

Greniers, malles, genizah : la mise à l'écart dans le processus de transmission traditionnelle

François PICARD*

1- De l'enregistrement à l'archive

1-1- *Que faire des musiques ?*

les enregistrer
analyser les enregistrements
répertorier les enregistrements
garder les enregistrements
recopier les enregistrements
établir, préserver et diffuser les listes ou registres
diffuser les enregistrements par disque
diffuser les enregistrements par Internet
transcrire les enregistrements
diffuser les transcriptions
analyser les transcriptions
jouer les transcriptions
les enregistrer...

1-2- *Enregistrer : greniers, cavernes*

Pour sauvegarder et transmettre les documents que l'on n'utilise plus, on les enregistre, ou les *store*, on les met en dépôt, on les cache. De nombreuses pratiques, de nombreuses langues attestent cette relation entre dépôt, caches, préservation. Il y a les grains que l'on met à l'abri pour l'hiver, ou pour les saisons de disette, dans des entrepôts, des lieux précisément appelés greniers. De là dérivent les mots

* Professeur d'ethnomusicologie analytique à l'université Paris-Sorbonne, centre de recherches Patrimoines et Langages Musicaux.

"Gewandhaus", et l'on sait que le lieu où joue le fameux orchestre de Leipzig était à l'origine précisément une grange, un entrepôt à grains ; « magasin », lieu aujourd'hui où l'on vend des marchandises, était d'abord le nom du lieu où l'on déposait les marchandises à vendre. Le mot français provient du mot italien « *magazzino* » qui provient lui-même de l'arabe *mahzan* plur. *mahāzin*. Le même signifiant sert pour le mot anglais "store" : « magasin, dépôt ; lieu de dépôt provisoire pour les marchandises ». En chinois, les archives se disent "*cangku*" 倉庫, littéralement « réserve à grains ». Non seulement les lieux où l'on préserve les textes importants, qu'ils soient documents administratifs, édits, mais aussi textes théoriques, philosophiques, mais les éditions elles-mêmes portent ce nom de *cangku*.

Enregistrer, archiver, c'est donc mettre de côté pour une utilisation future potentielle. On utilise pour cela les greniers, mais également les caves, mot signifiant le vide, le creux, « construction sous terre destinée à loger le vin et autres provisions » (Littré), les grottes, les cavernes. Et l'on pense évidemment à la caverne d'Ali Baba dans les *Mille et une Nuits*¹ et à celle de Platon. Cette métaphore est reprise aujourd'hui pour désigner un lieu de l'espace numérique où l'on peut déposer les partitions pour les mettre à disposition de tous, appelé « caverne aux partitions »².

Plusieurs traditions parmi les plus vénérables proposent et élaborent un type de transmission traditionnel et qui n'est ni oral ni de bouche à oreille ni par imitation ni de maître à disciple ; certaines l'ont particulièrement formulé : c'est le cas dans la tradition juive, avec la *genizah*³. Ce terme araméen⁴ (de GNZ, « cacher », « être précieux ») « désigne une salle, attenante à la synagogue, destinée à recevoir les manuscrits de la Loi devenus inutilisables par l'usure de l'âge ou la manipulation culturelle : tenus pour sacrés, car ils contenaient le nom divin, ils ne devaient être ni détruits ni profanés » (Paul, 2005). Pour anticiper l'utilisation proprement musicale de ces notions de greniers et de malles, rappelons ici l'histoire de la mise au jour des documents musicaux de la *genizah* du Caire par Israël Adler, histoire racontée par Simha Arom, le 14 avril 2010, lors de l'Hommage à Israël Adler (1925-2009), organisé par Yuval, en l'église évangélique allemande, Paris. Parmi les textes cachés dans la *genizah* de cette ancienne église transformée en synagogue et découverts « par hasard » en 1896, Adler avait repéré l'existence de manuscrits musicaux. Des années de traque et de renseignement lui permirent enfin de savoir que certains des documents qu'il cherchait ne figuraient pas dans les collections des bibliothèques de Saint-Petersbourg, Cambridge, Oxford et Londres, mais chez un particulier, qui ne désirait pas les rendre accessibles, ni même qu'on en connût leur existence. À la mort de celui-ci, Adler réussit à entrer en contact indirect avec sa

¹ « Ali Baba et les 40 voleurs », *Le livre des mille nuits et une nuit*, traduction littéraire et complète du texte arabe par le Dr J. C. Mardrus, Paris, Eugène Fasquelle, 1904, 16 vol., vol. 14.

