#), p. 4.

Musique des Chinois

comédiens est, comme on le verra bientôt, fort considérable, ne pas avoir dans chaque pièce la quantité suffisante d'acteurs, pour que chacun remplisse un seul rôle ? En voici la cause : les troupes dramatiques se rendant le plus ordinairement chez des particuliers pour y jouer sur des scènes toujours fort restreintes, et presque toujours pendant les repas, il serait le plus souvent incommode, et quelquefois tout à fait impossible de colloquer un si grand nombre d'acteurs, qui, joints aux musiciens, aux comparses, en un mot à tout l'attirail théâtral, formeraient un personnel trop nombreux dans la maison d'un particulier, même en la supposant considérable. D'ailleurs, les chefs de troupes en réputation doivent souvent être appelés à fournir des acteurs de plusieurs côtés à la fois, et sont en conséquence obligés de disperser les sujets ; enfin l'on doit, d'une autre part, observer que, dans les drames chinois, quantité de personnages ne font que se montrer une fois et disparaître. Une grande partie des héros que le public a vus dans les premières scènes ont, par des causes quelconques, cessé de vivre bien avant le dénouement de l'intrigue.

La partie chantée est, dans les drames, la plus considérable ¹, et j'ai dit, il y a un instant, que c'était surtout dans cette partie que l'on paraissait chercher l'expression des sentiments : cette expression n'est point du tout mise en dépendance de la situation dramatique, c'est-à-dire que l'on tient fort peu compte ^{p.309} de la position où se trouve le personnage que l'on fait chanter ; en Chine, on est sous ce rapport moins rigoureux encore que nous ne le sommes dans nos opéras. On en jugera par cette pièce où une femme, après avoir tué son mari, est condamnée à être écorchée vive, sentence qui est exécutée. Dans l'acte suivant, on rapporte la femme entièrement dépouillée, et toute semblable à ces écorchés en cire que l'on voit dans les cabinets de physique médicale ; c'est dans cet état qu'elle chante une demi-heure durant pour exciter la compassion des esprits infernaux. Le mince vêtement du castrat qui jouait ce rôle était, disent les témoins

¹ Trigault. *Expedition christiana apud Sinas*, p. 20. « Vix quidquam vulgari loquendi modo effertur. »

Musique des Chinois

oculaires, si bien tendu et si bien peint, qu'il représentait réellement le spectacle affreux d'un corps humain dépouillé ¹. N'était-il pas étrange de placer en cette occasion un long morceau de chant dans la bouche de l'acteur ? Grâce à Dieu, le chant d'une femme écorchée vive n'a pas encore été introduit en France sur la scène lyrique, mais, du train que vont nos dramatises modernes, on pourrait bien, au premier jour, nous offrir ce séduisant spectacle, ou quelque chose d'équivalent.

Ce serait un grand tort de juger du théâtre chinois, même dans son état actuel, par la pièce de la femme écorchée. On peut, tout en admettant qu'il ait dégénéré depuis le quatorzième siècle, s'en tenir à l'opinion de Voltaire si fin connaisseur en matière de goût ; il a jugé leur tragédie avec sévérité, mais avec justice ; il n'en est pas de même de ceux qui ont déclaré que les comédies chinoises n'étaient que d'*insipides bouffonneries* ² ; notez bien que cet arrêt était prononcé par un homme _{p.310} qui ne savait pas un mot de chinois, ainsi qu'il l'avoue lui-même ¹ et qui n'avait même pu avoir sous les yeux certaines traductions et analyses que nous possédons aujourd'hui.

Il est probable que la décadence du théâtre en Chine s'est surtout fait sentir depuis la conquête de l'empire par les Tartares ; c'est principalement de cette époque que date à la cour ce goût pour les divertissements d'un ordre inférieur, tels que le funambulisme, l'équilibrisme, la prestidigitacion, les marionnettes, etc., qui se substituèrent en grande partie à l'art si noble et si moral d'offrir aux hommes le tableau des malheurs illustres, de leur présenter des crimes à détester, des vertus à imiter et, d'une autre part, de les corriger par une joyeuse et innocente critique, en plaçant sous les yeux le reflet de leurs ridicules et de leurs aberrations.

Il est une chose en Chine qui paraît inséparable de toute représentation dramatique ; c'est l'usage presque continuel des

¹ Barrow. *Voyage en Chine*. t. I, p. 371.

² [Van Braam. Voyage, t. I, p. 258](#) [336].

¹ [Van Braam. Voyage, t. I, p. 179](#) [233].

Musique des Chinois

instruments bruyants ¹ parmi lesquels le tam-tam surtout est véritablement étourdissant ; la voix des acteurs en est souvent totalement couverte ². Ce n'est pas tout, comme dans les grandes occasions, au palais impérial, par exemple, on exécute à la fois plusieurs spectacles, ayant chacun leur orchestre particulier, il en résulte bientôt une extrême confusion ³.

Quel que soit le mérite réel des représentations dramatiques et la nature de ces représentations, il est certain que les Chinois ont pour ces amusements un goût ^{p.311} qui va jusqu'à la passion ; souvent, après avoir été dix heures à table et avoir pendant ce temps entendu plusieurs drames, ils passent encore dix autres heures à en écouter de nouveaux qui vont se succédant sans interruption ⁴.

On ne doit donc pas s'étonner du nombre immense de comédiens qui se rencontrent dans la Chine. Les Chinois ont, ainsi que nous, des troupes sédentaires et des troupes ambulantes ⁵. Ces troupes sont ordinairement composées d'acteurs achetés dans leur enfance par les anciens de la profession et instruits par eux dès l'âge le plus tendre dans le chant, la déclamation, la danse et la pantomime ⁶.

On voit quelques comédiens faire de brillantes fortunes, mais le préjugé du pays à l'égard de la profession est si puissant et la facilité que l'on a de dépouiller sous le plus léger prétexte ceux qui l'exercent est si grande, que tel comédien enrichi n'ose quitter son état pour jouir de sa fortune dans la crainte d'être inquiété par les mandarins sans jamais pouvoir obtenir justice ¹.

La mauvaise opinion que l'on a en Chine des troupes de comédiens est si prononcée, que les parents, dont les droits sur leurs enfants sont immenses et même exorbitants, puisqu'ils peuvent, par exemple, les

¹ [Huttner. Voyage, p. 143.](#)

² [Amiot. Lettre du 15 octobre 1785, dans les Mém. conc. les Chin., t. XII, p. 524.](#)

³ [Van Braam. Voyage, t. I, p. 219](#) [285, 223].

⁴ Trigault. *Exped. christ. ap. Sinas*, p. 94.

⁵ [Du Halde. Descr. de la Chine, t. II, p. 116.](#) — [De Guignes, Voyage à Péking, t. II, p. 293.](#)

⁶ [Du Halde, t. II, p. 112.](#)

¹ [De Guignes. Voyage à Péking, t. II, p. 143.](#)

Musique des Chinois

vendre comme esclaves, ne doivent, en aucun cas, les vendre aux troupes de comédiens ambulants ou à des magiciens ¹. Toute personne qui vend des enfants à des ^{p.312} comédiens est passive de cent coups de bâton ; et l'entremetteur ou les entremetteurs, lorsqu'il y en a, subissent la même peine réduite d'un degré ² ; tout l'argent qui a été versé est confisqué. Il y a plus, il n'est point permis à tout Chinois ou Chinoise nés de père et mère libres, d'épouser des individus appartenant aux troupes de comédie, toujours sous la peine d'une assez raisonnable dose de coups de bâton ³ ; c'est, comme l'on sait, la peine la plus ordinaire du code chinois, et elle n'a, d'ailleurs, rien d'infamant. La législation porte même une peine de soixante coups de bâton pour la fréquentation des actrices ⁴, mais cette loi doit être fort aisée à éluder et peut-être même est-elle tombée en désuétude. On a vu, d'ailleurs, qu'à ce compte, beaucoup d'empereurs, ou, comme l'on dit en Chine, de *filis du soleil* eussent été passibles de ces sortes de peines, mais l'on sait quelle est l'élasticité des lois à l'égard des souverains et des hommes du pouvoir.

Il est assez remarquable que la *Gazette d'État*, publiée à Péking, qui souvent entre dans de grands détails sur un simple soldat mort au service et accorde de brillants éloges à la valeur militaire, ne mentionne pas même le décès du comédien le plus chéri, le plus fêté, le plus applaudi de son vivant ¹.

Dans un pays tel que celui qui nous occupe, il ne faut pas demander s'il y a des *comédiens ordinaires de l'empereur* : là, du moins, ils sont réellement à la solde du souverain et ne représentent que dans ses palais. Ils ^{p.313} ne sont pas, dit-on, les mieux habillés ² ; mais ils ont une façon toute particulière de s'arranger et de se vêtir ; afin de ne jamais tourner le dos dans les mouvements que commande l'action, ils

¹ *Encyclop. britann.*, art. *China*, trad. dans l'*Encycl. des gens du monde*, t. V, p. 726.

² Georges-Thomas Staunton, *Code pénal de la Chine*, traduit en anglais, puis de l'anglais en français, par Renouard de Sainte-Foix, t. II, p. 249.

³ Staunton, *Code pénal*, p. 250.

⁴ Là même.

¹ [Essai sur la langue et les caractères chinois, dans les Mém. conc. les Chin., t. VIII, p. 228.](#)

² [De Guignes, Voyage, t. I, p. 395.](#)

Musique des Chinois

portent deux masques, l'un par devant, l'autre par derrière, et leurs habits sont disposés en conséquence ¹. Les compagnies récitantes et chantantes attachées à la cour sont fort nombreuses ainsi que les corps de musique de tout genre. On cite, à cet égard, quelques folies monarchiques des empereurs chinois : en voici une que l'on a vue quelquefois se renouveler. Y-tsong, monté sur le trône en 860, était uniquement occupé de ses plaisirs parmi lesquels la table et le théâtre étaient pour lui au premier rang. Aussi avait-il à son service plus de cinq cents comédiens toujours prêts à jouer quelque pièce et il ne passait pas un seul mois sans donner une douzaine de grands festins. Quand il allait en voyage, c'était avec une telle magnificence que sa suite n'était pas de moins de dix mille personnes. Un des musiciens du palais nommé Li-ko-ki réussissait admirablement à composer des airs de son goût. Un jour, à la suite d'une représentation musicale, Y-tsong nomma Li capitaine de ses gardes ; en vain Tsao-kio, l'un de ses ministres, lui représenta qu'il était déshonorant d'accorder un tel emploi à un homme d'une telle profession ; en vain il lui rappela que Wen-tsong, dont la mémoire est en grande vénération, ayant un jour récompensé un de ses comédiens en le gratifiant seulement d'un petit mandarinat, révoqua cette nomination sur les observations qui lui furent faites ; l'empereur ne se rendit point et ^{p.314} Li-ko-ki fut capitaine des gardes en dépit de la hiérarchie chinoise ¹. On sait que le célèbre castrat Charles Broschi, plus connu sous le nom de Farinelli, devint véritablement premier ministre en Espagne sous le règne de Philippe V ou plutôt sous celui de son fils Ferdinand VI ², car, s'il n'eut ce titre, son pouvoir de favori était bien supérieur à celui de tout ministre et pourtant ce musicien qui, d'ailleurs, usa de sa puissance avec discernement et surtout avec une extrême bonté et sans orgueil, n'était qu'un exécutant, tandis que Li-ko-ki était compositeur et a laissé en Chine un nom distingué sous ce rapport. D'ailleurs, un capitaine des gardes, chez l'empereur, ne doit guère être autre chose qu'une sorte de

¹ [Amiot. Lettre du 15 octobre 1785, dans les Mém. conc. les Chin., t. XII, p. 523.](#)

¹ [Mailla. Histoire de la Chine, t. VI, p. 517.](#)

² Sacchi. *Vita del cavaliere don Carlo Broschi*. Vinegia, 1784.

Musique des Chinois

gentilhomme de la chambre, tandis qu'en Espagne, Farinelli traita plusieurs affaires diplomatiques d'une haute importance. Et, d'un autre côté, ainsi que l'observe sagement le père Sacchi ¹, les rois, plus que qui que ce soit, doivent sentir le prix d'une conversation amicale exempte de tout apprêt, de toute dissimulation ; c'est un bonheur trop rare dans les cours pour qu'ils ne cherchent pas à en profiter s'il vient s'offrir à eux. On peut ajouter, qu'à examiner les hommes dont les rois et les reines font habituellement leurs favoris, on se sent fort porté à regretter qu'ils ne les choisissent pas parmi ceux qui possèdent au moins un talent quelconque ; leur élévation deviendrait profitable à la classe dont ils seraient sortis, tandis qu'elle n'est ordinairement que dommageable pour les individus, pernicieuse pour le pays et surtout inutile au progrès des arts et des sciences.

p.315 Depuis Y-tsong, Kiang-long donna un scandale de même genre. Il conféra la dignité de mandarin à un danseur, ce qui lui attira des représentations de la part des censeurs de l'empire. Il expliqua sa conduite dans un édit spécial, mais ne révoqua point le danseur de ses nouvelles fonctions. Au reste, on a prétendu que Kiang-long avait ainsi élevé ce danseur, non à cause de ses talents artistiques, mais uniquement parce qu'il était d'origine tartare ².

Les gens riches, se réglant sur l'exemple du souverain, ont dans leurs maisons des comédiennes particulières, musiciennes, danseuses et le plus souvent l'un et l'autre à la fois. Ils les achètent quelquefois dès la plus tendre enfance et leur font donner l'éducation la plus soignée ¹. Ces jeunes filles, qui deviennent d'ordinaire les concubines de leur maître, ne chantent et ne dansent que dans l'intérieur de la famille et c'est une grande marque de considération et des plus rares de faire paraître ces comédiennes particulières devant toute autre personne étrangère, même en la supposant admise à l'intimité du maître de la maison ².

¹ Sacchi, p. 19.

² [Huttner. Voyage, à la note de Castéra, p. 149.](#)

¹ [La mort de Tong-tchou](#), nouvelle traduite du chinois, par Stanislas Julien. à la suite de *l'Orphelin de la Chine*, p. 158.

² La même.

Musique des Chinois

Dans certaines maisons considérables, la salle de théâtre et de concert ¹ se trouve près de l'appartement principal, et quelquefois elle est parfaitement ornée ² ; souvent les représentations se font en plein air et les spectateurs se placent alors sous des tentes ³. Dans le palais impérial de Zhé-hol, en Tartarie, il y a ^{p.316} une salle de spectacle appartenant aux dames du palais ; elle est située sur les limites qui séparent leurs jardins particuliers du jardin de l'empereur. L'édifice est fort petit, mais très joliment disposé et à plusieurs étages. La scène est triple, c'est-à-dire qu'elle a trois planchers sur lesquels l'action peut se passer successivement ou simultanément ; ils n'ont aucune décoration sur les côtés, le fond est orné de fleurs et de dorures et percé de deux portes ⁴. Vis à-vis de la scène inférieure, sont des loges profondes ou baignoires occupées par les hommes ; au-dessus de ces loges se trouvent des galeries reculées, garnies d'un treillage comme nos loges grillées et d'où les femmes voient sans être vues ; toutefois, leurs regards n'arrivent pas jusqu'aux spectateurs ¹. Au reste, l'empereur n'admet, à ces représentations particulières, qu'une très petite partie de sa cour ; la localité ne permettrait pas d'en agir autrement.

En certains cas, on dresse des théâtres provisoires dans les lieux où un personnage que l'on veut honorer d'une manière particulière en lui procurant quelque divertissement, vient à s'arrêter : c'est ainsi que, lors du passage de l'ambassade anglaise, en 1797, l'un des vice-rois fit établir, vis à vis du yacht où se trouvait l'ambassadeur, un théâtre volant peint de couleurs très vives, très gaies, très variées, et fort agréablement contrastées. Les musiciens étaient placés derrière le théâtre ².

Pour ce qui est des comédiens ambulants, quand ils ne sont pas occupés dans les maisons particulières, ils ^{p.317} courent les foires et les

¹ [Staunton. Voyage de Maccartney, trad. par Castéra, t. III, p. 158.](#)

² Van Braam. *Voyage*, t. II, p. 145.

³ Staunton. *Voyage*, t. III, p. 316.

⁴ [Huttner. Voyage, p. 151.](#)

¹ [Staunton. Voyage de Maccartney, t. III, p. 317.](#)

² Staunton, t. III, p. 21.

Musique des Chinois

marchés, et, s'établissant au premier endroit venu, ils jouent la nouveauté du moment, la pièce de circonstance. Ainsi, lorsque les missionnaires arrivèrent en Chine, ils furent aussitôt mis en scène dans des parades où leur figure, leur costume, leurs manières étaient tournés en ridicule. On parodiait tout ce que l'on pouvait connaître du culte catholique, et les fréquentes genuflexions qui font partie des cérémonies, furent particulièrement livrées à la risée des Chinois. Les bateleurs, tout en exécutant ces farces, vendaient différentes caricatures dont les pauvres missionnaires avaient fourni le type. Trigault avoue qu'il en résulta un grand préjudice pour le succès de la prédication ¹.

Il y a quantité de musiciens qui, ainsi que les comédiens, font profession d'aller lorsqu'ils en sont requis, ou même sans y être appelés ², aux noces, aux anniversaires des naissances et circonstances analogues, comme chez nous les musiciens de bal ; parmi ceux qui font ce métier, il s'en rencontre de fort habiles ¹.

Pour les Chinois moins riches, il y a par les rues quantité d'aveugles qui marchent en troupe ou bien isolés ; ils vont d'eux-mêmes faire de la musique devant la porte des maisons, aux jours qu'ils savent être fêtés dans chaque famille, et particulièrement aux anniversaires de naissance, que tous les Chinois célèbrent ; ils se souviennent parfaitement du jour natal de chaque habitant, et ne se trompent jamais sur l'époque où ils doivent aller jouer ou chanter devant l'entrée de son domicile ².

^{p.318} Lors d'un mariage, la chaise où la mariée est transportée à la maison de son futur époux, est précédée de tambours et d'instruments à vent ³. En certains cas, la musique attend la mariée à la maison du futur époux ⁴. Dans une gravure exécutée d'après un dessin fait en Chine, et qui représente une noce chinoise, on reconnaît parmi les

¹ Trigault. *Expedition christiana apud Sinas*, p. 451.

² Trigault, p. 71.

¹ Semedo, *Hist. relaz. del reg. della China*, p. 70.

² Semedo. Là même.

³ Du Halde. *Descr. de la Chine*, t. II, p. 121.

⁴ *Han-kiou-choaan, ou l'Union bien assortie*, ch. VII, trad. française, t. I, p. 164.

Musique des Chinois

instruments une sorte de cromorne (hautbois-trompette), le tam-tam, le lo à onze bassins, enfin un petit cheng qui ne se joue que d'une main ¹ ; il y a un air spécial consacré pour la circonstance ². Cette cérémonie se fait avec beaucoup de pompe, et ressemble assez à ce qui se pratiquait chez les Grecs en pareille occasion ; mais, comme le dit un voyageur ³, il n'y a qu'une différence, c'est que l'épouse chinoise est invisible pour le monde.

Un personnage distingué donne-t-il un grand repas à propos d'un service important, par exemple, au médecin dont les soins auraient sauvé de la mort sa femme ou son enfant, il le fait reconduire à sa maison, avec les présents qu'il lui destine, accompagné d'une escorte de huit musiciens ⁴.

La musique s'emploie également dans les funérailles des riches, mais, quoique cet art vienne, en cette occasion, seconder la douleur des amis du défunt et de ses proches, il serait de la plus haute inconvenance que ceux-ci touchassent quelque instrument ou chantassent pendant le temps qui suit immédiatement leur ^{p.319} perte ; ce n'est que plusieurs mois après qu'ils peuvent chercher dans la musique une distraction à leurs maux, mais alors *c'est à peine si l'instrument résonne sous leurs doigts languissants* ¹. Si c'est un père, une mère, un grand-père que l'on a perdu, la douleur se manifeste plus vivement et plus longuement encore, ainsi qu'il convient dans un pays où la piété filiale est particulièrement honorée. Les enfants dont les parents ont cessé de vivre gardent quelquefois plus d'un an chez eux la bière qui renferme l'objet de leur affliction, et offrent chaque jour au défunt sa nourriture, comme s'il vivait encore. Ils s'asseyent, non sur les sièges ordinaires de la maison, mais sur de misérables escabeaux. La nuit, ils ne dorment point dans leur lit, mais étendus à terre auprès du cadavre. Ils se tiennent strictement renfermés chez eux, n'assistant

¹ Dans [Du Halde, t. II, à la page 120.](#)

² *Han-kiou-choaan*, p. 162.

³ Barrow. *Voyage*, t. I, p. 246.

⁴ [St. Julien. *Blanche et bleu, ou les deux fées, roman traduit du chinois, ch. V*](#), p. 143.

¹ [St. Julien, *Élégie sur la mort d'une épouse, trad. du chinois, à la suite de la trad. de l'Orphelin de la Chine*](#), p. 344.

Musique des Chinois

à aucune fête, à aucun divertissement ¹. S'ils font quelquefois entendre leur voix, c'est pour célébrer d'une voix lugubre les vertus de l'être qu'ils regrettent ; ils possèdent en ce genre des sortes de lamentations dont la poésie n'est point à dédaigner ². Quand vient le temps de la cérémonie des funérailles, des trompettes et un tambour, placés à la porte, annoncent l'arrivée des étrangers qui tiennent apporter des consolations à la famille ³. Lors du transport du cadavre à la sépulture des ancêtres, les bonzes viennent chanter ou réciter l'office des morts pendant neuf jours ⁴, puis le cortège se met ^{p.320} en route ; l'air retentit de sons lugubres ⁵ parmi lesquels se distinguent les tambours, les tam-tams, les kang-tsée ou flûtes ⁶, les trompettes, et divers instruments à cordes ⁷. Souvent les instruments sont joués par des bonzes, tandis que d'autres chantent des prières ⁸. Cette musique a quelquefois beaucoup de solennité ¹ ; mais fort souvent elle n'est que bruyante et désagréable ².

Lors de la mort d'un empereur chinois, toutes les cérémonies de ce genre se pratiquent, comme on peut le penser, avec une extrême magnificence : en ce cas, il est défendu aux bonzes de faire sonner leurs cloches ³ ; on voit que c'est ici précisément le contraire de la religion catholique. Pendant tout le temps du grand deuil, il n'est ordinairement permis à personne de quelque état, qualité et condition qu'il soit de se raser, de donner aucun repas de cérémonie ou d'invitation, d'appeler chez soi des comédiens ou de jouer ou faire jouer

¹ Trigault. *Expeditio christiana apud Sinas*, p. 79.

² Voyez-en des exemples dans la Doctrine des Chinois sur la piété filiale, dans les [Mém. conc. les Chin., t. IV](#), p. 186 et suiv.

³ Semedo. *Hist. relaz.*, p. 37.

⁴ [St. Julien. Les deux frères de sexe différent](#), nouvelle traduite du chinois, à la suite de la trad. de *l'Orphelin de la Chine*, p. 309.

⁵ [Du Halde, t. II, p. 17](#). — Trigault, p. 79.

⁶ Trigault. Là même. — Barrow, t. II, p. 327.

