Instruments de musique : Chine et Japon. Catalogue

Autor(en): **Perret, Denise**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums**

Band (Jahr): **55-58 (1975-1978)**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1043469

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

INSTRUMENTS DE MUSIQUE – CHINE ET JAPON. CATALOGUE

DENISE PERRET

Avant-propos

Pourquoi avoir choisi d'étudier, dans la riche collection d'instruments de musique asiatiques que possède le Musée, ceux qui proviennent de la Chine et du Japon?[1] Ce qui nous a déterminés, ce sont autant l'unité qu'offraient les instruments présents, l'intérêt historique et culturel de chacun d'eux que leur bon état de conservation.

Inutile de revenir sur les problèmes spécifiques que pose l'entretien d'une collection d'instruments, la restauration, la classification: nous en avons abondamment parlé ailleurs.[2] Signalons seulement – car tel n'est pas le cas de tous les Musées, hélas – que la majorité des instruments sont dans un état de conservation suffisamment bon pour qu'un musicien puisse les jouer, en modifiant seulement un ou deux éléments, en remplaçant, sur certains cordophones, une corde en fibre végétale ou en soie naturelle par exemple. Par contre, ceux qui ont subi des dommages plus importants – une fente dans une table – ne sauraient perdre à nos yeux toute leur valeur: s'ils sonnent mal, ou peu, ils nous renseignent cependant sur les particularités de leur facture et sur le moment musical dans lequel ils ont été créés.

Presque tous, d'ailleurs, sont entrés dans la collection du Musée au début de ce siècle. La plupart portant des traces de jeu, on peut penser qu'ils ont été construits à la fin du siècle passé. Certains, cependant, sont encore plus anciens, tels la cloche japonaise DENSHO, qui daterait du milieu du 18e siècle (Jap. 33, no. cat. 47), ou encore ce SUZU qui serait du 16e siècle (Jap. 4231, no. cat. 49).

Les renseignements rapportés par ceux – curieux, missionaires, diplomates, commerçants surtout – qui ont donné ou vendu ces instruments au Musée, sont bien minces: la mention du pays leur a souvent paru suffisante, quand ce n'était celle du continent où ils ont acquis l'instrument!

Plutôt que de s'obstiner à entreprendre de longues recherches, aux résultats souvent décevants, il m'a paru préférable de partir de l'instrument tel qu'il a été conservé jusqu'à aujourd'hui, de polariser l'intérêt sur les données musicales, les principes de lutherie, les circonstances de jeu, et cela d'une façon qui n'a rien de systématique; c'est pourquoi l'on trouvera des renseignements beaucoup plus abondants sur certains instruments tels le CH'IN, le SHENG, le MU YÜ, ou le SHAMISEN, que sur d'autres instruments, dont l'histoire, les principes acoustiques mis en action ou encore les possibilités de jeu nous semblaient moins spécifiques ou trop connus. Que cette inégalité, cependant, ne soit pas comprise comme un jugement de valeur qui nous aurait portés à «ignorer» certains instruments pour en privilégier d'autres!

Car, plus qu'un simple inventaire, ce catalogue pourrait être l'occasion de s'interroger – à partir des instruments eux-mêmes – sur une pensée musicale différente de la nôtre... et sur la nôtre également! Il ne devrait être qu'un point de départ. C'est, du moins l'une de nos ambitions...

Un mot encore: Pour en faciliter la lecture, nous n'avons pas signalé les différentes orthographes des termes vernaculaires, ni leur multiplicité; nous avons opté délibérément pour le terme général, dans la version que nous avons rencontrée le plus souvent lors de nos investigations, en suivant les conseils de quelques spécialistes.