² <http://partitions.forumpro.fr/>, accessible 30 août 2010.

³ Stefan C. REIF, « Le Genizah du Caire : un gisement d'archives médiéval au Moyen-Orient et un centre d'archives moderne à Cambridge », *66th IFLA Council and General Conference, Jerusalem*, Israël, 13-18 August 2000 <http://archive.ifla.org/IV/ifla66/papers/058-145f.htm>, accessible 30 août 2010.

⁴ Je salue ici et remercie pour ses précieuses informations le père Badih El-Hajj, professeur associé de musicologie à la Faculté de Musique de l'USEK.

veuve, qui finit par accepter qu'on microfilme le contenu. Entre-temps, celui-ci avait été transféré du grenier dans une malle, et du Caire à Tel Aviv, pour finalement se trouver dans un appartement parisien. Aussitôt l'accord obtenu, Adler monte une opération commando et ordonne à son vieil ami Arom de le retrouver à l'aéroport du Bourget avec un marteau et des tenailles (instruments rarement utilisés en musique ou musicologie, on en conviendra). Adler et son équipe ouvrent la malle, plus haute qu'un homme, dans laquelle sont soigneusement rangés, comme dans une armoire, les textes. Ils les sortent, les microfilment, et les rangent. Israël Adler, bien entendu, les publiera et les fera jouer. Mais la malle n'est qu'un moyen de transmission, l'autre, plus courant, est la bibliothèque.⁵

Le bouddhisme tibétain a développé un mode indien de transmission : la transmission par la découverte de textes — les *gTer-ma* (trésor) — cachés pour être redécouverts. Les sceptiques y verront un moyen pratique de faire paraître pour acceptables et vénérables des inventions. Au Tibet, l'enfouissement est préféré à la mise en greniers ou magasins. On rapprochera cette pratique des pratiques funéraires, et j'avancerai une piste : et si les objets, textes, instruments, images mis dans les tombes, en Chine ou ailleurs, n'étaient pas enfouis pour accompagner les morts au pays des morts, mais bien pour transmettre aux vivants des générations futures ? Ainsi, les plus anciens livrets de théâtre connus en Chine sont ceux retrouvés dans la tombe d'un acteur du Fujian.⁶

1-3- Registres

Le mot « enregistrement » renvoie à la notion de registre, dont l'étymologie porte celle de « reporter » (homographe du mot anglais *reporter*), déplacer. L'usage est bien celui de reporter les noms, par exemple les actes officiels, les baptêmes, recopier, et également de reporter à plus tard, de rapporter, raconter pour plus tard retrouver.

Le double sens de registre/enregistrement n'est pas qu'un effet de langue, puisqu'on le retrouve dans le mot chinois *lu* 錄 qui donnera *luyin* 錄音 « enregistrer le son, enregistrement sonore ». Écrire sur un registre *lu* est un des actes rituels des maîtres taoïstes, et les générations de moines sont dans le bouddhisme chinois reportées dans les *denglu* 燈錄 « registres de transmission de la lampe ».

Dans la grande entreprise mondiale de patrimonialisation en cours aujourd'hui, le Registre international « Mémoire du monde » / *Weltokumentenerbe* / *Shijie jiyi xiangmu* 世界记忆项目 / 世界記憶項目 répertorie ainsi 193 éléments du patrimoine documentaire⁷. La musique n'y est représentée que dans quelques pays : Allemagne, Autriche, Lettonie, Pologne, Ukraine, Chine, Philippines, Amérique latine.