⁷ Gravure d'après un dessin fait en Chine, dans [Du Halde, t. II, p. 137](#).

⁸ Semedo. *Hist. relaz.*, p. 98.

¹ Staunton. *Voyage*, t. IV, p. 41.

² [De Guignes. Voyage à Péking, t. I, p. 296](#).

³ Semedo, p. 102.

Musique des Chinois

aucun instrument de musique ¹. Souvent, en pareille occasion, l'on compose expressément une musique lugubre qui s'exécute, à la cérémonie des funérailles, et l'on joue des pièces dramatiques dans lesquelles sont exaltés les mérites du prince ou de la princesse défunts ². Par réciprocité, l'on a vu quelquefois des empereurs porter le deuil à la mort de leurs ministres ; ^{p.321} alors toute la musique ordinaire du palais se trouvait momentanément suspendue et les musiciens ne reprenaient leurs fonctions qu'après les funérailles : la règle des empereurs à cet égard était tellement stricte que les cérémonies solennelles des ancêtres s'exécutaient sans musique si elles venaient à concourir avec l'époque du deuil ³.

On a remarqué, non sans raison ¹, que la sévérité et l'excessive durée des rites attristants produit chez les Chinois une sorte de surexcitation qui, hors ces temps expressément consacrés à l'affliction, fait qu'ils ne sauraient se passer de plaisirs et de divertissements.

Aussi n'est-ce pas seulement dans les cérémonies de tout genre que les Chinois font usage de la musique ; elle se retrouve dans toutes les habitudes de la vie civile et politique ; à la vérité elle ne se montre souvent en cette occasion que dans ses premiers éléments, mais elle n'en constitue pas moins une partie bien prononcée des habitudes musicales du peuple.

Toute nouvelle heureuse amène de la maison de celui qui la reçoit une foule de musiciens dont, selon l'expression chinoise, les accords bruyants ébranlent le ciel et la terre ².

L'arrivée d'un fonctionnaire important et son entrée dans une ville ont toujours lieu au son des instruments ³.

¹ Amiot. *Observations sur divers objets*, à la suite du *Mém. sur la mus.*, dans le t. VI des *Mém. conc. les Chin.*, p. 348.— Samedo, p. 103.

² De Mailla. *Hist. de la Chine*, t. VI, p. 526.

³ Nien-Ngan, *Recueil impérial* (voy. p. 65), traduit par le père Hervieu, dans *Du Halde*, t. II, p. 409.

¹ De Paw. *Recherches philosophiques sur les Égyptiens et les Chinois*, t. II, p. 270.

² St. Julien. *Blanche et bleue, ou les deux fées*, roman traduit du chinois, ch. XIII, p. 313.

³ St. Julien, *Blanche et bleue*, p. 314.

Musique des Chinois

Les différentes veilles de la nuit sont annoncées par ^{p.322} une cloche ou un tambour de grandeur considérable et quelquefois par l'un et l'autre ; chaque veille est de deux heures ; la première commence à huit heures du soir et s'annonce par un coup ; la seconde par deux coups, etc. ; ces signaux se répètent de temps à autre ¹. Il y a de plus des espèces de sergents de ville, qui, tout en faisant leurs rondes de nuit, annoncent l'heure au moyen d'un tube de bambou qu'ils frappent et dont le son est fort retentissant, quoique le tube soit très court ².

Dans les maisons des mandarins on voit sur la principale entrée des tourelles où sont placés des instruments de musique, des tambours, etc., destinés à prévenir de l'arrivée et de l'entrée des visiteurs ³. Quand le tambour est frappé, le mandarin est obligé de paraître et de donner immédiatement audience ; mais si quelqu'un sonnait ainsi l'alarme sans avoir à réclamer contre une injustice extraordinaire, incontinent il recevrait la bastonnade.

Survient-il une éclipse de lune visible en Chine, à l'heure où elle commence, tout le pays tombe à genoux et chacun frappe neuf fois la terre de son front, tandis que les tam-tam, les cymbales, les trompettes, en un mot tous les instruments retentissants se font entendre ¹ pour charmer ou épouvanter le dragon qui, selon les idées populaires des Chinois, saisit alors l'astre des nuits dans ses griffes et le dévorerait si l'on n'y prenait garde.

L'armée marche au son des tambours, des ^{p.323} trompettes, des gongs, etc. ². Tous ces instruments, en grand nombre ³, se tiennent habituellement sur les derrières ou sur les côtés, dans tous les mouvements de troupes ⁴. Si l'on s'en rapporte à des relations très

¹ [Du Halde. Desc. de la Chine, t. II, p. 51.](#)

² Barrow. *Voyage en Chine*, trad. par Castéra, t. I, p. 108.

³ [Du Halde, t. II, p. 112.](#)

¹ Barrow, t. II, p. 23.

² Du Halde. *Description de la Chine*, t. II, p. VI. — Staunton. *Voyage en Chine*, t. IV, p. 177.

³ [De Guignes. Voyage à Péking, t. II, p. 318.](#)

⁴ Young-Tching, traduit par Amiot. *Les dix préceptes adressés aux gens de guerre*, dans les *Mém. conc. les Chinois*, t. VII. Voir les planches, *passim*. Cet ouvrage n'est sans doute pas de Yong-tching, mais a été composé par ses ordres, et, selon la coutume chinoise, lui est attribué.

Musique des Chinois

modernes, les exécutants qui se trompent dans leur partie reçoivent immédiatement des coups de bambou ¹. La musique joue lorsqu'un personnage considérable passe devant le corps militaire ². On sait que chez nous le tambour bat aux champs dans la même circonstance. Veut-on faire particulièrement honneur à un cortège, des sortes d'arcs de triomphe sont dressés pour son passage ; à chaque extrémité des rangées de soldats se trouve un corps de musique militaire ³. Il ne paraît pas, au reste, que l'on apporte un choix bien délicat dans les pièces exécutées en pareille circonstance, car on les a trouvées semblables à celles qui, dans le pays, s'entendent d'ordinaire aux enterrements ⁴.

Les Chinois ont même pensé à se servir de la musique dans la guerre comme d'un moyen d'énerver le courage de leurs ennemis, tandis qu'ils l'employaient pour exciter le leur propre. Répandez, dit Yong-tcheng, parmi les ennemis quelques airs d'une mélodie voluptueuse qui leur amollisse le cœur, envoyez-leur des femmes pour achever de les corrompre.

p.324 L'instrument en forme de conque dont on a parlé ¹, est un instrument militaire dont on joue en plusieurs circonstances ; ainsi, à l'entrée dans une ville de personnages marquants, des soldats-musiciens se placent entre les créneaux, et font entendre des sons assez semblables à ceux des pâtres de la France lorsqu'ils rassemblent leurs troupeaux, mais qui ont, en général, peu d'agrément ; ces conques s'unissent quelquefois aux tam-tams pour sonner l'alarme ².

À l'armée, les Chinois emploient, dit une relation toute moderne, *une sorte* de flageolet dont ils ne savent tirer qu'une seule note ; ils ont aussi *une sorte* de trombone ³. En donnant ces *sortes* de renseignements, on

¹ *Gazette musicale* du 29 octobre 1843.

² Staunton, t. III, p. 16.

³ Staunton, t. III, p. 89. — [Huttner, p. 169.](#)

⁴ [De Guignes. Voyage à Péking, t. I, p. 296](#), 318.

¹ Au chapitre VIII, XII, p. 195.

² [De Guignes, t. II, p. 47, 76, 315.](#)

³ Stuart-Mackenzie. *Sur la guerre actuelle de Chine*, relation inséré dans plusieurs journaux de 1841.

Musique des Chinois

ne risque pas de se compromettre, mais tout cela n'offre pas en vérité une grande idée de la musique militaire des Chinois.

C'est au bruit du tam-tam ou du lo que se font la nuit les signaux qui doivent avertir les employés du gouvernement tant civils que militaires de ce qu'ils ont à faire ¹ ; les Chinois possèdent donc une sorte de langue musicale ², ce qui prouve, pour le dire en passant, que beaucoup de découvertes que nous croyons absolument neuves, existent non seulement en germe, mais en rudiments assez avancés chez des peuples qui nous sont peu ou point connus.

C'est encore au moyen du lo que l'on règle le pas des haleurs lorsqu'ils tirent des barques à la cordelle ; ^{p.325} des signaux particuliers leur apprennent s'ils doivent hâter ou ralentir le pas ou bien s'arrêter ³. Souvent les haleurs chantent eux-mêmes ⁴, et la musique semble alors adoucir la dureté de leur condition.

L'usage des chansons de tout genre remonte en Chine à la plus haute antiquité : les anciens empereurs avaient d'ordinaire en leur présence deux hommes dont l'un devait rendre compte au prince de tout ce qui se publiait en prose sur le gouvernement, l'autre recueillir les chansons et autres poésies qui couraient sur le même sujet ¹. Ces mêmes empereurs avaient aussi devant eux un homme dont l'emploi était de marquer leurs fautes et d'en tenir un mémoire exact. Antérieurement aux temps historiques, cette liste était, dit-on, fort courte.

Si la chanson, en Chine comme ailleurs, a quelquefois servi à jeter un ridicule mérité sur les grands, à humilier leur orgueil et à flétrir leurs vices, plus souvent encore elle a été la consolatrice des misères du

¹ Staunton. *Voyage*, t. III, p. 7.

² Une *langue musicale*, régulière et suffisante à tous les besoins, a été imaginée par François Sudre, en 1820.

³ [Huttner. *Voyage en Chine et en Tartarie*, trad. de l'allemand par Castéra, & la suite du *Voyage de Staunton et Maccartney*, t. V, p. 96.](#) — Barrow. *Voyage*. t. I, p. 130.

⁴ [Huttner, p. 195.](#)

¹ Nien-Ngan, dans sa collection formée par ordre de Kang-hi, sous le titre de *Recueil impérial*, etc. (voy. p. 65), trad. du père Hervieu, dans la [Desc. de la Chine de Du Halde](#), t. II, p. 408.

Musique des Chinois

peuple et une heureuse distraction dans les maux innombrables qui l'accablent en tout pays.

Les anciens empereurs Chun et Yu, Ouen-wang et Tcheou-kong avaient fait de petites chansons pour le labour, les semailles, les moissons et autres travaux de la campagne ; le respect qu'on a en Chine pour tout ce qu'a consacré une haute antiquité a perpétué l'usage d'en composer. Les plus grands empereurs en ont rimé ^{p.326} de très jolies, et les lettrés de toutes les dynasties ont aimé à se distinguer dans ce genre de poésie. Les recueils qu'on en a faits sont immenses. Les livrets destinés aux enfants et aux villageois sont pleins de chansonnettes morales, historiques, allégoriques et philosophiques de tout genre destinées à toutes les professions ; et il y a toujours des lettrés qui en composent de nouvelles ou refondent les anciennes ¹. Il en résulte comme on l'a remarqué avec raison, que le peuple s'en amuse, et son attention est ainsi détournée des chansons licencieuses ou séditieuses ². Dès le temps d'Yao et de Chun, on disait que l'on jugeait des mœurs d'un peuple par les chansons qui avaient le plus de vogue.

Les chansons de table ne sont pas moins anciennes en Chine ; celles qui sont restées servent même à constater un fait assez intéressant pour l'histoire privée des Chinois, c'est que depuis les Han jusqu'aux Yuen, c'est-à-dire depuis 202 jusqu'en 1206, ils ont eu connaissance du vin de raisin, qu'ils ont depuis délaissé, ce qui semble vraiment inexplicable. L'empereur Ouan-ti, de la dynastie Ouei, avait lui-même célébré le jus de la treille ¹ avec un enthousiasme et une élégance qui l'eût fait chez nous comparer aux plus célèbres poètes-buveurs de l'antiquité et des temps modernes.

Voici une chanson à boire traduite du chinois ; son auteur n'est pas nommé, mais elle est assurément fort jolie.

¹ Le père Cibot, *Traduction de quelques poésies chinoises*, dans le [t. XIII des Mém. conc. les Chin., p. 527, note à la suite de la neuvième pièce.](#)

² Cibot. Là même.

¹ [Notice sur les raisins secs de Ha-mi, dans les Mém. conc. les Chin., t. V, p. 481.](#)

Musique des Chinois

« Que m'importe que les diamants surpassent en éclat le cristal et le verre. Ce qui me flatte, moi, c'est que dans la boue même ils ne perdent rien de leur ^{p.327} prix. De même le vin est aussi bon dans une tasse de terre que dans une coupe d'yu. Le vin porte la joie dans l'âme et l'épanouit. Plus je bois et plus je ris des vains soucis qui tourmentent les humains. L'empereur, pour être sur un trône, ne trouve pas le vin meilleur que moi. Et si l'innocence a quitté son cœur, il a beau en boire de plus exquis, cent rasades ne lui ôteront pas un remords. Les riches boivent pour charmer leurs ennuis, et moi pour étancher ma soif. Buvons, amis, buvons à tasse pleine ; la joie de nos fêtes n'a jamais coûté un soupir à aucune vertu. À nos côtés s'asseyent l'amitié et la sagesse. La tasse à la main, écoutons leurs leçons. C'est à table que Chun reçut si souvent leurs couronnes. Buvons comme ce fils des siècles, comme lui nous serons couronnés ¹.

La chanson sur le thé, composée au siècle dernier par l'empereur Khien-long, a été traduite et publiée en français ¹.

« C'est, dit Voltaire ², une chanson fort différente des nôtres ; elle ne respire que la sobriété et la morale. Les chansonniers de bas étage, les seuls qui nous restent, n'en seraient pas contents.

De même qu'en Europe, c'est souvent au bruit des instruments que s'annoncent dans les rues les marchands forains et autres coureurs, les diseurs de bonne aventure, par exemple, qui sont fort nombreux en Chine. Ils font connaître leur présence par le son criard d'une espèce de

¹ [Cibot. Trad. de quelques poésies, p. 532.](#) Je n'ai pas cité scrupuleusement la traduction de Cibot, qui sent un peu la paraphrase, mais je n'ai fait que resserrer le style.

¹ Par [Amiot, à la suite de l'Éloge de la ville de Moukden.](#)

² [Voltaire. Lettres indiennes et tartares à M. Paw, par un bénédictin. Lettre VIII, p. 229. Œuvres, t. XLVIII, éd. Bouchot.](#)

Musique des Chinois

flûte ¹ : les personnes qui veulent connaître leur ^{p.328} *sort heureux ou malheureux*, leur font signe de monter ².

Nous avons vu, il y a un instant, que les haleurs de bateaux avaient des chants particuliers ; les rameurs en ont aussi pour régler leurs mouvements et alléger ainsi leur travail ; on trouve une de ses chansons dans la musique de ce livre, n° 51. Le patron entonne en solo une phrase que l'équipage répète en chœur ³.

Le voyageur qui a recueilli cette pièce ajoute que, dans les instants où le silence profond qui régnait sur l'eau se trouvait momentanément interrompu par ce chant sans art répété à la fois et presque de la même manière par toute la flotte, on l'écoutait avec un plaisir extrême : c'est, du reste, une coutume universelle chez les matelots, de s'animer au travail par le chant. Il s'en faut que l'air qui vient d'être cité soit le seul familier aux matelots chinois ; ils en ont quantité d'autres ; ceux des provinces de Pé-ché-lée et de Schan-tong ont particulièrement plu aux Européens qui ont eu occasion de les entendre ⁴.

L'existence de ces airs prouve que les Chinois ont senti que, dans cette occasion, et peut-être aussi dans d'autres analogues, non seulement le chant était un amusement, mais qu'il captivait l'attention des travailleurs, donnait à leurs mouvements une parfaite simultanéité et en augmentait singulièrement la force.

Parmi les chansons populaires, il en est un grand nombre que l'on doit à des femmes poètes, et, une chose fort remarquable, c'est que la plupart de ces poètes femelles sont des courtisanes élevées, soit à Sou-chou-fou, soit à Hang-tchou-fou ; c'est dans ces deux villes ^{p.329} qu'elles apprennent, dès la plus tendre enfance, à chanter, à danser, à jouer des instruments et à faire des vers ¹. Ces talents unis à la grâce et à la beauté en augmentent considérablement le prix, et l'on en voit qui se paient de

¹ Sans doute le ty ; voyez chap. VIII, IX, p. 183.

² Maccartney. *Journal particulier*, dans Barrow, t. II, p. 322.

³ Barrow, pl. XXII de son *Voyage en Chine*, trad. par Castéra.

⁴ [Huttner. Voyage en Chine, trad. par Castéra, p. 236.](#)

¹ [Huttner. Voyage en Chine, p. 174.](#)

Musique des Chinois

10.800 à 16.800 francs ; les plus remarquables sont achetées pour peupler les harem de l'empereur et des mandarins de première classe ¹.

Ces bons Chinois qui, comme les peuples de tout temps et de tout pays, ne peuvent vraiment se divertir qu'en mettant de côté les règles de l'étiquette, se donnent quelquefois le plaisir de parties fines, et, dans ce cas, les gens de bon ton veulent avoir des musiciennes pour compagnes et complices de leurs joyeux délassements. On bannit alors toute cérémonie ; les beautés chinoises se placent à côté des convives et se chargent de leur présenter des tasses de breuvages délicieux, mais moins séduisants sans doute que leurs tendres regards, que leurs aimables agaceries. Bientôt elles chantent ou jouent de la flûte, et les talents qu'elles déploient achèvent d'enivrer tous les sens des auditeurs. Ces petites débauches doivent être d'autant plus goûtées des Chinois qu'elles ne peuvent être que fort rares et tenues extrêmement secrètes ².

Après avoir vu la musique si intimement liée aux habitudes chinoises, on demandera peut-être de quelle estime jouissent, en général, les musiciens, ceux du moins qui ne chantent pas dans les pièces dramatiques, car j'ai déjà parlé du peu de cas qu'on faisait de ces derniers. À vrai dire, il paraît que l'usage n'est pas de beaucoup exalter la réputation de nos confrères chinois, p.330 mais sans doute ils sont, comme nous, de bons compagnons, et ne songent même pas à se fâcher si l'on cite la maxime d'un de leurs philosophes qui trouve que les poètes, les peintres et les musiciens ressemblent aux champignons ; selon lui, pour un de bon, dix mille mauvais ¹.

Pour terminer ce qui concerne l'exercice de la musique chez les Chinois, il reste à dire un mot de leur littérature musicale. Elle a été cultivée en Chine dès la plus haute antiquité ; un des livres sacrés, aujourd'hui perdus, avait la musique pour objet principal : c'était le *Yo-king* ou livre sacré de la musique. Le père Ko, jésuite chinois,

¹ [Van Braam. Voyage, t. I, p. 354](#) [t. II, p. 116].

² [Voy. Barrow. Voyage, t. I, p. 32.](#)

¹ [Cibot. Pensées, maximes et proverbes, traduits du chinois, dans les Mém. conc. les Chin., t. X, p. 168.](#)

Musique des Chinois

conjecture que lors du recouvrement des autres king, les bonzes tao-sée employèrent tout leur crédit pour empêcher celui-ci d'être mis au jour ¹. Mais cette hypothèse n'est fondée sur aucun fait ni sur aucun témoignage. Seulement, on sait que le *Yo-king* contenait les cantiques chantés dans les cérémonies religieuses ; ce livre s'apprenait dans les écoles, et les musiciens étaient obligés de le savoir par cœur ².

On doit singulièrement regretter l'anéantissement d'un si ancien ouvrage ; peut-être les Chinois trouvent-ils une compensation suffisante dans les autres produits de leur littérature musicale, qui paraît fort étendue ; l'on en peut juger par un recueil composé sous la dynastie des Ming, c'est-à-dire de 1369 à 1644, et qui fut donné au public pendant le règne de Ouan-ti, sous le titre de *Lu-tsou-tsan-kaou*, ce qui signifie *Examen critique des livres de musique* ³.

p.331 Ce recueil, dont Amiot nous a fait connaître le contenu, renferme des extraits ou abrégés relatifs aux diverses parties de la musique disposés dans sept différentes sections ; voici de quoi chacune d'elle se compose :

1° Six ouvrages écrits par ordre des empereurs, et dans lesquels on n'a employé que la partie la plus authentique des ouvrages sur la musique.

2° Quatorze ouvrages traitant à la fois de la musique et de la danse.

3° Vingt-six ouvrages contenant ce qu'il y a de plus essentiel à savoir sur l'ancienne musique, et l'examen critique de tout ce qu'en ont écrit les différents auteurs sous chaque dynastie.

4° Douze ouvrages traitant en particulier de l'usage du kin et du ché, depuis l'antiquité la plus reculée jusqu'au temps où ces livres ont été écrits.

¹ [Ko. Essai sur l'antiquité des Chinois, dans les Mém. conc. les Chin., t. I, p. 46.](#)

² Ko. Là même.

³ [Amiot. De la musique des Chinois, p. 22.](#)

Musique des Chinois

5° Cinq ouvrages relatifs à la musique employée au palais impérial, en certaines circonstances spéciales, telles que l'exercice de la flèche, le festin solennel, etc.

6° Trois ouvrages concernant le calcul du diamètre et de la circonférence.

7° Trois ouvrages où il est traité des mesures employées pour la construction des lu, et, en général, de de toute sorte de mesures.

Par l'indication du contenu de cette grande compilation musicale, dans laquelle se trouvent rassemblés des extraits ou abrégés de soixante-neuf auteurs réputés les plus estimables dans la matière dont ils se sont occupés, on peut préjuger très favorablement de la richesse musologique des Chinois. Il n'est pas inutile de remarquer ici que l'Europe ne possède point de ^{p.332} recueil tel que le *Lu-tsou-tsan-kao*. Un travail de cette espèce n'aurait, du reste, peut-être pas ici la même importance qu'en Chine, car la musique moderne des Européens, bien que ses principes fondamentaux soient immuables, varie presque à chaque instant dans une infinité de détails, tandis que la moindre innovation est répudiée et repoussée par les lettrés chinois, et s'ils l'admettent enfin, à leur corps défendant, c'est qu'elle s'est introduite imperceptiblement et a si bien pris pied qu'il ne serait plus possible de l'extirper.

Nous avons vu que l'empereur Kang-hi avait écrit ou fait écrire un traité de musique ¹. Son fils Yong-tching nous a conservé un précis de son opinion sur cette matière ; elle mérite d'être rapportée.

« C'est au moyen des instruments, dit Kang-hi, que l'on a établi le rapport et la différence des tons entre eux. Malgré toutes les variations que le goût de l'époque leur fait subir, les rapports de tonalité restent constamment les mêmes. Ces rapports s'expriment par des nombres qu'il faut connaître, sans quoi l'on risque d'établir des suites de lu irrégulières et défectueuses. Ceux qui n'étudient la musique que dans les

¹ Voy. chapitre II, p. 92.

Musique des Chinois

livres débitent de vains discours sur les propriétés numériques dont ils se préoccupent au point de négliger la tonalité même, dont ils ne daignent pas dire un mot. D'autre part, les praticiens, après avoir étudié la tablature de leur instrument, demeurent dans une ignorance complète à l'égard de l'origine du son et du fondement des rapports de tonalité.

En fixant les règles de la musique, les anciens ont voulu, non seulement qu'elle fût convenable et ^{p.333} brillante, ils ont aussi cherché à la rendre facile. Maintenant, au contraire, on s'enfonce dans des théories obscures ; plus on parle, plus la matière devient ennuyeuse ; et l'auteur finit ordinairement par prouver qu'il ne s'entend pas lui-même.