Que soient remerciés ici les personnes qui, à des titres divers, m'ont aidée à réaliser ce catalogue:

Dr R. L. Wyss, Directeur du Musée, qui a tout de suite accepté ce projet et l'a soutenu; Dr H. Matile pour la pertinence de ses conseils et la dernière main qu'il a mise à la publication; Dr E. J. Kläy pour la qualité de son accueil et ses constants encouragements; Ursula Schmid pour sa collaboration, notamment dans la mise à jour du manuscript; Stefan Rebsamen pour l'excellence de ses photographies; Urs Brunner et sa classe du Zeichenlehrerseminar qui se sont intéressés à notre projet et ont réalisé tous les dessins qui figurent dans le catalogue: Bernhard Felber (fig. 28), Edy Fink (fig. 51), Matthias Giauque (fig. 13), Fanny Hartmann (fig. 17), Andrea Messerli (fig. 47), Christine Messerli (fig. 12), Ueli Michel (fig. 36), Elisabeth Neher (fig. 54), Anne Ramseyer (fig. 49), Danièle Rapin (fig. 4), et Erich Sahli (fig. 11).

[1] Signalons que les instruments de Perse et d'Afghanistan ont déjà fait l'objet d'une étude par P. Centlivres (cf. bibliographie).

[2] cf. nos articles cités dans la bibliographie.

Introduction

Les instruments traditionnels chinois et japonais que nous connaissons aujourd'hui sont le résultat d'une longue évolution. On peut imaginer les modifications multiples que facteurs et musiciens leur ont fait subir: emploi de matériaux nouveaux, essai de formes différentes, mais aussi recherche de principes de construction... Dialectique subtile entre matière, forme, technique de jeu, répertoire, impératifs acoustiques et esthétiques, symbolisme des formes et du matériau. Si bien que la plupart de ces instruments nous sont arrivés dans un stade où leur degré de perfection et d'efficacité en font des modèles d'adaptation: ils nous proposent ce que *LEIPP* (voir notre bibliographie) appelle un «optimum fonctionnel». Les analyses faites au laboratoire d'acoustique musicale de la Faculté des sciences à Paris ont mis en évidence le «rendement acoustique et musical» de quelques-uns de ces instruments. Il semble par exemple que musiciens et facteurs aient cherché à créer des instruments exploitant principalement la zone de fréquence où notre oreille manifeste son plus haut degré de sensibilité, où nous sommes capables de percevoir des sons aux amplitudes infimes: la zone comprise entre 500 et 5000 Hz. C'est d'ailleurs également autour de la fréquence de 3000 Hz que nous pouvons le mieux différencier de très petits intervalles, alors que vers le grave ou vers l'aigu, nous ne faisons que des différences grossières. Si l'on jugeait certains instruments européens selon ce critère de «rendement acoustique» optimum, le piano apparaîtrait comme un véritable monstre, puisqu'il utilise des régions extrêmes de la zone audible.

D'autres aspects encore opposent la pensée musicale asiatique à celle de l'occident européen. Le symbolisme dont l'instrument est porteur et qui peut influencer jusqu'à sa construction, ou encore la façon de classer les instruments.

La longueur de certains tuyaux de l'orgue à bouche, par exemple, obéit à un impératif qui n'a rien de musical: c'est l'image du phénix aux ailes repliées que doit suggérer la disposition des tuyaux de longueurs différentes, ce qui entraîne le constructeur à différencier longueur réelle, due au symbolisme de l'instrument, et longueur acoustique répondant aux données musicales. Pour plus de détails voir nos commentaires sur le SHENG chinois, Chi. 580, no. cat. 43, et SHÔ japonais, Jap. 971, no. cat. 64, et Jap. 4789, no. cat. 63.

L'on ne s'étonnera pas de trouver un symbolisme complexe lié à l'un des instruments chinois les plus anciens: le CH'IN. Sa forme correspondrait à celle du monde, avec son «ciel bombé» (la table), son «étang du dragon» (ouverture dorsale du centre), etc. ... (voir Chi. 570, no. cat. 14).

Sans parler des nombreux mythes expliquant l'origine des instruments, dont l'invention est d'ailleurs attribuée le plus souvent à un empereur – quelquefois mythique, lui aussi! C'est pourquoi, dans la plupart des cas, nous avons renoncé à citer les mythes d'origine des instruments décrits ici, ainsi que tous les récits centrés sur un instrument: il s'agit d'une littérature trop vaste, et surtout, qui demanderait des analyses dépassant le cadre de ce catalogue.