⁵ http://www.col.fr/article.php3?id_article=197, accessible 30 août 2010.

⁶ Piet VAN DER LOON, « Les origines rituelles du théâtre chinois » in *Journal Asiatique*, n° 165, 1977. Voir mon article « Les usages de l'écrit dans les processus de transmission des arts du spectacle en Chine », in *Formes spectaculaires traditionnelles, processus de patrimonialisation*, actes du congrès de Rennes, 25 et 26 mars 2010, à paraître, Presses Universitaires de Rennes.

⁷ www.unesco.org/webworld/fr/mow-register/, accessible 30 août 2010

1-3-1- Allemagne

Les documents sonores (cylindres d'Edison) de musique traditionnelle du monde, de 1893 à 1952, (1999), (Phonogramm-Archiv, Musée d'ethnologie, Berlin).

Les Archives du phonogramme de Berlin font partie de la section de musicologie du Musée ethnographique, Musées nationaux de Berlin, Fondation pour le patrimoine culturel prussien (*Berliner Phonogramm-Archiv am Museum für Völkerkunde, Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz*). Plus de 145000 enregistrements musicaux représentant le patrimoine culturel de nombreuses cultures du monde entier, à l'exception de l'art occidental et de la musique pop, sont conservés sur des supports sonores très différents, notamment : phonogrammes d'Edison, bandes analogiques et numériques, et tous types de disques (du 78 tours en gomme-laque au disque compact, en passant par le disque microsillon).

Il s'agit d'une collection mondiale d'enregistrements sonores exceptionnels dont l'intérêt est universel et qui a des dimensions interculturelles.

Ludwig van Beethoven - symphonie Nr. 9, d-Moll, op.125, (2001), (Staatliche Bibliothek, Berlin).

1-3-2- Amérique latine (Bolivie, Colombie, Mexique et Pérou)

Musique coloniale d'Amérique : collections documentaires de musique de ces quatre pays, allant du XVI^e au XVIII^e siècle, (2007).

1-3-3- Autriche

Collection Brahms, (2005).

Le fonds Schubert de la Bibliothèque de Vienne, (2001).

1-3-4- Chine

“中国传统音乐音响档案” Archives sonores - musique chinoise traditionnelle (1997), (*Institut de recherche musicologique de l'Académie chinoise des arts, Beijing*). 中国艺术研究院音乐研究所

中国艺术研究院音乐研究所收藏的中国50多个民族的传统音乐与民间音乐录音档案，长达7000小时。其中包括家喻户晓的民间艺人阿炳创作的传世名曲。⁸

1-3-5- Lettonie

Dainu skapis - Cabinet de chants folkloriques - comme élément des Archives du Folklore Letton, (2001).

1-3-6- Philippines

Collection José Maceda : 1760 heures d'enregistrements de musiques de l'Asie du Sud-Est, réalisés en 1936, constituent l'essentiel de la collection du compositeur et ethnomusicologue de renommée internationale, José Maceda (1917-2004), (2007).

⁸, <http://baike.baidu.com/view/2502483.htm> accessible 30 août 2010.

1-3-7- Pologne

Chefs d'oeuvre de Frédéric Chopin, (1999).

1-3-8- Ukraine

Collection de musiques populaires juives (1912-1947), (2005).