C'est en étudiant la musique de l'époque où l'on vit que l'on arrive à se rendre compte de la musique ancienne. Or, en établissant le juste rapport des tons entre eux d'après les bons principes, on reconnaît que la musique des anciens était précisément la même que la nôtre. Les compositions qui, de nos jours, s'exécutent au palais impérial, se distinguent aisément des pièces vulgaires ; cependant, les auteurs ont opéré sur le même fonds et compris les règles tonales de la même manière. Il en est de même pour la musique antique ¹.

Assurément, il est impossible de poser des principes plus sages, et je crois que les bons esprits de tous les pays ne sauraient mieux faire que de s'y conformer ; je déclare, pour mon compte, les adopter complètement, et partager tout à fait l'opinion de Kang-hi sur la manière dont on doit s'y prendre pour faire les recherches musicales. Ses critiques pourraient au reste s'appliquer à d'autres livres qu'aux ouvrages chinois ; mais elles concernent surtout ces derniers. En effet, s'il était permis de porter un jugement sur les traités de musique, dont Amiot nous a donné d'assez nombreux extraits, je n'hésiterais pas à dire qu'ils ne présentent la matière que d'une façon fort embrouillée ; une

¹ Yong-Tching. *Sublimissime famigliari istruzioni*, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. IX, p. 120 et suiv., *passim*. Voy. au surplus le premier *excursus*.

Musique des Chinois

importance extrême attachée à des minuties ; du mysticisme ; des opinions fondées, non sur le raisonnement, mais sur je ne sais quelles p.334 traditions ; jamais d'expériences nouvelles susceptibles de confirmer ou d'infirmes les anciennes ; sans cesse d'interminables calculs pour arriver à des résultats à peu près insignifiants ; une pensée continuelle de compliquer la musique d'une foule de connaissances qui n'y ont qu'un rapport de circonstance et de position dépourvu de toute influence sur l'art lui-même : dans tout cela une confusion qui, sans prouver que l'esprit chinois manque de rectitude à beaucoup d'égards, annonce cependant du désordre dans les idées ; tels seraient les défauts qui choqueraient infailliblement tout Européen quelque peu exercé, et que ne compenserait pas suffisamment à ses yeux certain éclat de style, et la grâce de certaines formes sentencieuses habituelles aux écrivains de la Chine. Mais pour qu'une telle opinion fût réellement fondée, il faudrait avoir lu les ouvrages chinois en entier, et peut être même dans leur langue originale. Au reste, ces défauts reprochés ici aux musologues chinois, ne leur sont pas particuliers, ils s'étendent à tous les livres de cette antique nation, et pourraient également s'appliquer à une foule d'ouvrages anciens et modernes. Ce n'est que depuis une date relativement toute récente que nous possédons sur chaque branche des connaissances humaines des traités dans lesquels la méthode, la clarté et l'élégance ne laissent rien à désirer ; cette immense amélioration, dont l'utile influence s'étend aujourd'hui sur toute l'Europe, n'a pas, ce me semble, été suffisamment observée ; elle est cependant l'un des fruits les plus précieux de la philosophie française, un de ses bienfaits les plus immédiats et les plus incontestables.

@

CHAPITRE XI

Danses et ballets des Chinois ; exercices qui s'y rattachent

@

p.335 La ligne de démarcation qui sépare la danse de la musique, tout en laissant ces deux aimables sœurs s'unir et s'entrelacer pour charmer à la fois nos yeux et nos oreilles, appartient à une époque fort rapprochée de nous ; la distinction qui caractérise rigoureusement les attributions de chacune d'elles ne pouvait naître qu'au moment où l'art musical, pris en lui-même, ayant vu ses limites de plus en plus reculées, il devenait absolument nécessaire d'en élaguer tout ce qui n'était pas portion intégrante et essentielle. La danse, quoique demeurée, relativement à la musique, dans une sorte de dépendance, a cessé d'être considérée comme une de ses parties constitutives ; elle est devenue l'objet d'une étude toute spéciale. On n'a divisé la matière que lorsque l'on a reconnu, sinon l'impossibilité, au moins la très grande difficulté à un même individu d'en posséder toutes les branches à un degré satisfaisant. Pareille chose était déjà arrivée à Rome sous les empereurs, mais alors ce n'étaient pas les progrès de la musique, c'étaient ceux de la danse qui avaient amené la séparation ¹.

Dans les contrées où les deux arts, objets de nos recherches, sont encore dans l'enfance, n'ont fait que peu de progrès ou ne les ont faits que dans un certain sens, ils demeurent invariablement unis ; un p.336 même personnage danse et s'accompagne de sa propre voix ou d'instruments plus ou moins complets ; quelquefois de l'une et l'autre manière ; par la même raison, un seul et même maître enseigne à la fois la musique et la danse. Cela est si vrai qu'en France, sous le règne

¹ Voy. De L'Aulnaye. *De la saltation théâtrale, ou recherches sur l'origine, les progrès et les effets de la pantomime chez les anciens*, in-8, Paris, 1790.

Musique des Chinois

de Louis XIV, qui, comme on le sait, est mort en 1715, la plupart des violonistes étaient en même temps *maîtres à danser* ¹.

À cet égard, les idées des Chinois sont conformes à celles de tous les autres peuples, et chez eux la danse a toujours été considérée comme une dépendance immédiate de la musique ², en rapportant d'ailleurs à la première tout ce qui tient à l'art de la pose, du geste et de la grâce dans tous les mouvements du corps.

Le caractère *ou*, correspondant à notre mot *danse*, n'éveille point dans l'esprit des Chinois l'idée de sauts, de gambades ou de pirouettes, mais celle de l'expression des sentiments, sans le secours de la parole, et par le seul moyen de gestes et d'évolutions exécutés avec méthode et précision ³. Les danses chinoises sont donc, ainsi que celles de toute l'Asie, essentiellement mimiques, et les pensées exprimées par ces danses, ainsi que par la musique qui sert à en régler le mouvement, sont en général graves ou voluptueuses. Il paraît, au reste, que les plus anciennes danses chinoises consistaient dans le tableau des *travaux du labourage*, des *joies de la moisson*, des *fatigues de la guerre*, des *plaisirs de la paix*, etc. ⁴

p.337 Ce n'est pas que les Chinois ne possèdent aussi des danses qui dépendent principalement de la vigueur et de l'agilité des membres ; tout au contraire, nous verrons bientôt qu'ils connaissent et pratiquent fort habilement la danse saltatoire et ballatoire, les tours de force et d'adresse en tout genre, le funambulisme, la palestre, et autres exercices gymnastiques ; mais tous ces arts ne sont pas mis sur le même rang que la mimique ; ils ne viennent que de loin après.

Ainsi que la musique, la danse a été en usage chez les Chinois dès l'époque la plus reculée de leur empire, et, conformément au génie de ces peuples, on reconnaît que, dès lors, des règles hiérarchiques

¹ Furetierre. *Dictionnaire universel*, art. *Violon*.

² Amiot. *Supplément au Mém. sur la mus. des Chinois*, manuscrit de la Bibliothèque Richelieu à Paris.

³ Amiot. Là même.

⁴ [Essai sur la langue et les caractères chinois, dans les Mém. conc. les Chin., t. IX, p. 374, note 31.](#)

Musique des Chinois

avaient été imposées à cet égard. Ainsi, l'on sait que, dans l'antiquité, le nombre des danseurs était prescrit et déterminé pour les différents ordres de l'État, particulièrement en ce qui concerne les cérémonies en l'honneur des ancêtres. Au palais de l'empereur, on exécutait huit danses différentes dans chacune desquelles figuraient huit personnages, ce qui faisait un chœur de soixante-quatre danseurs ; les rois de provinces avaient six danses de six danseurs, en tout trente-six personnages ; les princes et ministres, quatre danses de quatre danseurs, en tout seize ; enfin, les lettrés, deux danses de deux danseurs, total quatre ; aussi Kong-fou-tsée ¹ attaque-t-il vivement l'orgueil d'un ministre qui, sous le prétexte d'avoir eu un roi de Lou parmi ses ancêtres, n'étant lui-même que simple gouverneur de province, se permettait huit danses et huit danseurs. Si l'on tolère cette violation des rites, ajoutait le philosophe, est-il une faute ou un abus que _{p.338} l'on ne doit pardonner ? Dans nos idées, il nous semble que Kong-fou-tsée aurait pu réserver son indignation pour une tout autre circonstance, mais il n'en pas de même chez les Chinois, et c'est précisément pour cela que nous citons ce trait qui prouve quelle importance on attachait et l'on attache encore, en Chine, à la danse dans ses rapports avec le cérémonial.

Les danseurs ne pouvaient, en ces temps antiques, être accompagnés par d'autres instruments que par le kin et le tambour ² ; à une autre époque, on faisait usage de l'yao, et, la musique finie, on dansait au son de tous les instruments. La direction de la danse était confiée à des docteurs en musique ³.

On ne sait que le nom des danses usitées sous les premières dynasties ; nous les reproduisons ici d'après Amiot, parce que ces dénominations ont toujours quelque intérêt, quoique, au fond, elles ne nous apprennent rien de précis. Ces danses, que devaient apprendre

¹ Noel et Pluquet. *Livre des sentences*, dans les *Livres classiques de l'empire de la Chine*, t. III, p. 42.

² Dans le même *Livre des sentences*, p. 40.

³ Li-Koang-ty, traduit par Amiot, dans [Grosier, De la Chine, ou Description générale de cet empire, t. VII, p. 382.](#)

Musique des Chinois

les fils de l'empire, étaient au nombre de huit ; 1° *La Porte des nues*, en l'honneur des esprits célestes ; la *Grande tournante*, employée lorsque l'empereur offrait les sacrifices sur l'autel rond ; 3° la *Simultanée*, lorsqu'il les offrait sur l'autel carré ; 4° la *Cadencée*, l'une des plus gracieuses, dit-on, de l'antiquité chinoise, usitée dans les sacrifices aux quatre sortes d'astres ; 5° la *Vertueuse*, danse grave et remplie de majesté, destinée à honorer les esprits des montagnes et des rivières ; 6° la *Bienfaisante*, en l'honneur des ancêtres femmes ; 7° la *Grande guerrière*, en l'honneur des ancêtres hommes, destinée à exciter des transports^{p.339} belliqueux, ou à célébrer quelque victoire ; 8° *l'Agitation des eaux* servait dans les sacrifices aux esprits terrestres et à la fête des ancêtres, lorsque l'on célébrait les neuf principales vertus : en pareil cas, la danse se variait de neuf manières, et la musique était, en conséquence, formée de neuf parties¹ ; elle imitait, dit-on, le mouvement des eaux agitées par un doux zéphyr². De ces différentes danses, la quatrième paraît avoir été la plus en vogue ; on l'employait même quelquefois préférablement à la danse propre de la cérémonie³.

Les philosophes chinois font de ces danses l'éloge le plus magnifique, observant qu'en toute chose, grande ou petite, les anciens empereurs prenaient pour guide la belle et simple nature dans les règles qu'ils établissaient⁴. C'est ce qui a fait dire que, d'après les danses et la musique de chaque règne, on peut juger du mérite des souverains⁵.

Le plus ancien ballet connu est celui dont la description a été conservée dans un dialogue entre Kong-fou-tsée et Pin-mou-kia⁶ ; il datait du règne de l'empereur Ou-wang, et avait été, dit-on, composé par lui, ainsi que la musique qui servait à le diriger⁷. Il jouit pendant longtemps de la plus haute réputation. Quand on saura en quoi il

¹ Li-Koang-ti, traduit par Amiot, dans [Grosier, t. VII, pp. 392 et 393](#).

² [Compan. Dictionnaire de danse, art. Chinoises, p. 57](#).

³ Li-koang-ti, dans [Grosier, t. VII, pp. 394](#).

⁴ Yu-Tsu, dans le *Livre des sentences*, trad. de Noel et Pluquet, [t. III, p. 17](#).

⁵ De l'Aulnaye. *De la saltation théâtrale*, p. 38.

⁶ Reproduit par Amiot, dans sa trad. de Li-koang-ti, et inséré dans le [Dictionnaire de danse, p. 63](#).

⁷ Là même.

Musique des Chinois

consistait, l'on pourra se faire une idée des anciennes danses chinoises, et l'on reconnaîtra qu'elles étaient réellement pleines de sens et de gravité.

p.340 Les danseurs paraissaient sortant du côté du Nord ; ils représentaient Ou-wang, qui, né dans une des provinces septentrionales de l'empire, marcha vers le midi et y séjourna quelque temps. C'était la première partie du ballet.

Dans la seconde, les danseurs, changeant subitement l'ordre dans lequel ils s'étaient d'abord montrés, figuraient par leurs attitudes, leurs gestes et leurs évolutions, une bataille rangée, et combattaient en vainqueurs et en vaincus : c'était Ou-wang livrant combat à Tcheou-wang, dernier empereur de la dynastie des Kang, et remportant la victoire. Les mouvements des danseurs représentaient alors, les soins, les attentions, la vigilance et l'activité des sages ministres sur lesquels le vainqueur se déchargea du poids des affaires.

Dans la troisième partie de cette pantomime, les danseurs s'avancant encore plus vers le sud, représentaient la marche de Ou-wang, qui, après la défaite de son rival, se porta au midi de l'empire soumettant dans sa route les provinces qui ne l'avaient pas encore reconnu pour leur légitime souverain.

Dans la quatrième partie, les danseurs se rangeaient en ligne pour rappeler les limites assignées à l'empire par le vainqueur, puis, sans quitter leur place, ils faisaient quantité d'évolutions sur eux-mêmes, et offraient ainsi l'idée de la force et de l'habileté de Ou-wang, figurant les peines qu'il éprouva et les travaux qu'il entreprit pour se rendre maître de l'empire.

La cinquième partie avait pour objet de montrer Tcheou-kong-tong et Kao-koung-che, l'un à la droite, l'autre à la gauche du vainqueur, l'aidant par leurs conseils, leur activité et leur sage administration à porter le fardeau du gouvernement.

p.341 Dans la sixième partie, les danseurs, immobiles *comme des montagnes*, selon l'expression chinoise, tenant en main le kan, offraient

Musique des Chinois

l'image du repos des peuples et du souverain, lorsque, l'ordre étant rétabli partout, chaque province du céleste empire venait offrir des hommages de respect et de soumission à son chef suprême. Pendant que les danseurs demeuraient ainsi en repos, on chantait un cantique qui a été conservé ; la pensée principale exprimée par la musique et la poésie peut se résumer en cette belle sentence : *Le ciel vous voit, gardez-vous d'avoir un cœur pervers* ¹.

On peut juger d'après cette description très abrégée que, dès l'époque de Ou-wang, qui vivait plus de onze siècles avant l'ère vulgaire, les Chinois possédaient une danse en quelque sorte *historique*, et des actions mimiques destinées à retracer le souvenir des grands événements.

Les anciens Chinois avaient six autres danses dont l'invention remontait aux premiers temps de la monarchie, et que l'on appelait les petites danses, par ce qu'on les apprenait dès la plus tendre jeunesse ; les cinq premières tiraient leur nom de quelque objet que le danseur tenait en main pendant qu'il agissait, et se nommaient : 1^o danse du *drapeau*, 2^o des *plumes*, 3^o du *foang-hoang*, 4^o de la *queue de bœuf*, 5^o du *dard* ; la sixième prenait le nom de danse de *l'homme*, parce qu'elle s'exécutait les mains libres ².

Ces danses étaient spécialement attribuées aux sacrifices offerts dans le but d'inviter les esprits à venir assister aux fêtes. La première se pratiquait pour les esprits de la terre et des moissons ; les danseurs p.342 tenaient en main des bandelettes de différentes couleurs. La seconde appelait les esprits des quatre parties du monde ; les danseurs portaient des plumes blanches fixées au bout d'une baguette. On exécutait la troisième, celle du foang-hoang, oiseau mystérieux dont j'ai déjà eu occasion de parler, dans les temps de sécheresse ; les danseurs tenaient une baguette ornée de plumes de cinq couleurs. La cinquième des petites danses servait à honorer les esprits des montagnes et des rivières ; on tenait en main une sorte de dard appelé

¹ [Li-Koang-ti, traduit par Amiot, dans Grosier, t. VII, pp. 392.](#)

² [Li-Koang-ti, p. 382.](#)

Musique des Chinois

kan. Enfin, la danse de la queue de bœuf, ainsi nommée parce que les danseurs tenaient à la main une sorte de queue de bœuf et la danse de l'homme, s'exécutaient dans des circonstances analogues.

Parmi ces danses, celle du dard, celle des plumes, et surtout celle de la queue de bœuf, avaient, à ce qu'il paraît, une importance particulière ; il se pourrait que la cérémonie dans laquelle on fait à plusieurs reprises claquer des fouets au pied du trône impérial ¹, fut un reste de la dernière. Dans celle-ci, un nombre indéterminé de danseurs était dirigé par quatre maîtres, mandarins inférieurs qui avaient sous leurs ordres deux gardes-queue, deux scribes chargés de recueillir tout ce qui concernait les usages de cette danse, deux surnuméraires et vingt élèves ². Les maîtres étaient aussi chargés de surveiller l'enseignement de la musique et des danses des autres royaumes, en particulier des royaumes de l'est, et il y avait, à cet effet, un maître spécial qui était toujours étranger. Lorsqu'il venait du dehors des gens instruits dans les danses _{p.343} de leur pays, l'empereur chargeait les maîtres de veiller à tout ce qui les concernait. Ces danseurs étrangers étaient employés au palais, et mettaient surtout leurs talents en œuvre lorsque l'empereur donnait des repas de cérémonie aux ambassadeurs ³. On verra que cette dernière coutume ne s'est pas tout à fait perdue ⁴.

La danse du dard avait deux maîtres, mandarins inférieurs ; deux gardes-dard, deux scribes et vingt disciples. Cette danse offrait une particularité assez singulière ; à la tête des danseurs s'en tenait un qui demeurait immobile, tandis que les autres faisaient leurs évolutions ; mais bientôt son tour venait, et c'était alors le chœur des danseurs qui restait dans l'immobilité ⁵. À cette danse se rattachait celle où l'on remplaçait les dards par des haches. Kong-fou-tsée ne trouvait pas la danse du dard tout à fait digne de son approbation ; elle lui semblait

¹ [Huttner. Voyage en Chine et en Tartarie, à la suite du Voyage de Staunton, trad. par Castéra, t. V, p. 144.](#)

² [Li-Koang-ti, traduit par Amiot, dans Grosier, t. VII, p. 386.](#)

³ [Le même, p. 387.](#)

⁴ [Huttner. Voyage en Chine, p. 174.](#)

⁵ [Li-koang-ti, traduit par Amiot, p. 389.](#)

Musique des Chinois

trop guerrière, et l'air sauvage qui l'accompagnait était, selon lui, susceptible d'inspirer la cruauté. Il préférait la danse des plumes, qui n'avait rien de farouche, et contenait d'ailleurs en elle la danse du dard. Au palais, les fils de l'empereur étaient seuls admis à figurer dans la danse des plumes ¹.

À l'époque où ces danses brillaient de leur plus vif éclat, l'empereur chinois avait un moyen assez singulier pour témoigner aux vice-rois ce qu'il pensait de leur manière de gouverner les peuples confiés à leurs soins : les danses que l'on exécutait à leur présentation à la cour étaient nombreuses et fort développées si le vice-roi avait gouverné avec modération et sagesse ; si, ^{p.344} au contraire, il avait mal gouverné, elles étaient courtes et en petite quantité ; de telle sorte que l'on jugeait du mérite d'un gouverneur de province par les fêtes et les danses auxquelles donnait lieu sa présence à la cour de l'empereur.

Voici, au reste, quelques usages qui s'observaient dans les danses anciennes ; ils étaient empruntés à la danse de Ou-wang, dont j'ai parlé plus haut.

Longtemps avant que l'action commençât, on battait le tambour, dans la crainte, disent les auteurs chinois, que l'auditoire ne fût préoccupé de sentiments étrangers à celui qu'on voulait inspirer. Les danseurs faisaient d'abord trois pas en avant, se mettant dans l'attitude la plus convenable pour se concilier l'attention des spectateurs. Le début était toujours accompagné d'une musique lente, qui, sans doute, allait en augmentant, puisque, lorsque le ballet s'achevait, tous les musiciens jouaient ensemble dans un mouvement précipité ; les danseurs se retiraient en toute hâte, apparemment pour ne pas refroidir l'intérêt, porté au plus haut degré.

Les instruments employés dans les anciennes danses étaient le kin et le tambour ¹, l'yao ², instrument doux propre à inspirer la paix et la

¹ Le même, p. 390.

¹ *Livre des sentences*, trad. par Noel et Pluquet, p. 40.

² L'yao doit être le même que l'yo ; voy. chap. VIII, VIII, p. 181. Il se pourrait aussi que ce fût l'un des *siao* indiqués soit au même endroit, soit VII, p. 177. Peut-être encore l'yao ou siao et le kao étaient-ils un seul et même instrument ; voy. p. 16.

Musique des Chinois

tranquillité de l'âme, et qui est, comme on le sait, une flûte droite à trois trous, du genre de notre galoubet ; enfin le kao, qui avait donné son nom à une danse particulière. Le kao avait à peu près la forme de notre chiffre 2, ou d'un **S** renversé ; le danseur le tenait à la main, et l'on a tout lieu ^{p.345} de présumer que c'était un instrument de percussion. Quelquefois aussi, ces danseurs portaient de petits boucliers accompagnés d'une clochette. Arnaud semble croire que le kan et le mao étaient des instruments de musique usités dans les danses ¹ ; on a vu plus haut que c'était tout autre chose.

Le souvenir des danses anciennes a de tout temps excité les regrets des philosophes chinois. Il paraît, en effet, qu'en les instituant, les anciens sages avaient voulu qu'elles fussent la reproduction des actions naturelles de l'homme, et offrissent toujours un sens moral caché sous une allégorie facile à saisir. Les danseurs baissaient la tête, ils la levaient vers le ciel, ils allaient à droite, à gauche, ils avançaient, reculaient, s'arrêtaient, tournaient, et leurs gestes, leurs attitudes, leurs évolutions, leurs regards, tendaient à faire passer dans l'esprit des spectateurs l'idée de tout ce qu'ils voulaient représenter. Ces danses historiques et morales se perdirent peu à peu, et, dès le temps de Kong-fou-tsée, les danseurs, oubliant la partie la plus noble de leur art, ne se proposaient plus d'autre but que de suivre la cadence musicale de l'air joué pour diriger leurs mouvements : *On appelle cela danser !* disait tristement le philosophe.

L'exercice même de la danse était autrefois singulièrement honoré par les Chinois : nous avons vu l'empereur Ou-wang, celui précisément qui a donné son nom à la danse décrite plus haut, danser en présence des vieillards ². Il était naturel que les fils de l'empereur imitassent leur père ; aussi voit-on qu'à ces temps ^{p.346} antiques les héritiers du trône eux-mêmes étaient les danseurs en titre du palais impérial. Des mandarins veillaient sur eux et leur remettaient en main les instruments, les armes ou autres objets qu'ils devaient tenir en dansant.