Les chinois, eux, classaient leurs instruments en 8 catégories selon la *matière* utilisée pour leur fabrication. A chacune de ces matières correspondait aussi un point cardinal, une époque de l'année, un élément. Ainsi des liens sont établis entre le sud, le printemps, le feu, la soie, et le CH'IN (la cithare sur caisse dont les cordes sont en soie). L'orgue à bouche, lui, correspond au nord-est, à l'époque intermédiaire entre hiver et printemps, à la foudre et, comme matière, à la calebasse – puisque, originellement, le réservoir d'air était en calebasse.

Cette taxinomie obéit à des critères qui n'ont rien à voir avec nos exigences acoustiques: ce ne sont pas les matières vibrantes qui sont prises en considération: la flûte globulaire, par exemple, ne correspond pas à l'élément air, mais à la terre et à l'argile, matière qui délimite l'air mis en vibration. Les 8 matières retenues par les Chinois: calebasse, bambou, bois, soie, terre cuite, métal, pierre, et peau.

La classification organologique que nous avons adoptée ici est radicalement occidentale; elle émane notamment des recherches que nous avons pu faire grâce à un groupe de travail du CIMCIM, sous-commission de l'ICOM (Conseil International de Musées, Collections Instruments de Musique).

Nous avons essayé nous-mêmes de faire l'histoire de la taxinomie occidentale, cherchant à comprendre comment les musiciens ou les théoriciens avaient découpé leur instrumentarium depuis Praetorius (1618) à nos jours. Ceux que les problèmes de la taxinomie des instruments de musique intéresseraient trouveront quelques références dans la bibliographie.

CHINE

Idiophones

1 Idiophones à percussion/par entrechoc/cymbales – PO
Chi. 569 a + b
∅ 31 cm, ∅ du mamelon 9 cm
Paire de cymbales en laiton, avec un mamelon percé pour permettre de fixer la lanière de cuir.
Profil légèrement relevé sur les bords.
Signes peints en noir sur la face interne de chaque cymbale: marques du constructeur, ou du propriétaire.
D'origine très ancienne, sans doute d'Asie Centrale, les cymbales étaient employées dans des circonstances diverses: musique militaire, accompagnement de jeux guerriers, théâtre (où elles ponctuent le texte chanté, souvent pour caractériser des situations dramatiques ou belliqueuses), lors de mariages ou d'enterrements.
Achat 1906/Coll. von Niederhäusern

2 Idiophones à percussion/par entrechoc/cymbales – PO
Chi. 303 a + b/Canton Fig. 1
∅ 50,5 cm, ∅ du mamelon 9 cm
Mêmes forme et matières que Chi. 569.
Double bande d'étoffe passant par le trou central du mamelon.
Chaque cymbale porte les mêmes signes peints en noir sur la surface et à l'intérieur du mamelon.
Pour l'origine et les circonstances de jeu, cf. Chi. 569, no. cat. 1.
Achat 1904/Coll. Kutter

3 Idiophone à percussion – P'E PAN
Chi. 376 a, b, c/Chine du Sud Fig. 2
Long. 19 cm, larg. 3,5 à 4 cm
3 rectangles de bambou, aux angles arrondis, légèrement bombés.
Les bords sont taillés à plat.
L'une des planchettes porte des traces de feu (accident?).
Instrument très populaire employé aussi bien dans les rues

Fig. 1. Cymbales – PO (no. cat. 2)

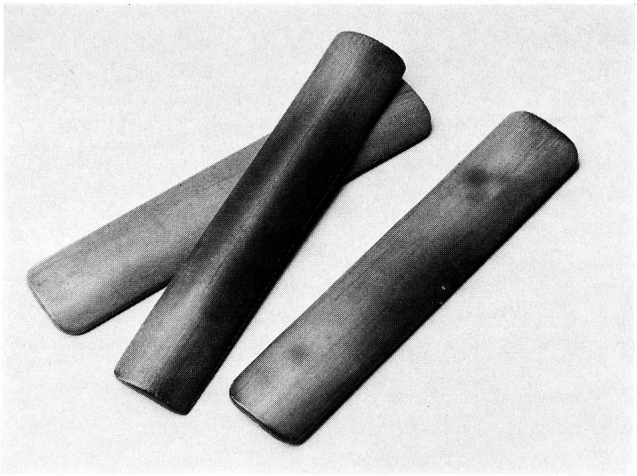


Fig. 2. Idiophone à percussion – P'E PAN (no. cat. 3)