Bibliothèque Nationale Vernadsky

Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського

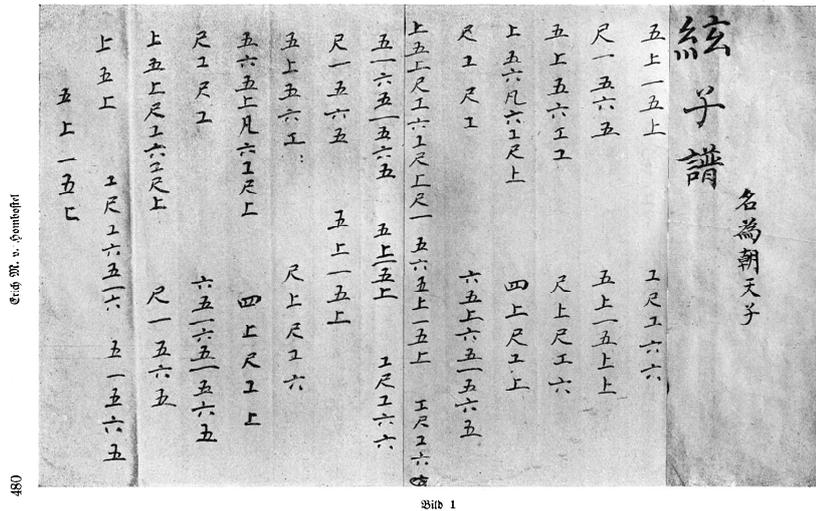
Зібрання фонографічних записів єврейського музичного фольклору (1912—1947)

1-4- Enregistrer, mettre en silo, redécouvrir... ; il faut encore analyser

En attendant que les archives chinoises soient vraiment accessibles à l'analyse, il m'appartient, spécialiste des musiques de Chine et germanophone, de revenir sur un aspect que je juge particulièrement important dans le processus de transmission par les archives, qui est, outre enregistrer, documenter, préserver : l'analyse. Tant le registre Mémoire du monde *Weltdokumentenerbe* que la mémoire collective des ethnomusicologues signalent un lieu particulièrement important où s'est pensé et fait l'archive musicale sonore : Berlin. Un travail très important de mémoire de la mémoire a été entrepris par Suzanne Ziegler et Artur Simon. Ce n'est pas le lieu ici de refaire l'histoire, désormais bien documentée, des archives sonores de Berlin et de la prétendue « école de Berlin » de musicologie comparée, mais je voudrais rappeler deux faits, établis à l'occasion des ouvrages du centenaire par Ziegler : il n'existe pas d'« école de Berlin » pour la bonne raison que le régime national-socialiste a établi une rupture terrible, forçant Hornbostel à l'exil, ce dont il mourra, au profit d'un authentique nazi, Marius Schneider, qui échappera à toute épuration ou réparation en se mettant au service de l'Espagne franquiste. Mieczysław Kolinski comme Robert Lachmann seront également contraints à l'exil, et on notera avec intérêt que ce dernier, qui avait participé au Congrès du Caire, quitta l'Allemagne avec une malle remplie de cylindres avec lesquels il fonda le Zentrum und Archiv für Orientalische Musik de l'université Hébraïque de Jérusalem. Autre point que je voudrais souligner, lors de la division de Berlin à la Libération, le Muséum se trouva dans la partie orientale sous contrôle soviétique, et une partie (les 4/5) des archives furent placées dans des malles et transférées à Karlshorst et/ou Leningrad (Saint-Pétersbourg). Elles ne seront restituées à Berlin que le 16 janvier 1991.

Les plus anciens enregistrements de musique chinoise ont été réalisés par Berthold Laufer (1874-1934), dans le cadre d'un voyage d'étude en Chine entre 1901 et 1904 (Walraevens, 2000, p. 345-352).

Les premières analyses de musiques chinoises enregistrées sont celles d'Eric Fischer (1887-1977) qui avait soutenu en 1909 une thèse à Berlin "Über die Musik der Chinesen" et travaillait aux Phonogramm-Archiv de Berlin : il analyse (Fischer 1911) deux enregistrements de Laufer et sept pièces enregistrées par Marie DuBois-Reymond à Shanghai en 1908.



Exemple musical 1 : notation gongche (Hornbostel)

2- Chao tianzi 朝天子 Xianzi pu 絃子譜

Après les premières analyses, par Fischer, vient en 1919 celle de Hornbostel (1919), qui se concentre sur la pièce [Hsien-tzê] "Ch'ao-t'ien-tzê" *Chaotian zi* enregistrée par Herbert Müller en 1912-1913.