¹ Arnaud. [Analyse d'un Mémoire sur les danses, dans ses Œuvres, t. II, p. 46.](#)

² Voy. ch. II, p. 54.

Musique des Chinois

Les enfants des princes et des plus hauts personnages imitaient naturellement ceux du souverain ; ils se réunissaient au palais, dans une salle située à l'Orient : selon les saisons, ils s'exerçaient tantôt aux danses *kan-ko* et *ouan-ou*, qui exprimaient les actions des guerriers et les manœuvres militaires ; tantôt aux danses *yu* et *yo*, qui représentaient les habitudes paisibles des lettrés. La saison d'automne était plus particulièrement destinée à l'étude de la musique et de la danse ; on tâchait de connaître le goût, les inclinations et la facilité de chacun des élèves, pour leur assigner le genre de danse dans lequel ils pouvaient mieux réussir ¹ ; au printemps, l'on exécutait à la fête des ancêtres les danses que l'on avait étudiées.

Au corps des danseurs du palais était attaché un *maître de la petite musique* (ce qui rappelle les *petits violons* de Louis XIV) chargé spécialement d'assigner à chaque danseur la place qu'il devait occuper ; il était assisté d'un petit mandarin qui enseignait à battre convenablement le tambour pendant les danses. Des maîtres surnuméraires veillaient à ce que les élèves distinguassent bien toutes les parties de la mesure, à ce qu'ils conservassent à chaque danse son véritable caractère. On faisait d'abord des répétitions particulières, puis une répétition générale dans laquelle le maître de la grande musique faisait corriger, retrancher ou ajouter ^{p.347} ce qu'il jugeait à propos. Des surnuméraires de second ordre exerçaient chaque jour les danseurs ; le son du tambour servait à les convoquer ; ceux qui ne se rendaient pas immédiatement à l'appel étaient punis de leur paresse d'une manière assez étrange : on leur faisait boire une tasse de vin, debout, en présence de tout le monde. S'ils paraissaient prendre peu de goût aux arts qui leur étaient enseignés, les maîtres avaient le droit de les frapper ¹.

Il paraît que la plupart de ces usages dataient de la dynastie des Tchéou, qui régna de 1122 à 255. Ils se perdirent en grande partie sous les dynasties suivantes ; les danses cessèrent d'offrir des tableaux

¹ [Li-Koang-ti, traduit par Amiot, dans Grosier, t. VII, p. 384.](#)

¹ Li-Koang-ti, p. 385.

Musique des Chinois

susceptibles d'élever l'âme et d'occuper dignement les esprits sérieux, et peu à peu prirent un caractère de volupté et d'immodestie contre lequel nous avons déjà vu les moralistes faire de vaines réclamations.

Malgré cela, les danses continuèrent de figurer dans les cérémonies pratiquées en plusieurs occasions au palais impérial, et notamment dans la fête à la gloire des ancêtres, qui se célèbre avec le plus auguste appareil ; en cette solennelle occasion, les danseurs expriment par leurs gestes et attitudes les sentiments dont le souverain doit être pénétré en venant accomplir en l'honneur de ses aïeux, les devoirs imposés par la piété filiale ¹.

L'usage qu'avaient autrefois les fils de l'empereur de danser en présence de la cour ne s'est pas non plus entièrement perdu, et l'on voit encore, en 1719, sous le règne de Khang-hi, un des fils de ce monarque, qui, âgé d'une vingtaine d'années, exécute devant ^{p.348} l'empereur et tous les personnages rassemblés au palais, une danse dans laquelle les mouvements sont d'abord presque insensibles, le danseur semblant à peine remuer ; puis ils vont petit à petit s'accéléralant, et finissent par être vifs et précipités ². On a vu ³ que l'empereur Khian-long, déjà avancé en âge, dansait en présence de sa mère pour égayer les vieux jours ⁴ de celle-ci, qui, ayant été reçue au palais en qualité de *filie à talents*, était peut-être habile danseuse ; il paraît cependant que son talent principal était pour la déclamation ⁵.

Parmi les mandarins employés au palais impérial, il en est dans les fonctions desquels entre celle de danser en présence de l'empereur. Dans ce cas, il ne s'agit aucunement de danses destinées à montrer l'agilité des jambes ; ce sont, au contraire, des actions mimiques pleines de gravité et de convenance locale. Je vais tâcher de donner l'idée d'une de ces danses. Les mandarins s'avancent deux à deux, font

¹ Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 182.

² [Bell. Voyage de Pétersbourg à Péking par la Sibérie, à la suite de la traduction du Voyage de Barrow, par Castéra, t. III, p. 291.](#)

³ Voy. chap. II, p. 97.

⁴ [Amiot. Mort et funérailles de l'impératrice-mère, dans les Mém. conc. les Chin., t. VI, p. 352.](#)

⁵ [Amiot. Mort et funérailles, etc., p. 365.](#)

Musique des Chinois

des bras et des pieds quelques mouvements réglés par une musique analogue ; ils tournent sur eux-mêmes sans changer de place ; enfin, lorsque chaque couple a terminé ses gestes, ses poses et ses évolutions, il fait le salut d'honneur et se retire ¹. Le but de cette cérémonie n'est autre chose qu'un hommage adressé à l'empereur ; les mouvements cadencés des bras et des jambes annoncent que les p.349 danseurs mettent à la disposition du souverain toute leur activité physique et morale, et s'engagent à veiller constamment sur la conservation de ses jours. Ces mandarins-danseurs sont tous vêtus d'une manière uniforme ; d'élégants colliers à gros grains leur descendent sur la poitrine ; leur costume diffère seulement par le bouton qui orne leur bonnet ; ce bonnet est couvert d'une soie écrue très fine, et à sa partie postérieure, se trouve une sorte de rebord qui tombe sur les épaules de celui qui le porte. Ils forment un corps qui se recrute parmi les fils des premiers mandarins de l'empire. Instruits de bonne heure dans l'art militaire, ils doivent connaître parfaitement le maniement de l'arc et de la flèche ; leur corps, nommé *chi-ou*, se divise en trois classes : 1° les *yu-chin* ou gardes-portes de l'intérieur du palais ; ils ont au bonnet le bouton de corail rouge et se tiennent sans cesse auprès de l'empereur, lui formant une espèce d'escorte privée ; 2° les *tin-chin*, dont le bouton est bleu foncé, gardent les portes extérieures ; 3° enfin, la troisième classe, dont le bouton est blanc terne, accompagne l'empereur lorsqu'il fait des courses de longue haleine ¹. On peut reconnaître ici une grande analogie avec certains emplois existant encore aujourd'hui dans quelques cours d'Europe ; tels sont les chambellans, gentilshommes de la chambre, gardes de la manche, gardes de la porte et autres ; seulement, dans nos contrées, on n'exige pas que les courtisans qui remplissent ces charges soient d'habiles danseurs ; ce serait cependant fort souvent la partie la plus utile de leurs fonctions, et celles dont ils s'acquitteraient le mieux.

¹ Van Braam-Houckgest. *Voyage de l'ambassade de la compagnie des Indes orientales hollandaises vers l'empereur de la Chine*, en 1794 et 1795, publié par Moreau de Saint-Méry, t. I, p. 240 [312].

¹ [Van Braam. Voyage, t. I, p. 241](#) [313].

Musique des Chinois

Ainsi qu'aux musiciens, il est arrivé parfois aux ^{p.350} danseurs d'être élevés au rang de mandarins, en vertu de décision souveraine ¹, et sans doute au grand scandale des censeurs de l'empire.

Dans les occasions ordinaires, un chœur de danse paraît être d'une douzaine d'exécutants, et, dans ce cas, il y a nombre égal de musiciens ² ; mais au palais impérial, dans les grandes solennités, on compte quelquefois les danseurs par centaines ³. En général, les danses en chœur sont presque entièrement mimiques ; les danseurs font des gestes, prennent différentes postures, tournent sur eux-mêmes sans changer de place, et tous ces mouvements sont quelquefois fort divertissants ⁴.

Il y a aussi des pas *solo*, et alors il arrive souvent que le danseur accompagne ses mouvements d'une chanson et marque la mesure par quelque moyen en rapport avec la danse exécutée ; ainsi, dans une danse militaire on se sert d'une flèche et d'un bouclier ⁵ ; souvent aussi le danseur s'accompagne lui-même en chantant, et, pour ce qui concerne les Chinois, cet usage ne doit pas étonner ; la danse étant composée de mouvements toujours calmes et bien arrêtés, il n'en saurait résulter une agitation et une fatigue semblables à celles dont nos danseurs paraissent accablés après avoir exécuté leurs pas.

Il paraît même qu'à une époque ancienne l'usage de chanter en dansant était général, et l'on cite comme une exception la danse de Ou-wang, dans laquelle il y avait des chanteurs placés dans le fond de la salle qui ^{p.351} se faisaient entendre pendant que les danseurs agissaient ¹.

Nous avons déjà vu ² que c'est seulement dans des cas particuliers, et par une faveur toute spéciale, que ceux des Chinois qui ont des

¹ [Huttner. Voyage en Chine, p. 149.](#)

² [Bell. Voyage de Pétersbourg à Péking, p. 227.](#)

³ [Staunton. Voyage de Maccartney, t. III, p. 314.](#)

⁴ [Bell. Voyage de Pétersbourg, etc., p. 227.](#)

⁵ [Bell. Voyage, p. 253.](#)

¹ Li-koang-ti, trad. par Amiot, dans le [Dict. de danse, p. 65](#). — Voyez plus haut, p. 340.

² Voy. chap. X, p. 315.

Musique des Chinois

danseuses ou chanteuses, en un mot, ce qu'ils appellent *filles à talent*, à leur service, les font entendre hors de leur famille ; cependant un voyageur attaché à l'ambassade russe en 1719, prétend avoir vu au palais impérial la danse de deux jeunes filles ¹ qui chantaient et dansaient au son des instruments ; mais il est à croire que sa vue, qui était mauvaise, l'aura trompé ; il n'avait vu sans doute que des jeunes gens ou des castrats habillés en femmes.

Au reste, c'est de Sou-chou-fou, de cette ville dont les Chinois expriment la délicieuse situation en disant que *le paradis est dans les cieux* et *Sou-chou-fou sur la terre*, que sortent les artistes en tout genre ; cette cité est l'école des poètes, des comédiens, et surtout des danseurs et prestidigitateurs des deux sexes ². Ils sont, ordinairement achetés encore enfants par des *impresari*, qui les exercent à leur art dès les plus tendres années ³.

Au palais impérial on profite de la facilité de réunir des danseurs de différentes parties de l'Asie pour obtenir de la variété dans les spectacles dansants. Chaque nation paraît avec son costume et s'accompagne des instruments de musique et des chants qui lui sont propres. Il est bien à regretter que l'on ne possède pas p.352 en collection les instruments mis en œuvre en pareille occasion. Il paraît au reste que la plupart de ces danses asiatiques se rapprochent de celles des Russes et des Polonais, et même leur ressemblent beaucoup ⁴. Plusieurs sont agréables et présentent de gracieuses attitudes ; le nombre des instruments est immense, les airs sont d'habitude lents et plaintifs ; on y trouve quelque similitude avec les airs des montagnards écossais, la mesure y est du reste observée avec une parfaite exactitude ¹.

¹ [Bell. Voyage de Pétersbourg, etc., p. 254.](#)

² [Huttner. Voyage en Chine et en Tartarie, traduit et imprimé à la suite du Voyage de Maccartney, t. V, p. 171.](#)

³ Trigault. *Expediio christiana apud Sinas*, lib. I, p. 24.

⁴ [Huttner. Voyage en Chine, p. 118.](#)

¹ [Staunton. Voyage de Maccartney, t. III, p. 314.](#)

Musique des Chinois

On exécute aussi au palais impérial des ballets dans lesquels les danseurs paraissent par centaines vêtus de longues tuniques uniformes de couleur olive ; ils forment, au moyen de lanternes polychromes, des figures de tout genre et particulièrement des caractères chinois ¹. Cette idée de former des lettres au moyen de lanternes a été souvent imitée au grand opéra de Paris. Les habitudes de précision ordinaires aux Chinois rendent chez eux ces sortes de représentations fort agréables, et la musique dont ils les accompagnent n'excite pas moins d'intérêt ².

Les représentations mimiques sont fort communes en Chine, et ont lieu, pour l'ordinaire, comme celles des tragédies et des comédies, c'est-à-dire, durant les repas ou à leur suite ³. Dans ces pièces, on représente toujours les mauvais génies revêtus d'habits étroits comme les nôtres ¹.

On a conservé la relation d'un singulier ^{p.353} ballet-pantomime représenté au palais impérial à la fin du siècle dernier. L'action dramatique avait lieu à la fois sur trois théâtres superposés. C'était un spectacle allégorique, et, autant que les spectateurs purent en juger, le mariage de la terre et de l'océan. La terre offrait, d'une part, la variété de ses productions et de ses habitants ; on voyait apparaître sur le théâtre des dragons, des éléphants, des tigres, des aigles, des autruches, puis des chênes, des pins et d'autres arbres de toute espèce. L'océan ne demeurait point en reste et répandait abondamment les richesses de son empire, c'est-à-dire des baleines, dauphins, marsouins, des vaisseaux, des rochers, des coquillages, des éponges, des coraux. Ces animaux et autres objets étaient représentés par des acteurs déguisés qui jouaient parfaitement bien, chacun remplissant son rôle d'une manière admirable ². Les poissons ne pouvant nager sur le théâtre, on voyait en dessous les pieds de ceux qui en portaient le simulacre ; mais, en somme, tout cela se faisait avec beaucoup

¹ Là même.

² [Huttner. Voyage en Chine, p. 147.](#)

³ Trigault. *Expedition christiana apud Sinas*, lib. IV, p. 389.

¹ [Huttner. Voyage en Chine, p. 197.](#)

² Maccartney. *Journal particulier*, cité par Barrow, t. I, p. 341.

Musique des Chinois

d'ordre ¹. Lorsque les productions terrestres et maritimes se furent pendant longtemps agitées séparément, formant de chaque part un cercle distinct, tout se réunit et s'avança sur le devant du théâtre ; après quelques évolutions, on s'écarta, tant de droite que de gauche, pour faire place à la baleine, qui paraissait commander à tous. Celle-ci s'avança jusque sur le bord du théâtre et vis-à-vis de la loge de l'empereur ; puis, de sa gueule ouverte, elle lança dans le parterre une masse d'eau qui aurait rempli plusieurs tonneaux, mais qui disparut promptement au moyen de trous pratiqués dans le plancher et destinés à la faire ^{p.354} écouler. Ce coup de théâtre obtint parmi les Chinois qui étaient présents le plus grand succès, et de nombreux applaudissements annoncèrent assez que c'était à leurs yeux, un chef-d'œuvre d'invention et de talent ². Tout ce spectacle offrait une sorte d'abrégé du monde, il dura presque toute une après-midi ³, et n'était pas dépourvu d'une certaine variété, mais il était constamment accompagné par une musique des plus bruyantes qui le rendit très fatigant pour les Européens ⁴.

L'exercice de la lutte, qui est avec le saut l'un des plus anciens jeux gymnastiques, est fort en usage parmi les Chinois. Pour augmenter l'intérêt de ces jeux dans lesquels la victoire doit nécessairement être disputée, on fait volontiers, au palais de l'empereur, lutter des Chinois contre des Tartares. Tantôt les lutteurs ne portent que de simples caleçons de toile ⁵ ; tantôt ils sont entièrement mais légèrement vêtus ⁶, ce qui n'empêche pas leurs longues robes et surtout leurs grosses bottes de gêner leurs mouvements et de leur être fort incommodes ¹. Les lutteurs en Chine ne combattent habituellement que deux à la fois, courant l'un sur l'autre de chaque extrémité du cirque, et luttant quelquefois cinq minutes consécutives avant que la victoire se

¹ [Huttner. Voyage en Chine, p. 151.](#)

² Maccartney, dans Barrow, t. I, p. 341.

³ [Staunton. Voyage de Maccartney, t. III, p. 317.](#)

⁴ [Huttner. Voyage en Chine, p. 151.](#)

⁵ [Bell. Voyage de Péterbourg à Pékin, p. 290.](#)

⁶ [Huttner. Voyage en Chine, p. 147.](#)

¹ [Staunton. Voyage de Maccartney, t. III, p. 313.](#)

Musique des Chinois

décide. Au reste, leur manière de lutter n'offre rien d'extraordinaire ; chacun cherche à soulever de terre son adversaire, pour ensuite le laisser retomber à plat, ce à quoi les Chinois réussissent de temps en temps, déployant en cette occasion avec beaucoup d'adresse tout ^{p.355} l'effort de leurs muscles. C'est le plus souvent un croc-en-jambe qui termine l'affaire ; dès lors tout combat cesse ¹, et le vainqueur se prosterne devant le trône impérial ou devant le personnage pour lequel a lieu la fête.

Lorsque l'on disputait ainsi la victoire de la lutte en présence de l'empereur Kang-hi, si l'un des lutteurs était meurtri par son adversaire ou faisait une chute fâcheuse, l'empereur lui envoyait aussitôt un cordial ; mais, ce qui est bien plus remarquable et prouve les bons sentiments de ce monarque, c'est que, s'il s'apercevait que le combat devînt trop acharné, il ordonnait la séparation des deux adversaires ². Il paraît que les Chinois et Tartares, qui font ces exercices en présence de l'empereur, ont tous le rang de mandarins de guerre ³.

D'autres jeux analogues sont aussi fort en usage au palais impérial : ainsi, l'on figure des combats entre des personnages armés de lances, de haches de bataille, de bâtons, de fléaux, etc., dont les acteurs se servent avec beaucoup d'habileté ⁴. Cet usage remonte à une très haute antiquité ; à ces époques reculées, les danseurs paraissaient l'arc et la flèche en main, rangés dix par dix ou cinq par cinq ¹.

Les Chinois simulent encore d'autres combats dans lesquels on les voit paraître couverts de peaux de tigres, armés de flèches, divisés en deux troupes, qui d'abord semblent vouloir disputer la victoire, puis se réconcilient et finissent par danser ensemble ². Ce qui est ^{p.356} tout à fait plaisant, c'est que dans ces innocents combats, les cavaliers sont montés sur des chevaux de carton. Peut-être ces danses où l'on porte des

¹ [Bell. Voyage, p. 290.](#)

² Bell. Là même.

³ [De Guignes, Voyage à Péking, t. I, p. 423.](#) — Voyez plus haut.

⁴ [Là même.](#)

¹ Li-koang-ti, trad. par Amiot, dans [Grosier, t. VII, p. 383.](#)

² [Bell. Voyage de Petersbourg, etc., p. 290.](#)

Musique des Chinois

flèches et des boucliers ¹ sont-elles le reste d'anciennes danses ² ; peut-être aussi sont-elles beaucoup plus modernes et originaires de Tartarie.

On représente en plein air des combats plus complets, des sortes de petites guerres dans lesquelles des artifices sont dirigés d'un parti sur l'autre avec un bruit imitant celui des plus gros mousquets, voire celui de l'artillerie de manière à produire une complète illusion ³. C'est ici le lieu de remarquer que les Chinois n'ont point d'égaux dans la pyrotechnie, et composent des feux d'artifices dont les nôtres ne sauraient donner l'idée ; je n'ai pas à m'occuper de ces sortes de divertissements, qui ne tiennent à mon sujet que par la musique bruyante dont ils sont accompagnés. On trouvera dans Grosier tout ce qui a été recueilli à cet égard de plus important ⁴.

Si de tous ces combats simulés, on passe aux exercices d'adresse, aux sauts périlleux et autres représentations de même genre, on trouvera que les sauteurs et les funambules chinois ne sont pas moins habiles que ceux d'Europe, et à de certains égards les nôtres ne les sauraient égaler ⁵. Ainsi, personne mieux qu'eux ne s'entend à se promener, sauter, danser sur un fil d'archal, à monter sur une échelle en équilibre, en passant à travers les échelons, et à se tenir sur ^{p.357} d'autres corps légers balancés en l'air ⁶. Ils doivent cette habileté, ainsi que celle qu'ils montrent pour les divers tours d'escamotage ou de prestidigitation à la persévérance qu'ils apportent en toute chose et à un exercice continu commencé dès la plus tendre enfance. Toutefois, une grande partie de l'agrément des tours de légèreté, de voltige, d'adresse se perd par suite du mauvais système qu'ont les exécutants de garder souvent leurs grosses et lourdes bottes, dont la semelle n'a pas moins d'un pouce d'épais ¹.

¹ [Bell. Voyage de Pétersbourg à Péking par la Sibérie, p. 253.](#)

² Voyez page 341.

³ [Van Braam Houckgeest, Voyage, t. I, p. 249](#) [326].

⁴ Grosier. *De la Chine*, t. VII, p. 200 et suiv.

⁵ [Huttner. Voyage en Chine, p. 150.](#)

⁶ [Staunton. Voyage de Maccartney, t. III, p. 311.](#)

¹ Maccartney. *Journal particulier*, dans Barrow, t. I, p. 243.

Musique des Chinois

Toutes les espèces de sauteurs, danseurs, funambules, jongleurs, prestidigitateurs et autres sortes de baladins paraissent être singulièrement dans les goûts chinois ; les gens riches entretiennent des troupes de ce genre, pour s'en divertir à la fin de leurs repas, surtout lorsqu'ils invitent leurs amis ¹ ; ceux à qui leur fortune ne permet pas cette dépense en font venir qui se louent pour la journée. D'un autre côté, les rues et places publiques sont souvent encombrées par la foule, qui contemple avec intérêt et admiration ces singuliers exercices dont mon plan me force à m'occuper, puisqu'ils se rattachent immédiatement à la danse, dont je suis l'histoire en même temps que celle de la musique.

Les Chinois aiment particulièrement les troupes composées d'enfants formés de bonne heure à ces divers exercices, et les paient fort cher ¹.

Tout en laissant de côté les divers tours consistant, par exemple, à jongler avec des couteaux pointus, p.358 avaler des épées, monter nu-pieds à une échelle dont les degrés sont formés de lames tranchantes, danser sur des pointes de glaives, etc., et en ne s'attachant qu'à ceux dans lesquels le corps du danseur doit prendre une position inusitée, on pourrait faire un fort long et fort singulier recueil, où seraient décrites des attitudes et des opérations extrêmement étranges ; j'ai examiné un grand nombre de dessins faits sur les lieux, soit par des Chinois, soit par des Européens, dans lesquels des tours d'adresse et d'équilibre sont représentés ; mais comme ils n'étaient pas accompagnés d'explications, je craindrais trop de me tromper en hasardant des interprétations conjecturales ; je me bornerai donc à indiquer quelques tours d'adresse rapportés par des témoins oculaires.

On a vu, par exemple, un homme couché sur le dos passer ses jambes par dessous ses épaules, prendre avec ses pieds un gros vase de terre, le jeter en l'air, le recevoir, le tourner et retourner en tous

¹ Trigault. *Exped. christ. ap. Sin.*, lib. IV, p. 389.

¹ Georges Thomas Stauwton. *Code pénal de la Chine*, trad. en anglais, puis de l'anglais en français par Renouard de Sainte-Croix, t. II, p. 249.