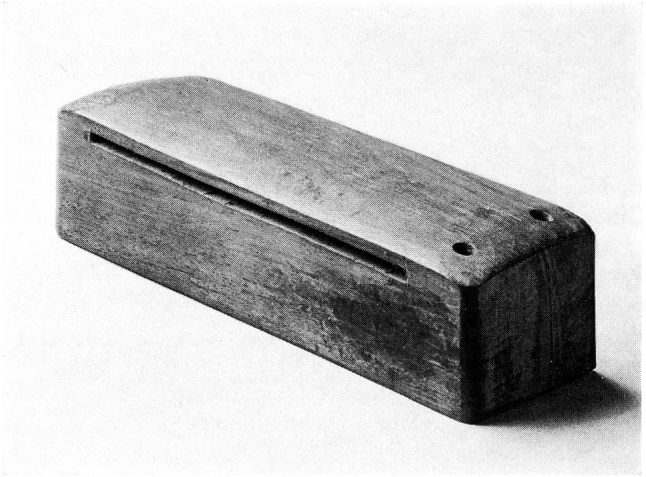


Fig. 3. Idiophone à percussion – PAN (no. cat. 4)

par commerçants et artisans qu'au théâtre, où – comme d'autres instruments de bois à percussion – il ponctue les paragraphes du texte ou souligne les gestes des acteurs.
Achat 1904 / Coll. Kutter

4 *Idiophone à percussion* – PAN
Chi. 301 / Canton Fig. 3
Long. 17,4 cm, larg. 6,3 cm, haut. 4,3 cm
Fente de 13 sur 0,4 cm
Rectangle de bois dur et poli dans lequel une fente est aménagée près de la surface.
2 trous de suspente.
Mêmes circonstances de jeu que pour Chi. 376, no. cat. 3.
Achat 1904/Coll. Kutter

5 *Idiophone à percussion / tambour à fente* – MU YÜ
Chi. 248 / Canton
19 × 18,5 cm
Morceau de bois évidé, recouvert de laque rouge et noir, avec des incisions.
Décor et forme traditionnels: 2 têtes de dragons s'affrontent pour former l'anse; ils tiennent dans leur gueule la boule TAMAA (= le joyau du monde) emblème du dragon. Ce décor de 2 dragons ou de 2 poissons hautement stylisés (le poisson deviendra dragon dans sa vie future) symbolise l'éveil constant dans lequel tout bouddhiste doit rester, tel le poisson sans paupière qui ne dort ni jour ni nuit. Le MU YÜ doit aussi attirer l'attention de la divinité sur les hommes.
Lié aux rites de mort et de résurrection, il s'emploie également pour rythmer les prières demandant la pluie.
Les MU YÜ, dont les dimensions sont très variables, sont posés sur un coussin, la fente dirigée vers le haut; ils sont frappés avec une mailloche.
Utilisés pendant les services religieux bouddhistes, en général par les prêtres, qui les frappent pour ponctuer la récitation de leurs prières.
Achat 1904/Coll. Kutter

6 *Idiophone à percussion / tambour à fente* – MU YÜ
Chi. 1193 Fig. 4
10 × 10 cm, mailloche: 21,5 cm
Bois brun foncé.
Forme et décor traditionnels: voir MU YÜ Chi. 248, no. cat. 5.
Don 1934/Frl. B. Halswanter

Idiophones à percussion/gongs – LO

Instrument très répandu en Chine, le gong serait d'origine étrangère.
Employé dans diverses circonstances: théâtre, cérémonies militaires, civiles et religieuses – dans les temples bouddhistes il devrait attirer l'attention des dieux endormis et éloigner les mauvais esprits.
De dimensions et de formes diverses: avec ou sans mamelon, avec bord recourbé, plat ou renflé. D'alliages de métaux variables, le plus souvent cuivre-étain.
Frappé avec des mailloches de plusieurs formes, en bois, entourés ou non d'étoffe ou de cuir.