2-1- Mueller China [1912-1913]

Müller a enregistré plusieurs versions de la même pièce : deux au luth *xianzi* 絃子 seul [XLIII. 1], à la vièle à quatre cordes *Ta Hu-chin* [*da huqin* 大胡琴] (XXVII), toutes deux étudiées, ainsi que par les mêmes musiciens mais dans la formation de « musique impériale » (Kaiserliche Musik) luth *xianzi* 絃子, flûte *xiao* 簫, di 笛 et hautbois *guan* 管 [LI.2] (voir Ziegler 2006, p. 228-229).



图 2



图 3

Figure 1 : luth *xianzi* et vièle *da huqin* (Müller)

2-1-1- Matériau

On a donc trois enregistrements, deux photographies des musiciens, ainsi qu'une partition : il s'agit de la transcription en notation *gongche* effectuée sous la dictée du musicien qui jouait le luth, celui-ci étant aveugle.

Après une introduction générale sur la musique chinoise, Hornbostel effectue [p. 481] une analyse formelle à partir de la notation, d'où il déduit la forme [A B A D E] et des motifs [a, b, c, d]. Il analyse les hauteurs selon l'ordre Eb Bb F C G D notés respectivement 1 2 3 4 5 6, soit l'ordre des quintes, ce qui lui permet de déduire que chaque motif n'est formé que de trois notes formant toujours un ensemble identique {prime - seconde - quarte} {2 4 1} {3 5 2} {4 6 3} ; il est cependant difficile de déterminer si Hornbostel n'a pas trouvé seulement ce qu'il cherchait, à travers une théorie implicite de l'échelle comme pentatonique généré par quintes.

Ch'ao-t'ien-tzě

483

Ch'ao-t'ien-tzě
Notentafel I. Notation

A. a_1 b_1 c_1 a_1 1.va.

B. a_2 1.va b_2 c_2 1.va. a_2 2.va.

C. a_3 b_3 12.va. c_4

D. a_4 b_0 c_3 2.va.

E. a_5 b_4 1.va. 2.va. c_4 a_1

Notentafel 19. Vereinfachtes Motifschema.

A. a b c d

B. 1 4 2 3 5 2 (1 4 2 2 5 8) (2 5 3 2 4 1)

C. 1 3 1 3 5 2 4 6 4 1

D. 1 3 5 2 2 5 3 3 6 4

E. 1 3 5 2 4 6 4 1

Exemple musical 2: analyse (Hornbostel)

Puis [p. 484-496] Hornbostel propose une présentation synoptique de la notation, trois réitérations du prélude de luth, cinq strophes au luth et deux strophes à la vièle.

Ch'ao-t'ien-tzë
Rotentafel II. Vergleichs-Partitur

492
493

Exemple musical 3: présentation synoptique (Hornbostel)

Ensuite [p. 492] l'analyse interne des versions au luth est suivie de l'analyse interne de la version de vièle, suivies [p. 493] d'une analyse comparée des deux versions.

L'article est suivi d'une conclusion et d'une bibliographie.

2-2- Picard

Chao tianzi 朝天子 (Audience impériale) est le nom d'un timbre fort répandu. Il faisait partie du répertoire des musiques de la grande musique *Danbi shang* 丹陛上 de la cour impériale des Qing, tel entre autres que documenté par Joseph-Marie Amiot (1754, p. 75).

Parmi toutes les versions examinées, il en existe plusieurs semblables à celle de Hornbostel : musique des taoïstes de Suzhou ; des sonneurs et batteurs *Shifan luogu* de Wuxi et *chuida yue* de Shanghai ; musique des sonneurs et batteurs du Nord-Est ; musique instrumentale *qupai* de l'opéra Kunqu ; *qupai* de l'opéra Chuanju ; *qupai* de l'opéra Jingju.