Musique des Chinois

sens, et faire ainsi au moyen des pieds une sorte d'exercice déjà fort difficile à faire avec les mains. Le même jongleur renouvela ensuite ces tours en se servant d'un tambour, puis d'une table large et haute d'un mètre trois décimètres ¹.

Un autre jongleur, se tenant dans la position que je viens de décrire, pose sur la plante de ses pieds une échelle de six degrés, dont l'extrémité inférieure est disposée de manière à porter à plat. Un enfant de sept à huit ans grimpe aux échelons, et, assis sur celui d'en haut, prend diverses postures, et fait des gesticulations de toute sorte, tandis que l'homme tourne l'échelle sur ses pieds, soit dans un sens, soit dans p.359 l'autre. L'enfant, en montant ou en descendant le long de l'échelle décrit des sinuosités ; de telle manière que les différentes parties de son corps se trouvent alternativement sur les deux faces de l'échelle ².

Voici un autre tour plus extraordinaire encore qui eut lieu en présence des ambassadeurs anglais et hollandais. Un énorme vase de terre du poids de plus de soixante kilogrammes, fut placé sur les pieds d'un jongleur couché comme les deux précédents ; il le fit tourner tantôt sur le côté, tantôt en le culbutant, et toujours avec la plus grande vitesse. Au bout d'un certain temps, on plaça dans le vase un enfant tel que celui que nous voyions il y a un instant monter à l'échelle ; ainsi posé, il commença par faire des signes de respect à l'empereur, vers lequel était tourné l'orifice du vase ; il grimpa ensuite sur les bords, gagna le haut, s'y assit, prenant quantité d'attitudes diverses, se laissant quelquefois pencher sur le bord qu'il tenait de ses mains, et égayant cet exercice par mille petites mines enfantines ³. Une autre fois le vase figurait une bouteille de 84 centimètres en hauteur, ayant une largeur diamétrique de 5 décimètres à sa base ; l'enfant fit du goulot le théâtre de ses jeux, et mit son corps et ses petits membres dans les postures les plus extraordinaires. Il se glissa ensuite la tête la première dans le vase, et en sortit en se pliant d'une manière

¹ Trigault. *Exped. Christ. ap. Sin.*, p. 389.

² [Van Braam. Voyage, t. I, p. 170](#) [221].

³ Van Braam. *Voyage de l'ambassade*, etc., t. I, p. 221.

Musique des Chinois

effrayante. S'il eût fait le moindre faux mouvement, la chute du vase l'aurait écrasé aussi bien que l'homme qui le soutenait ¹.

Il n'est pas rare de voir des enfants qui grimpent à ^{p.360} un bambou de douze à quinze mètres de haut, et qui, arrivés au sommet, se balancent, prennent diverses postures et font différents sauts ². Tantôt on les voit se tenir debout, soit sur un pied, soit sur l'autre, soit enfin sur la tête : quelquefois, saisissant le bambou avec les mains, ils étendent le corps de manière à former presque un angle droit, et restent ainsi un temps considérable. Ordinairement, dans ces sortes de tours, un homme tient le bambou par en bas, et quelquefois le fixe à sa ceinture ; le succès dépend beaucoup de lui, ce qui est facile à comprendre ; aussi a-t-il toujours les yeux sur les mouvements de l'enfant ³.

C'est ici le lieu de mentionner une gymnastique fort singulière, appelée cong-fou ; elle fait partie de la religion des bonzes tao-ssée. En réunissant, dit Amiot, toutes les postures et attitudes des comédiens, des danseurs, des sauteurs et des figures académiques, on n'aurait pas la moitié de celles qu'ont imaginées les tao-ssée ⁴. En effet, on les voit dans les dessins qui ont été envoyés en Europe, prendre les postures les plus singulières et les plus fatigantes ; la plus extraordinaire consiste à se maintenir sur le ventre et la poitrine, les jambes et les cuisses, d'une part, le cou et les bras de l'autre, détachés de la terre de telle manière que le corps forme presque un demi-cercle : remarquez qu'en même temps, les yeux, les lèvres, la langue doivent être dans une situation convenue, soit d'immobilité, soit d'un mouvement régulier. Ajoutez que toutes ces postures ne constituent pas seulement ^{p.361} une pratique religieuse, les bonzes tao-ssée, qui sont aussi médecins, y rattachent divers principes relatifs, surtout à la circulation

¹ [Huttner. Voyage en Chine, p. 149.](#)

² [Maccartney. Journal particulier, dans Barrow, t. I, p. 343.](#)

³ [Bell. Voyage, p. 269.](#)

⁴ [Amiot. Notice du Cong-fou des bonzes tao-ssée, dans les Mémoires concernant les Chinois, t. IV, p. 443.](#)

Musique des Chinois

du sang, et prétendent tirer de ces attitudes bizarres et de cette immobilité insolite des moyens d'hygiène et de thérapeutique.

Si vous consultez les auteurs de relations sur le mérite réel des Chinois dans les tours de force et d'adresse, les uns vous diront qu'ils y sont d'une habileté extrême et surpassent même les Indiens, et à plus forte raison les Européens ¹ ; d'autres, au contraire, prétendront que, dans la prestidigitation, les tours de force et d'adresse, le funambulisme, l'équitation et la palestre, ils sont inférieurs, non seulement aux premiers, mais encore aux seconds ² ; enfin, il s'en trouvera qui déclareront tous les talents de cette espèce et les représentations qui en résultent d'un genre si pitoyable, qu'ils auraient peine, en Europe, à trouver des spectateurs quelconques ³.

Les Chinois connaissent les marionnettes ; ils en construisent de fort jolies, et les habillent très élégamment. Au palais impérial, les eunuques qui les dirigent avec beaucoup d'habileté, s'entendent fort bien à contrefaire leur voix et à en varier les inflexions. Dans les farces qu'ils leur font jouer, on reconnaît des rôles analogues à ceux de nos arlequins et de nos polichinelles ⁴. Ces petits personnages représentent souvent des actions dramatiques fort semblables à celles du même genre dont nous amusons nos enfants ; c'est, p.362 par exemple, une princesse infortunée retenue dans un château, et qu'un chevalier vient délivrer en combattant des bêtes féroces, d'épouvantables dragons, etc. ; il attaque tous ces monstres, les détruit, et en est récompensé en recevant la princesse pour épouse ; on célèbre alors le mariage par des joutes, tournois et autres divertissements ⁵.

Il paraît que les Chinois entendent suffisamment la mécanique pour faire exécuter par des sortes d'automates divers mouvements assez difficiles ; en voici un exemple : dans un divertissement que donnait dans sa maison un riche eunuque du palais, et auquel assistaient

¹ Trigault. *Exp. christ. ap. Sin.*, p. 389. — [Huttner. Voyage en Chine, p. 150.](#)

² Maccartney. *Journal*, dans Barrow, t. I, p. 343, 345. — Barrow, *Voyage*, t. I, p. 376.

³ [Van Braam. Voyage de l'ambassade hollandaise, etc., t. I, p. 237](#) [309].

⁴ [Huttner. Voyage, p. 143.](#)

⁵ Maccartney, dans Barrow, t. I, p. 337.

Musique des Chinois

quelques-uns des premiers missionnaires, on vit un enfant qui, après avoir dansé pendant quelque temps avec beaucoup de grâce et d'habileté, sembla tout à coup se laisser tomber à terre ; mais à peine y posa-t-il les mains que l'on vit tout à coup sortir du sol la statuette en plâtre d'un autre enfant, qui, au moyen d'un ingénieux mécanisme, répéta, en se servant de ses mains, les figures que le premier avait représentées avec ses pieds ; puis, tombant à son tour par terre, l'automate se releva bientôt pour danser et lutter d'adresse avec le véritable danseur déployant tant de grâce et de précision que l'on eût pu croire que l'un et l'autre jouissaient également de l'intelligence et de la vie ¹.

Le nom donné aux ombres *chinoises* prouve leur origine ; elles paraissent en Chine dans de magnifiques lanternes dont j'ai parlé plus haut ².

Comme j'ai mentionné dans ce chapitre presque tous les divertissements des Chinois, j'en terminerai le p.363 tableau en disant qu'ils aiment avec passion les combats d'animaux. Il ne paraît pas qu'ils aient aucune idée de ceux des taureaux, des ours, des chiens, etc., mais ils se plaisent singulièrement aux combats des coqs ; les grands les regardent comme trop vulgaires, et font combattre des cailles qui s'attaquent avec un acharnement surprenant, et avec une telle fureur que la mort seule mettrait fin au combat si l'on ne séparait les adversaires. Les spectateurs font en ces occasions des paris aussi considérables que ceux des Anglais ¹. Les enfants imitent toujours en petite proportion ce qu'ils ont occasion de voir, et d'ailleurs la nature humaine n'a que trop de proclivité à se plaire au mal et à la destruction ; aussi ont-ils imaginé d'instruire des insectes à leur donner le spectacle de combats acharnés ; ils se servent, à cet effet, d'une espèce de sauterelle ou de grillon ; ces petits animaux, excités l'un contre l'autre, s'attaquent si furieusement que, s'étant une fois saisis,

¹ Trigault. *Exped. christ. apud Sinas*, p. 389.

² Voyez chap. X, p. 291.

¹ [Bell. Voyage de Petersbourg à Péking, etc, p. 232.](#)

Musique des Chinois

ils ne lâchent prise qu'en emportant, chacun de leur côté, l'un des membres de l'ennemi ¹.

Le jeu de la marra, qui paraît être l'un des plus anciens du monde, se retrouve en Chine où il est un des plus en usage dans le peuple ².

Du reste, on se tromperait fort si l'on supposait que tous ces divertissements soient renfermés dans le palais impérial et dans les maisons des grands et des riches ; les rues des grandes villes chinoises possèdent comme les nôtres tous les genres de spectacles forains, tels que jongleurs, escamoteurs, charlatans, sorciers ^{p.364} et diseurs de bonne aventure, farceurs, sauteurs, danseurs, hommes incombustibles, animaux savants, etc. ³, semblables d'ailleurs à tout ce que l'on a vu en Europe en ce genre ; en sorte que, depuis les éléphants du palais impérial, qui font la révérence aux étrangers qui viennent les visiter, jusqu'aux souris dansantes et faisant mille tours d'adresse, les oisifs de Pékin peuvent, comme ceux de Paris, trouver une facile distraction et un emploi peu fatigant de leurs journées.

D'après tout ce qui vient d'être dit, on a pu reconnaître que les Chinois ont pour la danse, et pour tous les divertissements qui s'y rapportent, beaucoup plus de goût que leur gravité habituelle ne le ferait supposer ; il est naturel que ce goût s'éveille de bonne heure chez eux, car c'est dès l'âge de treize ans que les livres canoniques des Chinois recommandent l'étude de la danse qui se lie à celle de la musique ; ces exercices se poursuivent jusqu'à l'âge de vingt ans ¹ ; fort souvent d'ailleurs, on doit devancer l'âge marqué, non seulement pour les danseurs de profession, mais même pour les simples amateurs qui, d'ailleurs, ont, dès la plus tendre enfance, mille occasions de voir toute sorte d'exercices mimiques, saltatoires et gymnastiques. On peut en juger par l'idée, pour nous fort singulière, de ce jeune vice-roi de douze ans auquel fut présenté l'un des missionnaires français ; le petit

¹ [Barrow. Voyage en Chine, t. I, p. 268.](#)

² [De Guignes. Voyage à Péking, t. II, p. 310.](#) — Sur le jeu de la marra. Voy. le septième excursus du troisième livre.

³ Barrow. *Voyage*, I, p. 161, et toutes les relations.

¹ *L'École des enfants*, trad. par Noel et Pluquet, t. VII, p. 19.

Musique des Chinois

prince n'eût rien de plus pressé que de l'engager à lui donner un échantillon de la danse européenne, fantaisie à laquelle le bon jésuite se prêta de la meilleure grâce ¹.

D'ailleurs, les usages chinois exigent ^{p.365} impérieusement une étude particulière de maintien et de grâce, indispensable chez le peuple le plus cérémonieux de l'univers ; les salutations de tout genre que l'on se fait à propos de rien, les mille attentions que l'on est obligé d'avoir les uns pour les autres dans les relations sociales, l'étiquette sévère qui établit une foule de distinctions dans les honneurs dûs à chacun selon son rang et sa dignité, rendent indispensable une grande habitude de tenue à laquelle on puisse reconnaître de prime abord l'homme bien élevé. Les leçons qui apprennent ce qu'il faut savoir à cet égard ne sont point données par des maîtres de danse proprement dits, ce sont des instituteurs peu habiles sous le rapport littéraire, qui se chargent de ce soin : ils montrent à faire une révérence de bonne grâce et à propos, à offrir et à recevoir civilement une tasse de thé, à se donner dans la démarche, dans le tour du bonnet et dans le manège de l'éventail, un air de politesse qui dénote l'homme de bon ton ². En cela, et dans tout le reste, les philosophes chinois recommandent comme la chose la plus essentielle de donner aux formes de la politesse l'air le plus aisé et le plus naturel ³.

Quant à la danse proprement dite, peut-être les Chinois s'exercent-ils quelquefois à cet art dans l'intérieur de leurs familles, mais l'enceinte de la maison est la limite du divertissement ; la jeunesse des villes et des campagnes ne connaît aucunement ces réunions où l'on s'assemble pour danser et s'exercer à des jeux de force ou d'adresse. On pourrait penser que cela naît en partie de ce que chez eux les périodes ^{p.366} hebdomadaires ne sont point marquées par un jour de repos ; ni l'antique religion des Chinois, ni celle que les bornes leur ont apportée, ne font un devoir religieux de la cessation du travail pendant un jour

¹ Trigault. *Exped. christ. apud Sinas.*

² *Traité d'éducation*, trad. du chinois, dans [Du Halde, Description de la Chine, t. II, p. 265.](#)

³ *Livre des sentences*, trad. par Noel et Pluquet, [t. III, p. 17.](#)

Musique des Chinois

pris sur un certain nombre d'autres. Les fêtes qui se rencontrent dans l'année chinoise ne sont pas, à cet égard, une compensation suffisante ¹, et lorsque ces fêtes arrivent, aucune loi n'impose l'oisiveté comme une des marques de leur célébration.

Les Chinois forment bien quelquefois des sortes de parties de plaisir et se réunissent en grand nombre dans des maisons de plaisance où se trouvent des théâtres et des musiciens, danseurs, bateleurs, etc. ; il y a, dans les dépendances de l'édifice, des jardins, des canaux, des parcs, des bosquets ; tout enfin paraît ne rien laisser à désirer pour le plaisir ; cependant on abandonne aux mercenaires le soin de faire l'agrément des fêtes ; on ne se divertit pas entre soi, on ne se réunit pas pour danser ou faire de la musique, et dans ces assemblées, toutefois, dit la relation, la galanterie n'est pas épargnée, *mais il faut que cela se fasse avec beaucoup de discrétion* ².

Du reste, si en Chine les habitudes ont mis beaucoup d'entraves aux relations des hommes avec les femmes dans la vie de société, en ce pays comme dans tous les autres, les danseuses de profession ont exercé sur certains hommes une influence qu'explique et que justifie à quelques égards la grâce voluptueuse et excitatrice de leurs mouvements cadencés. L'empereur Chun-ti, qui régnait au quatorzième siècle, finit par ^{p.367} voir ses forces physiques et ses qualités morales successivement affaiblies et définitivement anéanties par suite du goût qu'il avait pris pour une troupe de jeunes danseuses introduite et établie à sa cour ³. Ces jeunes beautés, venues du Thibet, exécutaient divers jeux auxquels l'empereur prenait part et dans lesquels il devint fort habile. Elles paraissaient quelquefois en chœur de seize ; et, dans ce cas, voici quel était leur costume : leurs cheveux, divisés en tresses, tombaient négligemment sur leurs épaules ; une sorte de bonnet d'ivoire, travaillé à jour avec une extrême délicatesse, n'empêchait pas d'apercevoir la partie des cheveux qu'il maintenait ; elles portaient une

¹ Barrow. *Voyage en Chine*, t. I, p. 258.

² Pinto. *Voyages*, cités par Bonnet-Bourdelot, *Hist. de la Mus.*, t. I, p. 129.

³ Voy. chap. II, p. 79.

Musique des Chinois

robe à manches larges et pendantes, une jupe brodée en soie sur fond de damas rouge, et par dessus le tout, une espèce de casaque légère ¹. Il s'en faut que l'idée que l'on peut se faire de cet habillement soit dépourvue d'élégance et de grâce. C'était le premier ministre de Chun-ti qui avait imaginé d'entourer le roi de cette lascive cohorte dans la vue d'augmenter sa faveur et son pouvoir en détournant le souverain des soins du gouvernement ; il n'eût pas de peine à y réussir, et le pauvre Chun-ti mourut détrôné en 1370.

L'idée de ce ministre n'était pas nouvelle, et déjà, au temps de Kong-fou-tsée, nous avons vu ² le roi de Lou s'éloigner de la route de sagesse dans laquelle cet illustre philosophe l'avait quelque temps dirigé, séduit qu'il fut par une troupe de jeunes beautés également habiles dans la musique et dans la danse, envoyées par le roi de Tsi son rival.

^{p.368} On voit qu'à l'égard de la danse et des divertissements relatifs, les Chinois ne sont pas fort arriérés quant au fond ; ici comme ailleurs, ils ont précédé la plupart des peuples qui nous sont connus ; mais ils sont demeurés stationnaires, et l'art. bien loin de faire des progrès, s'est arrêté de bonne heure et paraît même avoir rétrogradé. On en peut juger par les paroles de Kong-fou-tsée qui ont été rapportées plus haut ; il faut toutefois remarquer que les regrets de ce sage ne portaient que du point de vue philosophique ; il trouvait que l'art manquait le but moral, mais il n'attaquait pas le talent des artistes.

Si maintenant nous examinons en quoi les danses chinoises peuvent différer de celles des autres peuples qui nous sont connues, et surtout des nôtres, nous n'y trouvons véritablement qu'un point de dissemblance fort important sans doute ; c'est précisément ce sens moral, ce caractère profond que regrettait Kong-fou-tsée. Les Chinois ont été réellement les seuls peuples qui aient considéré la danse d'une façon aussi élevée, et cette manière d'envisager le bel art de se faire comprendre sans le secours de la parole a bientôt perdu chez eux son

¹ [De Mailla. Hist. de la Chine, t. IX, p. 607.](#)

² Voy. ch. II, p. 59.

Musique des Chinois

principal caractère, pour n'être plus qu'un exercice agréable propre seulement à contenter les yeux et même peut-être à satisfaire l'esprit, mais non à élever l'âme et à inspirer à l'homme l'amour de ses devoirs et l'envie d'imiter les grands exemples de vertu dont les annales humaines offrent quelquefois le tableau.

Quant à la danse, considérée simplement comme art de se mouvoir avec grâce, je pense que nous n'avons pas assez de renseignements sur ce sujet pour en porter un jugement bien motivé ; les danses prétendues chinoises ^{p.369} que l'on a introduites sur les théâtres d'Europe, ne sauraient nous offrir à cet égard aucune idée précise, car, à l'exception d'une disposition convenue appliquée à certains mouvements du corps, tout y est de l'invention de nos maîtres de ballets. Le système de ceux-ci paraît, du reste, reposer sur une opinion fort juste qu'ils se sont faite de la danse chinoise, en ne considérant point les jambes comme agent principal dans l'exercice de l'art ; en effet, les mouvements imprimés à cette partie du corps s'écartent peu de ceux qu'amènent les accidents de la démarche ordinaire, tandis que les mouvements de la tête et des bras, les positions variées et subites que prend le corps, sont marquées et continues. Ce système est, sous plusieurs rapports, favorable à la composition des chœurs de danse ; mais pour des yeux européens, les exécutants doivent, en ce cas, ressembler bien plutôt à des soldats faisant l'exercice, qu'à des danseurs proprement dits.

J'ai eu sous les yeux une collection de dessins exécutés en Chine ¹, et représentant la danse de la fête de l'agriculture ; comme le moindre changement dans la position des différentes parties du corps est rigoureusement indiqué, les attitudes sont nombreuses, mais peu variées ; chaque couple de danseurs tient en main un instrument de jardinage, bêche, houe, fourche, etc., et le place en diverses situations avec des mouvements préfixés ; il est fort rare que les pieds cessent entièrement de poser à terre ; néanmoins, une entrée de ce genre

¹ Elle est à la Bibliothèque de Paris, rue Richelieu.

Musique des Chinois

mériterait d'être imitée sur nos théâtres, et ne pourrait manquer d'y être favorablement accueillie.

Les exercices de force, tels que le saut et la palestre, ne semblent pas avoir été étudiés avec assez de soin ^{p.370} pour être jamais sortis de l'enfance. Quant aux autres exercices dépendants de la danse, tels que le funambulisme, l'équilibrisme et les tours d'adresse, qui consistent à vaincre de vaines difficultés créées à plaisir, il n'en faut parler que comme l'on parle du limon dont se trouve parfois chargé à quelque distance de la source pure et limpide d'où il était sorti, un ruisseau vers lequel ont abouti plusieurs affluents vaseux et corrompus.

C'est sans doute la prompte dégénérescence de l'art, l'oubli des bases morales sur lesquelles il reposait et les abus de tout genre que l'on en a fait, qui l'ont singulièrement rabaissé dans les opinions des Chinois. Autrefois ils ne craignaient pas d'émettre une opinion qui rappellerait chez nous les maîtres à danser et à chanter de M. Jourdain ¹ ; ils disaient que la danse était, avec la musique, la plus importante de toutes les affaires ² ; et cependant, dès une époque fort reculée, leurs philosophes, sans blâmer absolument l'usage de la danse, la mettent au rang de ces inutiles divertissements, de ces spectacles dangereux que le disciple de la sagesse traite toujours avec mépris ³. C'est être, à mon avis, bien sévère.

Si certains philosophes chinois ont fait quelques observations sensées relativement à la passion désordonnée des spectacles, il n'a pas manqué non plus de prétendus sages qui, allant beaucoup plus loin, ont prétendu proscrire, non seulement l'abus, mais l'usage. Tel fut ce jeune écrivain qui, à peine sorti des bancs, comme a soin de nous l'apprendre le bon missionnaire ^{p.371} qui nous a transmis ce fait, se donna le plaisir de déclamer contre les spectacles avec une véhémence extraordinaire, les comparant

¹ Voyez Molière. *Le Bourgeois gentilhomme*, acte I, sc. 2.

² [Compan. Dictionnaire de danse, art. Chinoises \(dances\).](#)

³ *Livre des sentences*, traduit par Noel et Pluquet, t. IV, p. 343.

Musique des Chinois

« à ces feux d'artifice capables seulement de captiver l'attention des désœuvrés, qui exposent et avilissent ceux qui les tirent, fatiguent les yeux délicats du sage, occupent dangereusement les âmes oisives, peuvent tuer ou blesser les femmes et les enfants qui, par imprudence, les regardent de trop près, donnent plus de fumée et de puanteur que de lumière, ne laissent à leur suite qu'un dangereux éblouissement et causent souvent d'horribles incendies ¹.

On voit que ce n'est pas seulement en Europe que l'on se déchaîne contre les spectacles ; le goût sans cesse plus vif que montrent les Chinois pour ces sortes d'amusements, prouve assez que toutes ces inopportunes déclamations produisent à peu près le même effet chez eux que chez nous, et que, loin de condamner les spectacles, les hommes les plus austères doivent simplement désirer qu'ils ne soient pas uniquement une école de plaisir, mais un instrument de morale et de civilisation.

@

¹ [Essai sur la langue et les caractères chinois, dans les Mém. conc. les Chin., t. VIII, p. 227.](#)

CHAPITRE XII

Des peuples qui ont adopté la musique des Chinois

@

Il est aisé de comprendre qu'un peuple depuis longtemps civilisé ait en quelque sorte obligé ses voisins à p.372 l'imiter en beaucoup de choses et surtout dans les arts, car les connaissances que leur existence suppose ne peuvent exister qu'en germe parmi des nations incultes ; les peuples plus avancés en introduisant alors leurs idées artistiques ¹ dans une contrée, ajoutent seulement à son acquis, et ne sauraient apporter de changement à ce qui n'existe point. La musique de la Chine a donc été naturellement adoptée par les Tunkinois et par les Cochinchinois, depuis longues années tributaires du céleste empire ; il paraît que chez ces derniers, elle est cultivée avec un certain succès ; des voyageurs, peu enthousiastes de la musique des Chinois, parlent avec éloge de celle qu'ils entendirent dans la Cochinchine ; ils mentionnent de rondes à refrain, qui leur semblèrent avoir beaucoup de mélodie ². La musique chinoise a dû être adoptée par les Tartares, qui ont également admis la plupart des usages bons ou mauvais des peuples vaincus par eux ; mais il est plus remarquable que le Japon, qui, dès une époque très reculée, jouissait des bienfaits d'une civilisation assez avancée, et que la guerre seule a mis en contact avec les Chinois, n'ait pas possédé un système musical à lui propre. Cela est d'autant plus surprenant qu'on accorde en général aux Japonais une belle imagination, une pénétration vive et un talent rare pour exciter, émouvoir et enflammer les passions au moyen de l'éloquence et de la poésie ³.

Rien n'est plus pathétique, plus fini et d'une p.373 éloquence plus vraie que les discours de leurs orateurs, disent les missionnaires qui les

¹ [c.a. : artistiques ?]

² [Huttner. Voyage en Chine, p. 233.](#)

³ De Charlevoix. *Histoire et description générale du Japon, où l'on trouvera tout ce qu'on a pu apprendre de la nature et des productions du pays, du caractère et des coutumes des habitants, du gouvernement et du commerce, des révolutions arrivées dans l'empire et dans la religion ; et l'examen de tous les auteurs qui ont écrit sur le même sujet.* 1736, t. I, p. 58.

Musique des Chinois

ont entendus, et il n'est pas rare de voir tout un auditoire fondre en larmes en écoutant un discours où sont mises en jeu les passions du cœur humain, dont ils connaissent admirablement les ressorts ¹.

Il en est de même de la poésie, pour laquelle les habitants du Japon montrent un goût excessif, se plaisant à chanter dans un enthousiasme poétique, leurs dieux, leurs héros, leurs grands hommes ². Cette poésie a des grâces particulières que l'on voit surtout briller dans les pièces de théâtre, car c'est aux œuvres dramatiques qu'ils donnent la préférence ³.

Malgré ces heureuses dispositions, ils n'ont aucunement songé à se faire un système musical, à cultiver leur voix, à perfectionner leurs instruments ⁴. Les relations écrites sur les lieux disent sans périphrase que la musique des Japonais est fort insipide ; qu'ils n'ont ni voix ni méthode ⁵, que l'assemblage de leurs instruments est un véritable charivari ⁶.

À l'égard de la forme de ceux-ci, elle est évidemment la même qu'en Chine : on voit dans des figures envoyées du pays des chû à dix, à treize et à quinze cordes : c'est cet instrument, nommé en japonais kot, que désigne Thunberg ⁷, comme ressemblant beaucoup au psaltérion, ou plus exactement, au tympanon ; il a, dit ce voyageur, une brasse de longueur sur ^{p.374} un pied de largeur, et résonne au moyen d'un crochet qui ébranle les cordes ; c'est, ajoute-t-il, le plus harmonieux instrument des Japonais. Ils ont aussi des kin façonnés dans le genre de nos guitares, et montés de quatre ou de cinq cordes : c'est l'instrument favori des femmes ; elles le frappent ou le pincet avec les doigts, et, bien que le son n'en soit aucunement agréable, elles s'en amusent pendant des soirées entières ¹.

¹ De Charlevoix. *Histoire du Japon*, t. I, p. 58.

² C. P. Thunberg. *Voyage au Japon*, traduits, rédigés et augmentés de notes par Langlès, t. II, p. 333 de l'édition in-4.

³ De Charlevoix, p. 59.

⁴ Thunberg, p. 333.

⁵ De Charlevoix, p. 59.

⁶ Thunberg, p. 333.

⁷ Thunberg. Là même.

¹ Thunberg. *Voyage au Japon*, t. II, p. 333.

Musique des Chinois

Il y a tout lieu de présumer que les instruments à vent de ce pays, tels que flûtes droites et traversières, hautbois, chalumeaux, etc., sont conçus dans le système chinois ; les Japonais possèdent aussi beaucoup d'instruments à percussion, tambours divers, cymbales, sonnettes, grelots, etc. J'ai vu des tambourins de ce pays posés sur un pied, qui se plie d'une manière assez singulière, et devient ainsi d'un transport facile : ce pied est d'ailleurs fort peu élevé, l'exécutant se croisant ordinairement à terre pour frapper l'instrument ¹.

Les femmes ne se bornent pas à jouer du kin, elles cultivent aussi la musique vocale ².

Le chant n'est pas reçu dans le culte des Japonais, et les temples n'admettent aucune hymne en l'honneur de leurs divinités ³ ; mais ils ont plusieurs fêtes fort pompeuses pour rappeler et célébrer les actions des dieux qu'ils adorent et des héros qu'ils révèrent. Telle est, par exemple, une solennité semblable à la fête des lanternes, et qu'ils appellent le *Matsouri*. Cette fête se compose de beaucoup de cérémonies dans lesquelles ^{p.375} figurent la musique, la danse, les spectacles de tout genre, les sermons, les prières, etc. Des corps de dix à douze musiciens vont par la ville chantant les hauts faits des dieux, accompagnés de jeunes filles qui exécutent des danses gracieuses et pittoresques. Les dépenses de ces fêtes se font au moyen d'une contribution personnelle levée sur les habitants de chaque rue d'un quartier, et chaque quartier fait sa fête particulière ; c'est à qui l'aura plus belle : les cérémonies se terminent par l'exhibition d'un grand parasol sur lequel sont inscrits les noms des rues qui ont fourni aux dépenses ; ce parasol est accompagné de musiciens masqués, qui chantent avec un accompagnement de flûte, de tambours, de clochettes, etc. ¹

Je viens de dire qu'en général la musique n'était point admise dans le culte des Japonais. Cependant l'une des trois principales sectes en

¹ Ce tambourin faisait partie d'un *musée chinois et japonais* exposé à Paris en 1840 et 41.

² Thunberg. *Voyage au Japon*, t. II, p. 333.

³ Thunberg. t. II, p. 159.

¹ Thunberg. *Voyage au Japon*, t. II, p. 278.

Musique des Chinois

fait usage. Ceux qui la composent vivent en communauté, se lèvent à minuit pour chanter des hymnes, après avoir le soir écouté un discours du supérieur qui les dirige, et médité sur les points par lui proposés ¹.

Les pièces du théâtre japonais sont conçues dans le même goût que celles du théâtre chinois ; elles sont d'ordinaire précédées d'un prologue dans lequel la marche de l'ouvrage est exposée, à l'exception du dénouement ; les tragédies et comédies sont comme en Chine, coupées par des intermèdes, farces, ballets, etc. Du reste, l'action dramatique est toujours morale ². Le sujet des pièces repose habituellement sur les ^{p.376} aventures et les exploits des dieux et des grands hommes, exprimés en vers, tantôt déclamés, tantôt chantés ; il y a aussi des comédies qui roulent sur des aventures amoureuses ; elles sont très gaies, mais d'une bizarrerie voisine du ridicule. On retrouve au Japon la plupart des accessoires en usage sur nos théâtres, notamment le rideau qui sépare la scène des spectateurs, et se lève lorsque ; la pièce commence. Il est extrêmement rare qu'il y ait en scène plus d'un ou de deux acteurs : leur costume est si étrange qu'on les croirait venus, non pour amuser, mais pour effrayer les auditeurs ; leurs gestes ne sont pas moins ridicules ; ils font à chaque instant d'effroyables contorsions, qui exigent certainement beaucoup d'exercice et un rude apprentissage ³. Au reste, il est remarquable que les Japonais s'assemblent dans des lieux spéciaux destinés aux représentations théâtrales, ce qui n'a pas lieu en Chine.

Pendant leur séjour au Japon, les jésuites pensèrent à tirer parti du goût que tous les habitants montrent pour les pièces dramatiques, et imaginèrent de faire représenter dans leur église de Nagasaki, un drame où était mise en scène la naissance de Jésus-Christ : la pièce fut jouée par les néophytes et les étudiants du collège de l'ordre ; tout se passa le mieux du monde, et la représentation, dit le jésuite qui en rend compte à ses confrères, eut lieu avec tant de convenance et de goût, tant pour

¹ *Journal des Savants*, cité dans le *Magasin pittoresque*, année 1839, p. 151.

² De Charlevoix. *Hist. et desc. du Japon*, etc., t. I, p. 38.

³ Thunberg, t. II, pp. 280 et 281.

Musique des Chinois

l'appareil théâtral que pour l'habileté des acteurs, qu'elle eût été bien reçue et applaudie en quelque ville d'Europe que ce fût ¹.

p.377 Quand un Japonais invite ses amis à un repas, il fait d'ordinaire venir des danseuses pour le divertissement des convives ; il est aisé de s'en procurer, car on en trouve dans presque toutes les auberges. Jamais un danseur ou une danseuse ne figurent seuls ; en sorte qu'on les rencontre habituellement en compagnies toutes formées, et composées de filles et de garçons. La danse japonaise se rapproche plus de la contredanse que des ballets ; cependant, on représente souvent des pantomimes qui donnent l'idée d'actions héroïques, de transports amoureux, etc. ; les mouvements du corps et les différents pas sont réglés par un orchestre plus ou moins nombreux. Les danseuses sont richement vêtues ; un divertissement qu'elles mettent souvent en œuvre pour charmer les spectateurs consiste à se couvrir le corps d'une quantité de robes endossées l'une sur l'autre au nombre de trente ou même davantage ; ces robes sont d'une soie très fine et très légères ; en dansant, elles ôtent de temps en temps le corsage d'une de leurs robes, qu'elles laissent pendre autour de leur ceinture. Cette prodigieuse quantité de vêtements, à la vérité aussi légers que de la gaze, ne les empêche en rien d'exécuter les pas les plus compliqués, de prendre les plus charmantes attitudes et d'enflammer l'imagination de ceux qui les contemplent par des gestes lascifs et de séduisantes œillades, tout en ne perdant rien de leur souplesse et de leur agilité ².

La difficulté que l'on éprouve à pénétrer dans le Japon, depuis que les missionnaires en ont été p.378 expulsés, fait que l'on possède peu de renseignements sur ces contrées, et réduit au petit nombre de lignes que l'on vient de lire ce que nous savons de la musique des peuples qui les habitent.

@

¹ A. Colaço. *Relacion annual de las cosas que han hecho los padres de la comp. de J. en la India oriental y Japon en 1600 y 1601 traducida de las cartas generales*. En Valladolid, 1604, p. 224. « Hizieron lo todo con tanta gravedad y buen gusto y con tanto aparato assi del teatro como de las personas qui representavan que sin duda fuera ben recibida y alabada en qualquier parte d'Europa. »

² Thunberg., t. II, p. 281.

CHAPITRE XIII

Réflexions générales et conclusion du premier livre

@

Si l'on a lu avec attention les douze chapitres précédents, on connaît la musique chinoise, autant du moins qu'il est possible à des Européens. L'exposition étendue des faits et des systèmes a dû prouver que les documents, insuffisants sur certains points, donnaient pour en éclaircir un grand nombre d'autres, toutes les lumières désirables.

On se rappelle que les faits relatifs à la musique, dont l'histoire des Chinois avait conservé le souvenir, ont été d'abord relatés et rapprochés en série chronologique. Après cet exposé, l'on a commencé celui du système musical où les lecteurs ont vu toute la musique basée fort rationnellement sur les dimensions d'une suite de tubes régulateurs des échelles ou modes musicaux. On a montré ensuite comment les Chinois s'y prenaient pour représenter le son à l'œil des exécutants. Des considérations d'un autre genre ont eu pour objet l'examen des organes ou instruments de la musique chinoise ; elles ont été suivies de l'examen de diverses compositions musicales où l'on a pu comprendre en quoi les mélodies usitées en Chine diffèrent des nôtres. Les renseignements fournis par les divers auteurs sur l'exercice de l'art musical en Chine, c'est-à-dire ^{p.379} sur sa liaison avec les habitudes religieuses, politiques et civiles, ont été ensuite réunis et coordonnés. Ici se terminait l'exposition de la musique des Chinois ; d'après le plan de l'ouvrage, il restait à parler des danses et jeux auxquels la musique s'allie si naturellement qu'elle n'en saurait être séparée ; de courtes réflexions sur la musique de certains peuples voisins du céleste empire ont terminé ce vaste tableau.

Il reste à présenter quelques observations générales qui, en rappelant l'attention sur les points les plus importants, serviront à diriger le jugement et empêcher les erreurs que l'on pourrait commettre dans l'appréciation de la musique chinoise.

Musique des Chinois

Ainsi que tous les peuples anciens, les Chinois attribuent l'invention de la musique à des êtres surnaturels ou du moins intermédiaires, mais bientôt leurs philosophes, tout en conservant ce que la pensée d'unir l'art musical à la divinité, offre de sublime et de séduisant, l'agrandissent, la précisent et lui donnent toute la justesse imaginable en disant que

« le ciel, en faisant naître l'homme, après avoir jeté dans son cœur le germe de toutes les vertus, y a placé la musique pour les développer et les produire au grand jour ¹.

Mais ces belles et nobles idées ne suffisent pas au génie chinois, qui naturellement observateur, a besoin de données rigoureuses pour se rendre compte de ce qu'il voit et de ce qu'il entend. Aussi, à peine les premiers instruments de musique sont-ils découverts par le fondateur de la monarchie et de la civilisation en ^{p.380} Chine, que l'homme *habile à calculer les différences*, Ling-lun, mesure les tubes sonores et en fixe les dimensions. Dès lors, les bases de toute la musique sont posées et inébranlablement assises.

N'oublions pas que l'opération de Ling-lun ou de tout autre, rapportée par les traditions au temps de Hoang-ti, n'était au fond que la constatation et la démonstration d'un fait. Ce serait une grave erreur de penser que les lettrés qui déterminèrent les rapports des lu entre eux, et distinguèrent par des dénominations spéciales les tons dont l'on faisait usage dans la cantilène, établirent en cela une chose nouvelle, et que les pièces antérieurement composées fussent basées sur des principes différents. Non ; lorsque Ling ou tout autre savant produisit le résultat de ses méditations, il ne faisait que reconnaître et soumettre à des règles fixes ce qui existait et durait bien longtemps auparavant ; il donnait une formule susceptible de s'appliquer et de s'adapter au système préexistant, à celui que la nature même avait inspiré aux premiers habitants du globe ; c'est-à-dire au genre diatonique pur, genre véritablement primitif et universel, comme l'avaient pensé les

¹ [Arnaud. Mémoires sur les danses chinoises d'après une traduction manuscrite de quelques ouvrages de Confucius ; dans ses Œuvres, t. II, p. 44.](#)

Musique des Chinois

anciens auteurs grecs ¹, comme l'ont parfaitement démontré, entre beaucoup d'autres, Martini ² et Choron ³, et comme nous aurons mille occasions de le reconnaître par la suite.

Selon leur habitude, les Chinois, dans l'emploi du genre diatonique, poussèrent jusqu'à l'excès la rigueur et les conséquences des règles établies ; non seulement ^{p.381} ils n'admirent dans leur musique aucune série chromatique, bien qu'ils eussent observé cette succession et que la suite de leurs lu ne fût autre chose, mais ils écartèrent les deux semi-diatons naturels, qui se rencontrent dans toute octave, comme on l'a démontré dès une époque fort ancienne ⁴, et que, dans l'échelle moderne du mode majeur, nous plaçons du troisième au quatrième et du septième au huitième degré. Ils préférèrent à l'interruption momentanée des successions de diatons purs par un semi-diaton, l'emploi de la tierce mineure, et, arrivés aux points de l'échelle que nous exprimons par *ré, mi, fa*, et *la, si, ut*, ils aimèrent mieux dire *ré, fa*, et *la, ut* ; c'était, comme l'on voit, tomber dans une irrégularité pour en éviter une autre, car, si de *mi* à *fa* et de *si* à *ut* il y a un semi-diaton, *ré* et *fa*, *la* et *ut* sont séparés par un diaton et demi, la série est donc toujours interrompue ; mais on doit avouer que le moyen des Chinois était le plus logique, car, n'admettant point d'intervalles plus petits que le diaton, ils en recevaient divers autres plus grands dans leurs cantilènes ; la tierce mineure n'était donc point nouvelle pour eux.

Cet arrangement pourrait bien avoir été le plus ancien système régulier en usage sur la terre, car on a remarqué que les peuples les moins avancés ont toujours une sorte de prédilection pour l'intervalle de tierce mineure ; on a même observé ⁵ que, dans les villes, les cris publics des marchands ambulants, qui n'ont de la musique aucune espèce de notions, affectionnent aussi cet intervalle. Les Chinois, en

¹ [Aristoxène. *Éléments harmoniques*, t. I](#), éd. de Meibom, p. 19.

² Martini. *Storia della musica. Dissertazione prima*, t. I, p. 94 et suiv.

³ Choron. *Introduction à la connaissance raisonnée de la musique*, ch. I ; manuscrit qui sera bientôt publié.

⁴ Voy. surtout Nicomaque. *Manuel d'harmonique*, p. 14.

⁵ Voyez les *Mémoires* de madame De Genlis.

Musique des Chinois

l'adoptant pour éviter le semi-diaton, avaient trouvé l'avantage de ^{p.382} réunir sans cesse les deux principes yang et yn ¹, et avaient suivi un ordre qui associait constamment deux lu consécutifs d'espèce différente. Partis du fa, ils se trouvèrent dérangés en touchant ut #, dont l'intonation après fa, sol, la, si, leur paraissait, sinon tout à fait impossible, au moins excessivement difficile, et surtout absolument dépourvue de mélodie ; alors ils posèrent cette règle : l'on abandonnerait le si qui, à la suite des deux premiers degrés, n'était pas lui-même exempt de dureté mélodique pour passer immédiatement à l'*ut* ; ou bien, si l'on avait exprimé le si, l'on rejetterait l'*ut*, et on se comporterait ensuite de même à l'égard du mi et du fa ; c'est pour cela qu'ayant appelé le *fa* koug et l'*ut* tché, ils nommèrent avec beaucoup de justesse le mi *pien-koug*, c'est-à-dire *qui devient fa*, et le si *pien-tché*, *qui devient ut*.

Roussier n'avait donc aucunement lieu de s'étonner et de se demander pourquoi les Chinois, après avoir commencé leur échelle par le fa, ne l'avaient pas poursuivie en séparant constamment chaque degré par un intervalle de diaton, et basé leur système sur la gamme suivante :

fa, sol, la, si, ut #, ré #, mi # ².

Pourquoi ? c'est que cette gamme serait inexécutable et ridicule ; c'est qu'une telle marche eût été contraire à la nature, à l'usage et à l'expérience ; c'est que tout homme raisonnable doit avant tout tenir compte de ce qui existe, et que dans la musique d'aucun peuple il n'y eut jamais rien de pareil à la gamme de Roussier.

Au reste, l'usage plus ou moins ordinaire, plus ou moins modifié des semi-diatons aux quatrième et ^{p.383} huitième degrés, a pénétré dans le système chinois, et ce sont sans doute les musiciens proprement dits qui ont contribué à ce progrès malgré l'opposition habituelle des littérateurs ; mais, comme nous l'avons vu ³, il s'est d'autre part trouvé

¹ Voy. ch. V, p. 123, et le premier *excursus* de ce livre.

² Roussier, dans [Amiot, De la mus. des Chin. p. 112, note o.](#)

³ Voy. ch. V, p. 123.

Musique des Chinois

des écrivains qui non seulement n'admettaient point les demi-degrés diatoniques dans la composition, mais niaient absolument leur présence dans l'échelle des lu, ce qui était absurde et aurait ôté à la transposition une partie de ses ressources.

Autant qu'il est permis d'en juger d'après les renseignements que nous possédons sur la musique chinoise, à des variations de ce genre se bornerait tout ce qu'il importe de considérer dans les révolutions de l'art chez le plus immobile des peuples et le moins avide de nouveautés. On disputa du reste beaucoup et même fort souvent sur la fixation du degré du ton fondamental, mais les questions de ce genre n'ont au fond qu'une importance des plus minimes. En Chine, la musique, prise en elle-même, n'a pas varié depuis une époque fort ancienne, malgré les différences que signalent les historiens en parlant de la musique *de telle ou telle dynastie*. Ces sortes de modifications ne concernent aucunement la tonalité ; elles ont seulement rapport au caractère général de la mélodie, et peut-être les paroles jointes à la musique entrent-elles alors pour beaucoup dans l'appréciation de celle-ci. Nous avons vu d'ailleurs ¹ les empereurs de l'époque moderne choisir pour musique de leur dynastie, celle d'une dynastie plus ancienne, et, en pareille occasion, remonter souvent aussi loin que possible dans l'antiquité. On doit hardiment conclure de là que la musique p.384 chinoise d'aujourd'hui est dans ses parties essentielles la même qu'elle était dès une époque fort reculée ; non seulement le fond tonal n'a point varié, mais les formes mélodiques ont éprouvé fort peu de mutations. En cela comme en tant d'autres choses, les Chinois ont fait de bonne heure les plus belles découvertes, et posé les règles les plus sages, mais ils n'ont pas su en tirer les conséquences et développer l'idée première qui avait présidé à leurs travaux.

Dans leurs premières élaborations de la matière musicale, ils avaient apporté le soin et la précision, caractères les plus marqués de leur génie, et ils s'étaient dès l'abord préservés des erreurs, parce qu'ils avaient envisagé la question sous son véritable point de vue ; plus tard

¹ Voy. ch. II, p. 89.