朝天子

$\underline{6.1}$ $\underline{7.6}$ | 1 3 | $\underline{5.6}$ $\underline{1.7}$ | 6 - | $\underline{6.1}$ $\underline{7.6}$ | 1 $\underline{6.5}$ |
 3 2 | 3 $\underline{2.3}$ | 5 $\underline{3.2}$ | 1 - | $\underline{3.5}$ $\underline{6.5}$ | 6 $\underline{1.2}$ |
 3 $\underline{2.1}$ | 6 $\underline{1.6.5}$ | $\underline{3.5}$ $\underline{6.5}$ | 6 - || (可奏为八度) ||
 - 48 -

Exemple musical 4 : musique des taoïstes de Suzhou

Il existe cependant beaucoup d'autres pièces portant le même nom qui sont différentes, voire différentes entre elles : musique de la cour des Qing ; timbres de Quanzhou, Fujian ; Beiguan de Taiwan ; Xi'an guyue ; timbres chantés du Kunqu⁹.

On constate que cette pièce ne fait pas partie du répertoire attesté aujourd'hui de luth à trois cordes, ni de vièle, mais est une pièce de sonneurs et batteurs.

2-2-1- Analyse

L'analyse montre que les versions documentées à travers d'autres enregistrements ou des partitions ou transcriptions sont très largement superposables à la notation *gongche* dictée par le musicien en 1912-1913. L'analyste aujourd'hui en déduit qu'il s'agit d'un timbre de la grande catégorie des timbres à nombre de battues fixes, ici à 64 battues (*ban* 板). Le schéma est un schéma de phrases régulières déduit par les notes occupant les premiers temps des mesures impaires (je note en notation simplifiée 1 2 3 pour *do ré mi...*)

6 1
 5 6
 6 1
 3 3
 5 1
 3 6
 5 6
 3 6

Une des grandes caractéristiques mélodiques est bien entendu la finale, également initiale, sur le degré 6 *la* de *do ré mi sol la*, soit la quatrième quinte, mais également le rôle très faible de la troisième quinte, le degré 2 *ré* de *do ré mi sol la*.

⁹ Voir aussi Francesca TOSINI, 1998-99.

Chao tianzi 朝天子 (Audience impériale)

Xianzi pu 絃子譜
 Dr. Herbert Müller, Beijing, 1912
 E. von Hornbostel, *Archiv für Musikwissenschaft*, 1. Jahrg., H. 4. (Jul., 1919), p. 477-498

transcription François Picard

Exemple musical 5 : Analyse (Picard)

2-2-2- Version modélisée

Exemple musical 6 : Version synoptique (Picard)

À partir des versions Xianzi pu, taoïstes de Suzhou, Shanghai chuida yue et Sunan shifan, j'ai établi une version modélisée et synthétique, avec ornements et cohérente. J'en ai donné les partitions (en notation chiffrée) aux musiciens avec qui je joue régulièrement au sein de Fleur de prunus et XVIII-21 Le baroque nomade,

nous l'avons jouée et enregistrée. L'ensemble de la session, comprenant trois prises, a pris 13 mn.

Xianzi pu et ensemble Shi Kelong, tambour et claquette *ban'gu*
 Taoïstes de Suzhou François Picard, orgue à bouche *sheng* ; Jean-Christophe Frisch, carillon de gongs *yunluo*
 Shanghai chuida yue Lai Longhan, flûte *dizi*
 Sunan shifan Wang Weiping, *pipa*

Conclusion

De l'exécution d'une pièce à son enregistrement et sa documentation, la mise en archive, l'analyse, la transcription, nous avons pu parcourir tout le trajet jusqu'à sa réexécution et son enregistrement. Reste à diffuser cet enregistrement, ce que nous avons fait lors du colloque, et à le publier. À défaut, en voici l'analyse.

L'analyse de Hornbostel ne satisfait pas entièrement, en particulier son découpage et la forme, et l'attention trop grande à de prétendus motifs. Cependant sa transcription de la notation reste valide (hormis la mesure) ainsi que la mise en parallèle des versions et la mise en évidence du procédé de variation.

Surtout, Hornbostel a posé des principes qui restent valides :

la référence stricte à des matériaux

l'exactitude des références aux sources

la description minutieuse des procédés d'analyse.

De plus, Hornbostel a utilisé ici simultanément les procédés devenus classiques de la présentation synoptique et de la présentation en colonnes, dite très improprement, mais c'est une autre histoire, « analyse paradigmatique ».