Musique des Chinois

ils ont altéré la pureté de la découverte et de la doctrine des lu par des divagations mystiques et cabalistiques ¹. Au reste, en prétendant qu'ils tiraient leur musique des nombres ², on est tombé dans une grave erreur ; les Chinois ont fait usage des nombres comme moyen de se rendre compte des faits, jamais ils n'ont pensé que les nombres même aient donné naissance à la musique, idée séduisante à la vérité, mais toute poétique, et de celles que l'on ne s'arrête plus à réfuter. Cependant des écrivains sont partis de là pour établir de prétendus rapports et une communauté d'origine entre les Égyptiens et les Chinois ; l'on a dit avec raison que de telles assertions étaient seulement bizarres et se détruisaient d'elles-mêmes ³, elles n'en ont pas moins rencontré de zélés partisans ; de fait elles sont purement imaginaires.

p.385 On connaît de reste les préjugés des Chinois et leur attachement inconsidéré aux institutions antiques ; il ne faut pas demander si ces préjugés, poussés jusqu'au ridicule, s'appliquent à l'art musical. Cependant les éloges de la musique ancienne sont fort vagues et prouvent surabondamment qu'à l'égard de cette musique, depuis si longtemps perdue, ils n'ont pas plus de lumières que nous. Ainsi l'on nous dira que du temps des Ki ou Esprits, la musique eut une grande importance ⁴ ; sous le règne de l'un d'eux, ajoutera-t-on, les chants étaient gais sans être lubriques : on ne cherchait point l'effet dans le fracas ⁵. Un autre Ki, dit-on encore, entendant le chant des oiseaux, composa une musique d'union dont l'harmonie pénétrait partout, touchait l'intelligence, calmait les passions, assainissait les sens, mettait les humeurs en équilibre et prolongeait la vie de l'homme, musique appelée à bon droit *Grâce et tempérance* ⁶. S'il est question de la musique du temps de Fou-hi, nous apprendrons que rien ne fut si

¹ Voyez le premier *excursus* de ce livre.

² [Arnaud. Œuvres, t. II, p. 52.](#)

³ Corneille de Paw. *Recherches philosophiques sur les Égyptiens et les Chinois*, t. IV de ses Œuvres, p. 302.

⁴ [De Prémare. Recherche sur les temps antérieurs à ceux dont parle le Chou-king, et sur la mythologie chinoise, p. lxxxvii.](#)

⁵ [De Prémare, p. lxxx.](#)

⁶ [De Prémare, p. xcv.](#)

Musique des Chinois

beau, qu'elle contenait chacun dans la ligne du devoir, etc. ¹ Le reste ² est de même nature ; or que nous offre de positif une semblable phraséologie ?

Toutefois il paraît certain que, dans les temps antiques, les Chinois, tout en admettant la musique comme un objet d'amusement et de plaisir, la dirigeaient souvent vers un but plus noble et plus grave : p.386 ils en faisaient la *règle du gouvernement* et la base de la morale ³ ; mais évidemment le terme musique doit être pris ici dans un sens fort étendu : il paraît désigner surtout l'ordre et la régularité en toutes choses ; et l'on sait qu'en Chine le ministère ou bureau des Rites et Cérémonies s'appelle aussi ministère de la Musique.

Lorsque les Chinois discutent avec les Européens sur le mérite respectif de la musique des deux peuples, ils étendent à celle dont ils font usage aujourd'hui le mérite attribué à l'ancienne, dont cependant ils avouent avoir perdu la clef. On a vu comment l'abbé Roussier croyait l'avoir retrouvée ⁴.

Malgré l'assurance des affirmations de certains auteurs chinois, il en est d'autres qui n'hésitent pas à déclarer que l'art musical est dans son enfance. Pour justifier cette proposition, ils allèguent comme seules raisons les variations même de l'art ;

« si l'on avait trouvé les véritables règles de la musique, disent-ils, tout le monde goûterait les usages adoptés, et l'on s'y conformerait sans songer à y apporter aucun changement ⁵.

La conclusion est plus étonnante encore ; on ne propose pas de tenter de nouveaux essais, de se livrer à de nouvelles investigations : on se borne à en déduire que la musique des premiers âges est perdue.

¹ [De Prémare, p. cvij.](#)

² Voy. [Arnaud. Analyse de la traduction de Li-koang-ti, dans ses Œuvres, t. II, p. 41, 45, 50.](#)

³ [De Guignes. Voyage à Péking, Manille et l'île de France, fait dans l'intervalle des années 1774 à 1801, t. II, p. 313.](#)

⁴ [Roussier. Lettre à l'auteur du Journal des Beaux-arts ; nov. 1770.](#) — Voy. plus haut, ch. X, p. 272.

⁵ Yun-lo, cité par l'auteur de [l'Essai sur les pierres sonores, dans les Mém. conc. les Chin., t. VI, p. 271.](#)

Musique des Chinois

Cette exclusion de toute idée progressive, unie au goût des formes mystiques et allégoriques, a singulièrement empêché en Chine le développement des divers rameaux de l'arbre musical. Que dire par exemple de ^{p.387} la musique instrumentale ? L'inventeur d'un instrument nouveau sera mu le plus souvent par des pensées étrangères à la musique, et ces aberrations seront précisément ce qui lui vaudra plus d'éloge ¹. L'instrument inventé aura par exemple 55 pouces de long, parce que *tel est le nombre complet du ciel et de la terre* ; les cordes auront 50 pouces, nombre de la *grande expansion* ; la largeur sera de 8 pouces, *en raison des huit aires des vents* ; le rebord de 3 pouces, parce que *chaque saison se compose de trois mois ou lunaisons*, etc. À ces rapprochements ridicules, les critiques chinois se récrient d'admiration et trouvent parfois de l'écho en Europe ².

Quant aux instruments pris en eux-mêmes, bien qu'à la vérité certains points de détail aient été incontestablement mieux réglés dans les instruments anciens que dans les modernes ³, et que d'ailleurs les instruments chinois jouissent de quelques avantages à eux propres, leur construction même n'indique-t-elle pas à chaque instant l'enfance de l'art. Les plus parfaits, le kin et le ché, par exemple, ne sont ni maniables, ni portatifs, et d'ailleurs cette simple fixation de cordes retenues par les deux extrémités sur une table de bois ne marque-t-elle pas les premières expériences faites sur les cordes sonores ? Aussi, à une époque moderne et malgré leur attachement pour les habitudes anciennes, le vulgaire des Chinois a-t-il adopté les instruments à manche, venus probablement de l'Inde et bien plus commodes pour l'exécution. On ne peut blâmer les Chinois de n'avoir point connu les cordes ^{p.388} fabriquées avec des intestins d'animaux ⁴, puisqu'ils y ont suppléé suffisamment au moyen des cordes de soie ; mais on doit s'étonner qu'ils n'aient pas songé à faire usage des cordes de laiton ou

¹ Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 79.

² Voy. Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 151.

³ Voy. ch. VIII, 17, p. 236.

⁴ Trigault. *Expedition christiana apud Sinas*, t. I, p. 21.

Musique des Chinois

d'acier : car tout porte à croire qu'ils connaissent l'art d'étirer et de tréfiler les métaux.

Leurs instruments à vent, quoique rationnellement conçus, sont pour ainsi dire restés à l'état d'expérience ¹.

Il est fort à croire que les instruments de percussion sont réellement ceux dont l'idée est venue en premier lieu à tous les peuples ; mais les Chinois, s'attachant plus et plus longtemps que tous les autres à cette idée première, se sont efforcés de les perfectionner, sans cependant modifier par le mécanisme ou autrement la méthode de percussion ; l'idée même ne leur est pas venue d'adapter des batals à leurs cloches, qu'ils se sont toujours contentés de faire parler, ainsi que tous les autres instruments analogues, au moyen de percussoirs en bois ² tenus par la main de l'homme. Si, dans leurs instruments à percussion, ils sont arrivés à obtenir des résultats remarquables, malheureusement mal connus, ils en ont quelques-uns, le tchou, par exemple, et le tchoung-tou ³, qu'en tout autre pays l'on reléguerait immédiatement parmi les jouets dont les enfants font usage.

Quant à la loi prescrivant que les instruments employés pour le service religieux ne pourront l'être ailleurs, et qui n'en admet pas de semblables, même p.₃₈₉ dans les usages civils ; quant aux différences établissant jusqu'à douze grandeurs et douze variétés dans les ornements instrumentaux, selon les circonstances de l'exécution ⁴, sans doute ces habitudes témoignent du respect des Chinois pour la religion et la musique, mais on se permettra de les regarder comme de véritables niaiseries dont le seul résultat est d'arrêter les progrès et l'amélioration de l'art.

À dire franchement ma pensée, je trouve que, dans la musique des Chinois, la mise en œuvre de cette quantité d'instruments, dont ils se montrent si glorieux, est bien mal réglée et bien mal entendue. Les

¹ Voy. le sixième *excursus*.

² Trigault. Là même.

³ Voy. ch. VIII, 15, p. 217.

⁴ Auteurs chinois cités dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. VI, p. 274.

Musique des Chinois

Chinois ont imaginé de déterminer, d'après des lois prises, selon eux, dans la nature même, combien on doit réunir d'instruments de chaque sorte pour former une musique parfaite ¹. Ils n'ont pas pensé que la perfection de toute musique consiste avant tout dans le mérite de la composition elle-même, et que les moyens d'exécution ne sont qu'une circonstance accessoire ; d'un autre côté, ils ont oublié que le nombre des instruments devait toujours être subordonné, non seulement aux localités, mais à la nature des idées musicales. Tout le monde s'accorde à dire que, dans les concerts chinois, les instrumentistes sont toujours en bien plus grand nombre que les chanteurs ² : cela n'aurait rien d'extraordinaire, si les instruments bruyants ne se faisaient entendre sans cesse ; or, est-il rien qui annonce plus une musique dans l'enfance que cette habitude de battre sans relâche les instruments retentissants ? Il ^{p.390} paraît au reste qu'un étourdissant vacarme caractérise tous les plaisirs et divertissements chinois ³ ; c'est seulement au palais de l'empereur que l'on entend une musique plus douce et plus insinuante. Un voyageur ⁴ parle avec admiration de l'effet produit sur lui le jour de la présentation de l'ambassadeur anglais par l'effet d'une hymne accompagnée seulement des sons argentins d'un king dont la douce résonnance semblait s'unir délicieusement au calme de la matinée.

On a droit de s'étonner de la mauvaise exécution des concerts ordinaires chez les Chinois, car ils ont fort bien connu et senti les différences partielles qui naissent de la manière d'exécuter une même pièce.

« Le même homme, dit un de leurs plus célèbres écrivains, n'a jamais entendu deux fois une musique parfaitement semblable, ni deux hommes la même symphonie ⁵.

Ils en donnent pour raison que le temps change, l'air varie, les instruments vieillissent, et ne sont jamais en un temps précisément ce

¹ [Essai sur les pierres sonores, dans les Mém. conc. les Chin., t. VI, p. 270.](#)

² [Staunton. Voyage de Maccartney, trad. par Castera, t. III, p. 313.](#)

³ [Huttner. Voyage en Chine, trad. par Castéra, p. 146.](#)— Voyez d'ailleurs plus haut le ch. X.

⁴ [Huttner, p. 135.](#)

⁵ Yong-lo, cité par l'auteur de l'[Essai sur les pierres sonores, p. 271.](#)

Musique des Chinois

qu'ils étaient en un autre ; ils ajoutent que la différence dans la disposition du corps et des organes, dans la situation du cœur et de l'esprit, doivent nécessairement en mettre une entre les impressions causées par la musique et la manière dont elle arrive à l'âme.

Les auteurs chinois croient donner une idée plus grande de la musique en exagérant la difficulté de l'étudier :

« Il est facile, disent-ils, de voir les deux bords d'un fleuve, mais la mer est d'une étendue immense ; il en est de même de la musique par rapport ^{p.391} aux autres sciences : celles-ci ne sont que des fleuves, celle-là un vaste océan ¹.

C'est qu'en effet, dans les temps anciens, la profession musicale présupposait les connaissances du physicien, du moraliste, du poète, de l'historien. Le musicien devait mettre les airs en rapport avec les saisons et la température de l'air, c'était en ce point que son art se liait à la physique ; il s'unissait bien plus étroitement à la morale, puisque son but principal était d'enseigner la vertu ; le musicien devait être poète pour fondre ensemble la cantilène et la poésie, dont lui-même était souvent l'auteur ; enfin, sans cesse occupé à célébrer les actions des grands hommes et des sages, il lui fallait connaître parfaitement l'histoire pour y puiser les faits mémorables et dignes d'être transmis à la postérité ².

Cependant, cette musique, présentée sous un aspect si étendu, et dont l'étude leur semble si difficile, est purement mélodique ; tout ce que les Chinois connaissent d'harmonie consiste dans leur manière d'accompagner telle que je l'ai indiquée plus haut ³, savoir dans ces doubles cordes du kin et du chô, qui font entendre, conjointement avec la mélodie, tantôt la quinte, tantôt la quarte du ton exprimé. Je ne parle pas de l'accompagnement monophone et insignifiant des tambours ; il semble même, dans l'usage ordinaire des

¹ Préface du *King-tchoan, ou livre authentique sur l'ancienne musique*, cahier A, n° 1, cité par Roussier, d'après Amiot, [Lettre à l'auteur du Journal des beaux-arts, de novembre 1770](#).

² [Voy. de Guignes. Voyage à Péking, t. II, p. 314](#).

³ Voy. ch. IX, p. 267.

Musique des Chinois

Chinois, n'être qu'une manière de faire sentir la mesure, car un tambour de la grosseur du po-fou ¹, rempli comme il l'est de son de riz, et frappé _{p.392} avec le bout des doigts, ne saurait fournir qu'un résultat extrêmement faible.

L'harmonie européenne ne les charme en aucune façon ; s'ils s'en montrent parfois satisfaits, c'est chez eux une simple affaire de politesse ; veulent-ils ajouter la franchise, ils répondent comme ce vieux Chinois de la cour de Khang-hi à qui l'on demandait comment il trouvait la musique de l'ambassade de Russie : « Fort bonne, moins pourtant que la nôtre ². »

Les docteurs qui entendaient Amiot et autres missionnaires musiciens jouer du violon ou du clavecin, (et il paraît qu'à cette époque il y eut à Péking des jésuites allemands assez habiles sur ces deux instruments) demeuraient froids, distraits, et finissaient par avouer « que ces airs n'étaient pas faits pour leurs oreilles, ni leurs oreilles pour ces airs ³. » S'agissait-il de mouvements rapides et de notes nombreuses, l'audition de pareilles pièces était pour eux un exercice violent, surtout s'il était de longue durée ; une telle musique ne servait, selon eux, qu'à prouver l'agilité des doigts et la légèreté de l'esprit de ceux qui s'en délectaient, et ces productions ne pouvaient convenir qu'à des hommes accoutumés à la frivolité et à l'inconstance ⁴. Les plus beaux airs de mouvement lent, qui faisaient alors les délices de l'Europe, les morceaux les plus tendres et les plus pathétiques de l'Italie et de la France, ne produisaient pas non plus la moindre impression sur les auditeurs chinois. Pour rendre compte de leur manière de sentir à cet _{p.393} égard, ils se disaient

« disciples de la belle nature ; ils ne concevaient pas pourquoi l'on jouait en même temps plusieurs choses différentes, pourquoi on les jouait si rapidement ; ce n'était point là flatter

¹ Voy. ch. VIII, 13, p. 203.

² [Bell. Voyage, p. 270.](#)

³ Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 3.

⁴ Amiot. *Notes et accessoires de la traduction du Li koang-ti*, cité par [Arnaud, Œuvres, t. II, p. 74.](#)

Musique des Chinois

l'oreille, mais la fatiguer. En cela, disaient-ils, comme en bien d'autres choses, les êtres inférieurs à nous nous servent de modèles. Or, a-t-on jamais vu des oiseaux de la même espèce faire entre eux des concerts dans lesquels l'un chante la tierce, la quarte ou la quinte de ce que l'autre entonne ? Non, sans doute, mais lorsque l'un d'eux commence son ramage naturel, l'autre l'écoute ou bien chante à l'unisson ; cependant, nous avons plaisir à les entendre, parce que notre oreille déteste la confusion. Il en est de même pour notre vue ; que serait un tableau représentant les faits relatifs aux vingt-deux dynasties ? ou bien que diriez-vous d'un homme qui, possédant l'histoire de la Chine en plusieurs centaines de tableaux, vous les ferait passer sous les yeux avec une extrême rapidité, et vous demanderait ensuite froidement si vous n'avez pas reconnu l'exactitude de ce qu'ils représentent, et si vous n'en avez pas admiré les beautés ? Votre réponse serait analogue à celle que nous faisons en regardant votre musique comme un mélange confus et désordonné de sons aigus et graves dans lesquels on ne saurait démêler ce qu'a voulu exprimer le musicien ¹. »

Amiot lui-même, tout porté comme il l'est à l'admiration des Chinois, ne peut s'empêcher d'avouer que cette manière de raisonner est pitoyable, mais, il n'est pas aisé, ajoute-t-il, de leur faire comprendre ce qu'il y a de faux dans leur manière de sentir. Il en cherche la raison dans l'organisation physique des Chinois, ^{p.394} dont l'ouïe doit nécessairement, selon lui, être *émoussée et stupide*. En effet (c'est toujours Amiot qui parle), les oreilles chinoises sont longues, larges, pendantes, épaisses, ouvertes, molles, c'est-à-dire d'une substance qui tient beaucoup plus de la chair que du cartilage, peu ou presque point bordées ; en aucun cas, ni de nuit, ni de jour, ils ne les couvrent, et leur tête étant constamment rasée, comme l'on sait, elles ne sont en aucune manière abritées par les cheveux ; or, dans

¹ Amiot. Là même, p. 78.

Musique des Chinois

plusieurs parties de la Chine, à Péking, par exemple, les changements qui surviennent dans la température de l'air sont extrêmes ; ainsi, le thermomètre, qui, en hiver, descend jusqu'à 9,6 degrés Réaumur au-dessous de zéro, s'élève, dans l'été, jusqu'à 38,4 au-dessus, et quelquefois il dépasse ces termes ; les variations sont fréquentes et subites, les vicissitudes journalières et momentanées, en sorte que l'on passe souvent de la plus extrême sécheresse à la plus grande humidité. De tout cela il résulte que de quarante à cinquante ans presque tous les Chinois (de Péking) sont affligés d'une espèce de surdité ou dureté d'oreille, à laquelle peu d'entre eux échappent. Or, cette infirmité venant par degré, et l'habitude d'entendre les instruments bruyants dès l'enfance devant encore y contribuer, il n'est pas étonnant qu'ils préfèrent le son des tambours, des cloches et des tam-tams aux accords harmonieux et pénétrants des instruments d'Europe ¹.

Un siècle auparavant, on aurait supposé que les Chinois prendraient bientôt goût à l'harmonie et à la musique européenne ², car dès lors ils examinaient ^{p.395} attentivement nos instruments ³, et plus tard nous les avons vus prendre des dessins exacts de ceux que possédait l'ambassade anglaise ⁴ ; mais, d'après ce que vient de nous apprendre Amiot, il est visible que c'était pour eux une simple affaire de curiosité, et qu'au fond ils ne se souciaient pas plus de nos instruments que de nos compositions. Cela n'a pas empêché Ginguené de dire, sans pourtant garantir complètement la vérité du fait, que l'empereur de la Chine (alors Khien-long) avait fait exécuter en sa présence la *Cecchina* de Piccinni ⁵ ; si l'on en croit le jésuite Amoretti, l'empereur aurait été si délicieusement ému qu'il établit une troupe de musiciens chargés seulement de jouer la musique de cette pièce ; il aurait en outre fait bâtir une espèce de théâtre sur les murailles duquel auraient été peintes toutes les scènes de la *Cecchina*, afin qu'il pût la voir et

¹ Amiot. Là même, p. 86.

² Trigault. *Exped. christ. apud Sinas*, t. I, p. 21.

³ Trigault. Là même.

⁴ Voy. ch. II, p. 93.

⁵ Ginguené. *Notice sur la vie et les ouvrages de Piccinni*, p. 10.

Musique des Chinois

l'entendre à la fois ¹. La moindre connaissance de la musique chinoise suffit pour mettre au rang des contes les assertions d'Amoretti. À qui persuader qu'il se fût trouvé à Péking des Chinois capables de comprendre et d'exécuter la musique de Piccinni. Remarquez d'ailleurs qu'Amiot n'ayant pas quitté la Chine depuis 1732 jusqu'à sa mort (1794), n'aurait pas manqué de nous informer d'un fait aussi singulier, qui se rattachait directement à la nature de ses travaux et de ses recherches ; apparemment il était plus que son confrère habitué à respecter en tout la vérité.

Au reste, sans rejeter absolument l'opinion de cet écrivain sur les motifs qui empêchent les Chinois de trouver notre musique à leur goût, il me semble que ^{p.396} leur mépris s'explique très bien, d'abord par les préjugés nationaux, qui peut-être n'ont jamais existé en aucun pays à un aussi haut degré qu'en Chine. En second lieu ce qui a pu singulièrement influencer sur leur manière de juger notre musique, c'est que l'on s'y est fort mal pris pour la leur faire goûter. On jouait des airs qui n'avaient aucun rapport aux leurs sur des instruments également nouveaux pour eux ; c'était trop les dépayser d'un seul coup. Pour avoir chance de faire comprendre aux Chinois les beautés de notre mélodie et les immenses ressources de notre harmonie, il eut, avant tout, fallu savoir précisément où ils en étaient, et leur montrer que tout ce qu'ils possédaient en ce genre nous l'avions aussi quand cela nous convenait. En procédant de la sorte, force aurait été à eux de reconnaître qu'après avoir suivi de compagnie un même chemin, nous les avions laissés derrière nous comme des retardataires dont nous pourrions nous occuper quand bon nous semblerait, puisqu'ils étaient demeurés sur un terrain déjà parcouru et conquis par nous. Le domaine de l'art est inaliénable ; qu'il étende au loin ses conquêtes, il n'abandonne rien de ce dont il s'est une fois emparé ; s'il démolit par moments de vieilles mesures et les remplace par de nouvelles et élégantes bâtisses, tel était la ferme assise de ces antiques débris, que la partie conservée s'incorpore sans difficulté à l'édifice moderne, s'associant à lui sans

¹ Amoretti, cité là même.

Musique des Chinois

disparate : c'est ainsi qu'au palais de Versailles l'on a soigneusement conservé le petit château antérieur à ces magnifiques constructions.

Si l'on voulait prouver aux Chinois notre supériorité, le premier point était donc de nous montrer à eux forts de leur force, riches de leurs richesses, et ensuite plus forts et plus riches qu'eux ; leurs préjugés p.397 n'eussent pas tenu contre un tel tableau. Du reste, la question n'ayant pas été posée de la sorte, les hommes les plus raisonnables du pays ont bien senti que chaque peuple a pour ses arts et ses institutions une manière de sentir qui lui est propre, et Kang-hi parlait fort sensément en disant à l'ambassadeur russe devant lequel il faisait exécuter un concert :

— Je sais bien que la musique chinoise ne plaît pas aux Européens, mais chaque nation préfère toujours la sienne ¹.

Kang-hi aurait pu ajouter que ce préjugé est peut-être le seul respectable, puisqu'il n'entraîne après lui aucun inconvénient considérable ; en Chine plus qu'ailleurs on ne doit pas craindre de l'excuser, car il n'est pas de pays où la musique ait été comblée de plus pompeux, de plus magnifiques éloges.

Aux yeux des auteurs chinois, elle est la plus importante des affaires ², la première des sciences ; celui qui posséderait parfaitement l'ancienne musique connaîtrait les cérémonies publiques et particulières, l'art de la guerre, l'astronomie, la politique, la religion ³, etc. On voit qu'à ce compte la musique ne tendrait à rien moins qu'à être la science universelle. Son pouvoir n'agit pas seulement sur les vivants, les morts eux-mêmes le ressentent ; les esprits du ciel et ceux de la terre se réunissent au son des voix et des instruments ⁴. Occupé de la musique, le sage est la lumière du monde ⁵, car la musique est

¹ [Bell. Voyage en Chine par la Sibérie, p. 291.](#)

² Auteurs chinois cités par [Compan. Dictionnaire de danse, p. 69.](#)

³ Amiot. *Préliminaires de la traduction de Li-koang ti*, cités par Roussier. [Lettre à l'auteur du Journal des beaux-arts, n° de novembre 1770.](#)

⁴ Auteurs chinois, cités par [Arnaud, d'après Amiot, dans les Œuvres du premier, t. II, p. 52.](#)

⁵ [Doctrines ancienne et nouvelle des Chinois sur la piété filiale](#), dans les *Mém. conc. les Chin.*, etc., t. IV, p. 21.

Musique des Chinois

essentiellement ^{p.398} réformatrice des mœurs ¹ et son but unique, tant dans sa partie principale que dans ses détails accessoires, est de resserrer les liens de la famille et ceux qui unissent entre eux tous les humains ². Avec le secours de la musique, rien de difficile dans le gouvernement des peuples ³ ; elle est le moyen le plus sûr, le plus prompt, le plus efficace, pour faire fleurir l'empire ⁴ ; elle est le meilleur appui de l'autorité, le plus fort lien social, le véritable nœud des lois, etc. ⁵. Toute la doctrine des anciens king (livres sacrés) prouve la nécessité de la musique ⁶. Elle est l'écho de la sagesse, la mère et l'institutrice des vertus, la voix du ciel ; elle dévoile à l'homme le souverain être, et le fait participer de l'essence divine ⁷ ; aussi fut-elle, dès la plus haute antiquité, l'âme de toutes les saintes cérémonies, et le véritable dépôt des enseignements de la religion ⁸.

Ce ne sont pas seulement les poètes qui chantent à l'envi les louanges de la musique ; les plus sublimes philosophes de la Chine, et à leur tête le grand Kong-fou-tsée, manquent d'expression pour peindre l'enthousiasme que leur inspire cet art délicieux. Selon l'oracle de l'éternelle sagesse, la musique est le chemin de la perfection, car l'accord des voix et des instruments modère les mouvements de l'âme ⁹ ; la ^{p.399} fréquentation des sages, l'approbation des gens de bien et la bonne musique, sont, à son avis, les trois choses qu'il faut rechercher ¹⁰ ; à la musique seule appartient le privilège d'inculquer dans l'âme les admirables doctrines de l'antiquité ¹¹. Fait-il l'éloge de ce ministre célèbre qui, après sa mort, avait mérité le surnom d'*infatigable* à

¹ Là même, p. 60.

² Là même, p. 21.

³ [Le Li-ki, article Yo-ki, cité par Ko. Mém. conc. les Chin., t. I, p. 257.](#)

⁴ Noueou Yang-sieou, cité là même.

⁵ Là même.

⁶ Pan-kou, cité là même.

⁷ Yven-kien-la-han. Là même.

⁸ [Essai sur les pierres sonores, dans les Mém. conc. les Chin., t. VI, p. 272.](#) — Ko. *Antiquité des Chinois*, dans le même recueil, t. I, p. 256 et suiv.

⁹ *Le livre des sentences*, trad. par Noel et Pluquet, dans *Les livres classiques de l'empire de la Chine*, t. III, p. 158.

¹⁰ *Le livre des sentences*, t. IV, p. 342.

¹¹ *Le livre des sentences*, t. III, p. 31.

Musique des Chinois

chercher la vérité, il met au nombre des qualités qui lui ont valu ce titre glorieux, son application continuelle à l'étude de la musique ¹. Enfin, il interroge ses disciples sur les souhaits que ferait chacun d'eux ; tous désirent des positions brillantes ; Tsem-lin seul ne se fait d'autre image du vrai bonheur que d'aller hors de la ville, en société d'un petit nombre d'amis instruits, former, dans un riant bocage, un concert de voix et d'instruments. Hélas ! dit Kong, tel fut toujours mon unique désir ².

On ne finirait pas si l'on voulait rapporter les éloges de la musique ; extraits seulement du petit nombre de livres traduits en Europe, ils formeraient un chapitre très étendu. Terminons par une dernière pensée de l'immortel Kong-fou-tsée, et remarquons avec lui que, pour mériter de telles louanges, et pour produire de si précieux résultats, il faut à la musique des organes vraiment dignes d'elle, vraiment dignes de l'art si élevé, de l'espèce de sacerdoce qu'ils exercent : en effet, à quoi sert la musique pour l'amélioration d'autrui, si le musicien lui-même est sans vertu ³ ? Maxime universellement négligée de nos jours, et qui n'est pas seulement applicable à la musique.

p.400 En ce qui concerne cet art, pourquoi l'a-t-on si souvent oubliée ? Est-ce uniquement que l'artiste ne demande plus à la vertu seule ses inspirations ? Ne serait-ce pas aussi que les inspirations de l'artiste vertueux ont cessé de trouver des partisans ? À en juger par le peu d'influence morale de la musique moderne, un esprit chagrin ne manquerait pas de dire que ces deux propositions sont aussi vraies l'une que l'autre.

@

¹ Là même, [p. 92](#).

² *Le livre des sentences*, [t. III, p. 227](#).

³ *Le livre des sentences*, [t. III, p. 43](#).

Compte-rendu de lecture ¹

@

M. Adrien de La Fage n'exagère pas le moins du monde lorsqu'il établit dans la préface de son livre qu'il n'existe pas une seule histoire générale de musique vraiment digne de ce titre. C'est une lacune incontestable. Plusieurs ont essayé de la combler ; mais pas un n'a eu encore le bonheur ou le talent de réussir.

Il faut en effet un concours si rare de qualités spéciales chez l'auteur et de circonstances extérieures si favorables à ses efforts, qu'on ne doit guère s'étonner de rencontrer ce vide immense dans la littérature musicale. Une vaste érudition bibliographique, une lecture prodigieuse, la connaissance approfondie d'un grand nombre de langues mortes et vivantes, une longue expérience pratique et théorique de l'art, un esprit ingénieux, philosophique, à larges vues, porté à la synthèse, un style clair, élégant, concis, voilà certainement un ensemble de conditions bien difficile à trouver dans le même individu, surtout si l'on y ajoute la nécessité d'une position sociale qui permette de faire d'importants sacrifices pour amasser des matériaux aussi dispendieux qu'indispensables. La réunion de tous ces avantages serait à coup sûr une forte présomption de succès en faveur du savant qui entreprendrait une œuvre de cette portée. Mais qui donc oserait répondre de les posséder ? M. de La Fage a trop de modestie réelle pour avoir laissé percer cette conviction dans son avant-propos. Toutefois entreprendre une tâche dont on avoue l'énorme difficulté, c'est reconnaître tacitement qu'on ne la juge pas supérieure à ses forces.

La suite de ce livre, seulement commencé, prouvera si l'auteur a fait acte de courage réfléchi ou de généreuse témérité. La publication, bornée jusqu'à présent à deux volumes, n'est pas assez avancée pour qu'une critique sage et modérée se hasarde à prononcer sur la totalité de l'œuvre. Dans cet article, purement analytique, nous nous réduirons

¹ Maurice Bourges, *Revue et gazette musicale de Paris*, 25 mai 1845, n° 21, pages 171-174.

Musique des Chinois

à l'examen des fragments, sauf à considérer plus tard et de plus haut le travail dans son ensemble.

Ce que nous devons signaler avant tout, c'est un caractère de bonne foi digne d'estime, une candeur qui honore à la fois l'homme et l'écrivain. Dans les deux tomes que nous avons sous les yeux, il règne un parfum de probité consciencieuse, d'impartialité, d'amour du vrai qui inspire forcément le respect. Lorsque l'auteur combat une opinion, ses paroles sont convenables, mesurées ; il se tient en garde contre ce ton aigre et peu courtois si familier aux savants de profession. Lorsqu'il approuve, ses éloges portent le cachet de la sincérité. Nulle part il n'essaie de faire illusion au lecteur. Ce qu'il sait, il le dit simplement, nettement ; ce qu'il entrevoit, il ne le donne qu'à titre de conjecture ; ce qu'il ne sait point, il avoue tout de suite ne le point savoir. Quant à la forme littéraire, elle est en général facile et correcte. Une seconde édition, probablement prochaine, fera disparaître quelques négligences échappées aux préoccupations du savant, et permettra d'élaguer certains passages diffus, d'écartier les redites, de jeter du jour sur diverses pages, que les *excursus* annoncés auraient déjà éclaircies peut-être, si l'auteur les avait annexés immédiatement aux deux premiers volumes.

Les matières que ceux-ci renferment sont développées dans de petits traités spéciaux complets. Deux livres, formant le premier tome, sont consacrés à l'étude de l'art musical chez les Chinois et les Indiens. Le second tome contient un troisième livre, subdivisé lui-même en deux sections, et destiné à l'examen rétrospectif de la musique des Égyptiens et des Hébreux. Deux recueils, fort curieux, de morceaux de musique et de dessins soigneusement exécutés, contiennent les exemples et spécimens présentés par l'auteur à l'appui du texte.

M. de La Fage n'a pas la prétention d'avoir été chercher ses renseignements sur les lieux mêmes, auprès des praticiens de Pékin ou du Caire, sur les bords du Gange et du Jourdain. Ce qu'il a voulu faire évidemment, et ce qu'il a fort bien fait, c'est une compilation judicieuse

Musique des Chinois

et raisonnée de tous les matériaux répandus en Europe soit par les voyageurs et les antiquaires, soit par les monuments et les écrits anciens que renferment les musées et les bibliothèques. Il a tiré parti avec ordre et méthode des documents confusément amoncelés par des observateurs de différentes époques, qui les ont, disent-ils, puisés aux sources originales, quoique souvent leurs conclusions et leurs rapports se trouvent en opposition directe : aussi M. de La Fage est-il parfois assez embarrassé pour concilier des témoignages contradictoires, ou pour donner une interprétation lucide de quelques passages peu intelligibles, transmis par des narrateurs plus superficiels que profonds, plus versés dans la théorie que dans la pratique.

Nous ne savons si ce serait trop exiger d'un historien ; mais il semblerait nécessaire à qui veut écrire avec certitude et sûreté sur les caractères nationaux et les révolutions d'un art aussi varié que la musique, d'avoir fréquenté et entendu les musiciens de profession de chaque pays, d'avoir lu dans le texte primitif les traités didactiques afin d'échapper au piège des traductions infidèles. Lorsque Burney voulut rédiger des mémoires sur la musique de son temps, il se décida à voir par lui-même tout ce dont il prétendait parler. Un parti aussi extrême n'est pas toujours praticable ; mais il est du moins plus sûr que de juger par oui-dire et d'après des observations trop souvent inexactes. Que d'erreurs n'est-on pas exposé à reproduire involontairement ! Parfois même il n'y a autre chose à faire qu'à confesser l'absence de renseignements suffisants et précis.

C'est à quoi M. de La Fage a dû se résigner en quelques endroits de son livre, lorsque sa sagacité ingénieuse ne lui a pas fourni d'explication plausible. C'est ainsi qu'il avoue ne pouvoir saisir la différence pratique réelle que les Chinois admettent entre leurs divers modes, ni celle qu'ils établissent entre la mélodie et les *yn* ou sons musicaux assemblés. Le lecteur est donc forcé d'accepter aussi l'obscurité de la question. Ailleurs l'auteur se déclare trop vaguement informé pour exposer autrement que par conjecture la constitution de la musique figurée chez les Chinois.

Musique des Chinois

Quelques notes des gens du métier, dit-il à la page 130 du premier volume, éclaireraient plus la matière que les données incomplètes et équivoques dont je suis réduit à offrir l'extrait.

Plus loin il ajoute, à propos du système vocal :

« Il est fâcheux que nous manquions, pour traiter cette matière avec l'étendue qu'elle comporte, des documents les plus nécessaires qui existent indubitablement en Chine.

Ce regret, qui témoigne de la loyauté de l'historien, prouve, après tout, qu'à moins d'observations ultérieures, recueillies dans le pays même par des hommes spéciaux, on ne saurait avoir une idée bien positive de l'état de la musique dans le céleste empire. Bien que M. de La Fage se fonde sur l'attachement excessif de ce peuple aux plus anciennes institutions pour conclure

« que la musique d'aujourd'hui y est dans ses parties essentielles la même qu'elle était dès une époque plus reculée,

nous ne pensons pas que cette considération soit suffisante pour prêter à une supposition arbitraire force de réalité ; car il ne faut pas oublier que les travaux dont M. de La Fage avoue s'être servi le plus volontiers sont ceux du père Amiot, qui écrivait il y a près de soixante ans ; et le père Amiot non seulement a laissé dans ses écrits des lacunes considérables, mais encore n'a pas toujours donné des explications aussi satisfaisantes que paraît le penser l'auteur de *l'Histoire générale*.

Du reste la majeure partie du traité relatif à la musique chinoise offre beaucoup d'attrait. L'écrivain a pris trop de plaisir peut-être à recueillir toutes les traditions fabuleuses qui environnent le berceau de l'art ; mais du moins ce que l'on perd en rapidité du côté de la narration, on le regagne en vivacité de coloris et de physionomie. On ne peut lire sans intérêt les chapitres deuxième, neuvième, dixième, onzième et douzième du premier volume, particulièrement consacrés aux annales de la musique chinoise, à la vénération dont elle est l'objet, aux fêtes publiques et privées auxquelles elle se rattache ainsi

Musique des Chinois

que la danse. En vérité, si le père Amiot a rendu fidèlement les livres chinois, l'acoustique n'est rien moins qu'une science moderne. Au dire du bon Père, ce fut en l'an 2600 avant l'ère vulgaire, sous le règne glorieux de Hoang-Ti, que Ling-Lun, son premier ministre, fit une découverte dont les Européens ne se vantèrent que bien longtemps après. Mais écoutons M. de La Fage, qui raconte fort agréablement cette singulière légende.

« Ling-Lun prit un bambou qu'il coupa entre deux nœuds ; il en ôta la moelle, souffla dans le tuyau, et 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. Non loin de là était la source du Hoang-Ho, et Ling-Lun reconnut que le son du même tube s'accordait précisément avec celui qui naissait du bouillonnement des eaux dans le moment où elles s'échappaient de la terre. Ainsi fut fixé le *lu* ou ton fondamental générateur. Ling-Lun était occupé à de nouvelles expériences lorsqu'un foang-hoang (l'oiseau merveilleux qui ne se montre qu'à l'avènement des bons princes ou à l'approche des grands événements) apparut et vint accompagné de sa femelle se percher sur un arbre voisin de l'endroit où était le savant calculateur. Le mâle chanta sur six tons différents, la femelle sur six autres que les premiers. Par un bonheur inespéré il se trouva que le premier ton qu'avait fait entendre le foang-hoang fut exactement le même que celui du tube préparé par Ling-Lun, et que les autres tons alternant avec ceux de la femelle donnaient justement une échelle semi-diatonique. Sur ces données, Ling coupa douze cannes de bambou, dont il détermina la longueur de manière à représenter les douze degrés indiqués par le couple ailé.

Ne voilà-t-il pas une révélation bien miraculeuse de la gamme chromatique ? La grande influence morale que les Chinois attribuaient à la musique explique ce besoin de lui trouver une origine merveilleuse. Jamais science ou art n'a joui chez aucun peuple d'un plus vaste crédit.

Musique des Chinois

Chun, le laboureur, parvenu au trône, créa un ministère de la musique. Au discours qu'il tint au premier titulaire de cette charge, on jurerait qu'il s'agissait tout au moins du ministère de l'Instruction Publique.

— Instruis les enfants des princes et des grands, dit-il à Kouei ; qu'ils deviennent, par tes soins, justes, sincères, affables, circonspects ; qu'ils soient fermes sans dureté et sachent tenir leur rang sans fierté et sans arrogance. Que ces pensées soient rendues en poésies, chantées sur différents airs, et accompagnées des instruments ; la musique doit suivre le sens des paroles, être simple et naturelle ; il faut rejeter celle qui n'inspire que la vanité et la mollesse. La musique est l'expression des sentiments de l'âme ; si l'âme du musicien est élevée et généreuse, ses productions ne respirent que la vertu, ses accents réunissent le cœur de l'homme à celui des esprits célestes.

Ce n'était pas trop dire, si on songe que les Chinois ont fait en quelque sorte de leur musique le principe des idées morales, religieuses, gouvernementales. La Grèce elle-même n'a-t-elle pas traité souvent les musiciens novateurs comme de dangereux révolutionnaires ? L'influence de cet art n'était pas moins puissante dans l'empire des fils du Soleil.

Le Socrate de la Chine, Kon-Fou-Tzée, fut tellement ému par un hymne antique qu'il en perdit l'appétit trois mois durant. Dans un de ses voyages, ayant passé sept jours sans manger, Kon-Fou-Tzée, tandis que la plupart de ses disciples tombaient d'inanition, combattait la faim en chantant et jouant du *kin* plus que de coutume. C'est ainsi que l'illustre philosophe donnait un démenti formel au proverbe si connu : *Ventre affamé n'a point d'oreilles*.

Dans l'immense quantité d'anecdotes que M. de La Fage a recueillies, quelques-unes prouvent que, si la musique était considérée à la Chine comme la source de toute sagesse, elle y fut parfois aussi une cause réelle de désordre. L'empereur Tching-Ti ne put résister au

Musique des Chinois

plaisir de prendre une cantatrice pour épouse légitime ; Y-Tsounng s'engoua si fort des compositions de Li-Ko-Ki qu'il le nomma capitaine de ses gardes ; un prince de la dynastie des Tsin eut à sa cour jusqu'à *dix mille femmes* chantant et jouant des instruments ! Que sont, s'il vous plaît, nos festivals modernes de quatre ou cinq cents artistes ?

La musique chinoise, comme le Dieu jaloux de Moïse, ne souffrit jamais aucune rivalité. Kang-Hi, le Louis XIV de son siècle, s'étant laissé aller à trouver de son goût quelques menuets, rigaudons et passe-pieds exécutés sur le clavecin par les RR. PP. jésuites, grande fut l'irritation de sa cour contre les *bonzes d'Occident*. Kang-Hi n'eut garde de passer outre, se souvenant que jadis les mères chinoises avaient mieux aimé voir leurs enfants décapités que rasés à la tartare.

L'entêtement paraît être en effet une des qualités distinctives de ce bon peuple, tant épris de sa musique, au dire de quelques voyageurs, qu'il l'a toujours jugée supérieure à celle de toutes les autres nations. Et quelle musique cependant ! Quelle étrange alliance d'instruments hétérogènes plus bruyants les uns que les autres ! Nous renvoyons le lecteur aux renseignements très curieux que M. de La Fage donne, dans son premier tome, sur la nature du *kin* et du *ché*, instruments montés de cordes de soie et auxquels les Chinois attribuent quantité de vertus mystérieuses ; sur les instruments à vent en terre cuite, sur le *koan-tsée*, l'*yo*, le *ty*, le *tchâ*, faits avec des cannes de bambou ; sur les huit espèces de tambours, les *tchoung* ou cloches, le *gong*, le *tam-tam* ; enfin sur les différentes sortes de pierres sonores ou phonolithes, et notamment du *king* réputé si pur, si céleste, qu'aucune femme, quelque soit son mérite, n'oserait le faire résonner.

M. de La Fage a publié dans le recueil de musique annexé au premier volume de son histoire, la [partition de l'hymne des ancêtres](#), tel qu'il le suppose chanté au palais impérial. Le traducteur ne pense pas être resté bien loin de la vérité ; et sincèrement nous en sommes fâché pour les Chinois. En admettant qu'il y ait une apparence de mélodie dans cette façon de plain-chant psalmodié avec une excessive lenteur (car en Chine tout se fait gravement par poids et mesure

Musique des Chinois

comme dans l'île des Lanternes), il n'est pas possible d'y soupçonner une ombre d'harmonie supportable. Le *kin* et le *ché* forment çà et là, comme au hasard, tantôt une quinte, tantôt une quarte ; les Chinois prennent sans façon l'un de ces intervalles pour l'autre. Le reste de l'accompagnement consiste dans un amalgame bizarre de sons incohérents produits par les instruments de percussion.

Fidèle à la tâche qu'il s'était courageusement imposée, M. de La Fage a eu la patience de traduire en notation européenne les trois recueils d'airs envoyés de Pékin par le père Amiot. La persévérance d'un savant, ami de la vérité, est inépuisable comme la miséricorde divine. Quant au style de ces mélodies singulières, il faudrait, pour le bien goûter, une oreille tant soit peu chinoise. Nous ne doutons pas de l'exactitude de la traduction : mais en présence de pareils résultats, il est assez difficile de s'expliquer la prédilection du céleste empire pour sa musique trop souvent infernale.

Cette musique, cependant, est sans cesse mêlée aux cérémonies, aux fêtes, aux banquets. Elle accompagne les moindres actes de la vie publique ou privée de l'empereur. Il y a dans le premier tome de l'*Histoire* de M. de La Fage des détails très intéressants sur la musique appliquée au théâtre. Nous regrettons de ne pouvoir en extraire, en faveur de nos lecteurs, quantité de particularités fort piquantes. Nous nous bornerons à quelques citations isolées ; car il nous reste encore à analyser la portion de l'ouvrage consacrée aux Indiens, aux Égyptiens et aux Hébreux.

« Les pièces chinoises sont toujours précédées d'une ouverture qui, d'après les relations, est en tout cas d'un genre fort bruyant, puisqu'elle est exécutée par des fifres, trompettes, tambours, tam-tams, cymbales, etc... ; mais ce fracas paraît en une foule d'occasions plaire singulièrement aux Chinois !...

... La déclamation consiste en une sorte de récitatif monotone et souvent criard... Les phrases de l'acteur sont interrompues par un orchestre formé en majorité d'instruments à vent...

Musique des Chinois

C'est, dit Bougainville, une charge de notre récitatif obligé... souvent tous les musiciens qui jouent dans l'orchestre sont arrangés de telle sorte que le premier frappe un coup, celui qui vient immédiatement après en frappe deux, un autre trois, un autre quatre, et ainsi de suite jusqu'au dernier, qui bat continuellement... On tient fort peu de compte de la position où se trouve le personnage que l'on fait chanter. On en peut juger par cette pièce où une femme, après avoir tué son mari, est condamnée à être écorchée vive. Dans l'acte suivant, on la rapporte entièrement dépouillée et toute semblable aux écorchés en cire que l'on voit dans les cabinets de physique médicale. C'est dans cet état qu'elle chante une demi-heure durant pour exciter la compassion des esprits infernaux. Le mince vêtement du castrat qui jouait ce rôle (car les femmes en Chine ne montent point sur le théâtre pas plus qu'elles n'ont l'habitude de chanter), était si bien tendu et si bien peint, qu'il représentait réellement le spectacle affreux d'un corps humain dépouillé...

Le mélodrame moderne n'a plus qu'à se noyer ou se pendre ; il n'a encore rien trouvé d'aussi appétissant.

@