L'enregistrement transmis et analysé permet de donner une profondeur à l'histoire des musiques traditionnelles mais aussi à l'histoire de la connaissance de ces musiques.

Sources

An., 1913-1914, *Chaotianzi* 朝天子, enregistré par Herbert Müller, Beijing, Berlin, Phonogramm-Archiv, réf. 223 Mueller-China XLIII. 1. [Hsien-tzë] "Ch'ao-t'ien-tzé" ; XXVII. Ta Hu-chin (rh) "Ch'ao-t'ien-tzë" ; LI. 2. Hsien-tzë. Hsiao, Kaiserliche Musik Ti und Kuan "Ch'ao-t'ien-tzë".

HORNBOSTEL, Erich M. v., 1919, « Ch'ao-t'ien-tzë. Eine chinefische Notation und ihre Ausfuehrungen », *Archiv für Musikwissenschaft*, 1. Jahrg., H. 4., p. 477-498. <http://www.jstor.org/stable/929900>, accessible le 28/04/2010.

Musique des taoïstes de Suzhou : *Chaotianzi* 朝天子 (Audience impériale), dans *Suzhou daoijiao yinyue* 苏州道教音乐 (Musique des taoïstes de Suzhou), 1984, p. 48.

Sunan Shifan de Wuxi : archives Wuxi Renmin diantai 无锡人民电台 (radio populaire de Wuxi, Jiangsu), bandes préservées au conservatoire de musique de Shanghai (Shanghai yinyue xueyuan tushuguan) et copiées par F. Picard sur cassettes avec dBx en 1987. L'air se trouve intégré dans la suite « Shanpo yang

山坡羊 » de 4'28 à 5'39. Transcription dans Yang Yinliu 楊蔭瀏, Cao Anhe 曹安和, *Sunan shifan gu qu* 蘇南十番鼓曲, (Musique Shifan du Sud Jiangsu), Beijing Renmin yinyue, 1957, rééd. 1982, suite « Shanpo yang 山坡羊 », pièce 2, p. 171.

Chuida yue de Shanghai : Li Minxiong 李民雄, ed., 1993, *Zhongguo minzu minjian qiyequ jicheng. Shanghai juan* 中国民族民间器乐曲集成. 上海卷, (Collection de la musique populaire instrumentale chinoise, volume Shanghai) Beijing, Renminyinyue, vol. 2, p. 962, 964, 965

Daluogu de Chaozhou : *Chaotianzi* 朝天子 (Audience impériale), dans 1983, *Chaozhou da luogu* 潮州大鑼鼓 (Grande musique de tambours et gongs de la région de Chaozhou), Beijing, Renmin yinyue, p. 328-329. Air faisant partie de la suite *Shixian pantao hui* 十仙蟠桃會, p. 320-331.

Chuida yue des sonneurs et batteurs du Nord-Est : *Chine hautbois du Nord-Est, vol. 2 La bande de la famille Li*, Buda « Musique du monde » 92613-2, pl. 4 "Audience impériale" (*Chaotianzi* 朝天子) 2'45. Li Shiren 李世仁, hautbois *suona* 0'5", accompagné par Wang Haifeng, vièle à touche, Gao Jishun, vièle, Sun Yujin et Zhang Yuanzhong, orgues à bouche *sheng*, Zhou Desheng, tambour, Hou Xiugui, cymbales, Li Chengdong, woodblock. Enregistré par François Picard le 26 février 1994 à Wanfangdian, Dalian, Liaoning, Chine, coproduction Bureau des Affaires culturelles de Dalian et Le Jardin des Poiriers Chantal & Jean-Luc Larguier.

Qupai de l'opéra Kunqu : *Chaotianzi* 朝天子 (Audience impériale), 33 t *Zhongguo changpian* 中国唱片 3-6159 enregistré en 1961 (référence Shanghai yinyue xueyuan J5060) interprété par Beijing Kunqu juyuan yuedui 北京崑曲劇院樂隊, Gao Jingchi 高景池, *dizi* 笛子). voir Fan Buyi 樊步义, ed., 1981, *Kunqu chuantong qupai xuan* 昆曲传统曲牌选 *Gao Jingchi zhuanpu* 高景池传谱, Beijing, Renmin yinyue.

Qupai de l'opéra Chuanju : *Bang zhuangtai* 傍妝台, *Chuanju qupai yinyue* 川劇曲牌音樂 (Musique instrumentale de l'opéra du Sichuan), arr¹ Zhou Zhilin 周治林, Zhou Yu 周宇, orchestration Zhou Yu 周愉, Zhou Shilin 周治林, *sigu* 司鼓, direction Jia Songbo 賈松柏, Chengdu shi Chuanjuyuan santuan yuedui 成都市川劇院三團樂隊. *Suona dizi qupai lianzou* 噴呐笛子曲牌聯奏 cassette China Records FL-52, 1986, 12, extrait de 3' à 3'43.

Qupai de l'opéra Jingju : *Chaotianzi* 朝天子 (Audience impériale), cassette Jingju qupai 京劇曲牌 vol. 4, *Jingju suona paiziqu* 京劇噴呐牌子曲, YX90-06 face B

n° 15 (avec annonce), 1990, interprété par Yang Lingyun 楊凌雲, Wang Jinghai 王鏡海, *suona* ; Yan Baoquan 闫[閻]寶泉, *sigu* 司鼓 ; Liu Maofa 劉茂發, *dalu* 大鑼, Xu Jinzhong 許謹忠, *chaobo* 鑊鈸, Liu Wengeng 劉文庚, *xiaolu* 小鑼.

Daluogu de Chaozhou : *Chaozhou da luogu* 潮州大鑼鼓 (Grande musique de tambours et gongs de la région de Chaozhou), Beijing, Renmin yinyue, 1983, p. 328-329, extrait de la suite *Shixian pantao hui* 十仙蟠桃會, p. 320-331.

Beiguan de Taiwan : Lü Chui-Kuan 呂錘寬, 2007, *Taiwan chuantong yinyue gailun : Qiyue bian* 台灣傳統音樂概論 : 器樂編 (Taiwanese Traditional Music : Instrumental Music), Taipei, Wunan 五南圖書, p. 171.

Version modélisée synthétique : *Chaotianzi* 朝天子 (Audience impériale), réalisation François Picard, ensemble Fleur de prunus et XVIII-21 Le baroque nomade, Ivry-sur Seine, 2010.

Bibliographie

- AMIOT, Joseph Marie, s.j., c. 1754, *De la Musique moderne des Chinois*, ms. BNF.
- FISCHER, Eric, 1911, "Beiträge zur Erforschung der chinesischen Musik, Aus dem Phonogrammarchiv des psycholog. Instituts der Universität zu Berlin", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, XII, Leipzig, p. 153-206.
- PAUL, André, 2005, « Genizah du Caire », Encyclopaedia Universalis, CD-ROM.
- SIMON, Artur, 2000, *Das berliner phonogramm-archiv 1900-2000 : sammlungen der traditionellen musik der welt / The Berlin phonogram archive 1900-2000 : collections of traditional music of the world* (ouvrage bilingue), Berlin, VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- TOSINI, Francesca, 1998-99, *L'Arte del suona. Varianti regionali nelle technique e nel repertorio dello strumento*, Corso di laurea in Lingue et Letterature, Università degli Studi di Venezia, Facoltà di Lingue e Letterature straniere. Relatore Cho.mo Prof. Federico Greselin. Correlatrice Ch.ma Prof.ssa Luciana Galliano.
- WALRAEVENS, Hartmut, 2000, "Popular Chinese Music a Century Ago: Berthold Laufer's Legacy", *Fontes Artis Musicae*, Vol. 47.
- ZIEGLER, Susanne, 2006, *Die Wachsylinder des Berliner Phonogramm-Archivs*, Berlin, S M B Ethnologisches Museum Staatliche Museen zu Berlin.