7 *Idiophone à percussion / gong* – LO
Chi. 1235 Fig. 5
∅ 48 cm, bord: larg. 6,5 cm
Gong en laiton poli.
2 trous de suspente.
A l'intérieur un récipient est peint en noir, avec une inscription – peut-être la marque du facteur.
Legs 1936/E. Mühlemann

8 *Idiophone à percussion / gong* – LO
Chi. s. c. 1 Fig. 6
∅ 25 cm, bord: larg. 1 cm
Gong de laiton entièrement «poli», de profil renflé.
Signes peints en noir à l'intérieur.

Fig. 4. Tambour à fente – MU YÜ (no. cat. 6)

Fig. 5. Gong – LO (no. cat. 7)

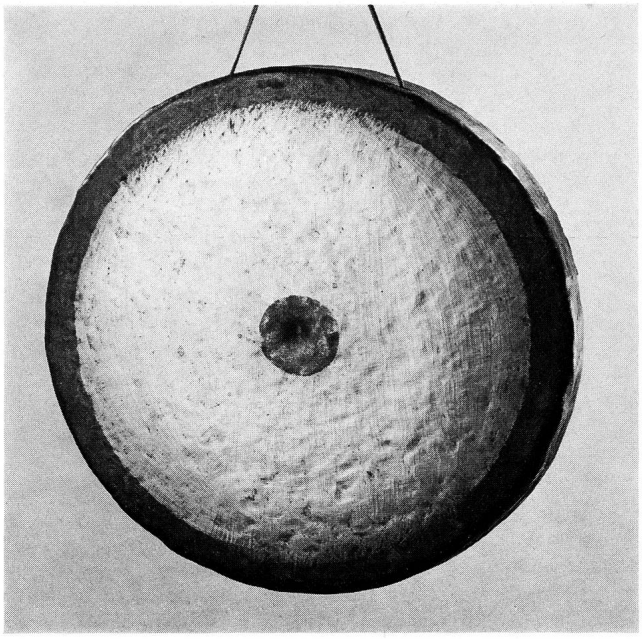


Fig. 6. Gong – LO (no. cat. 8)

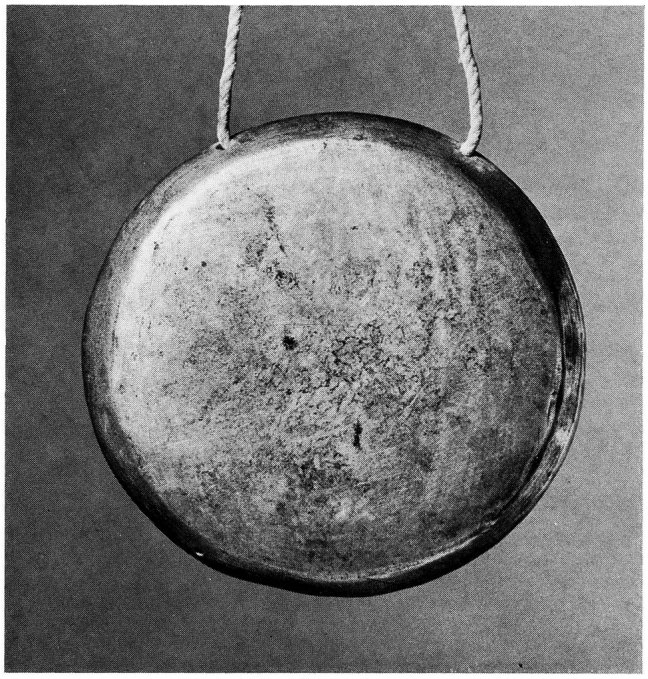


Fig. 7. Gong – LO (no. cat. 11)

9 *Idiophone à percussion/gong* – LO
Chi. s. c. 2
∅ 36,5 cm, bord: larg. 7 cm
Gong en laiton, avec 2 trous de suspente et cordonnet.
Origine inconnue.

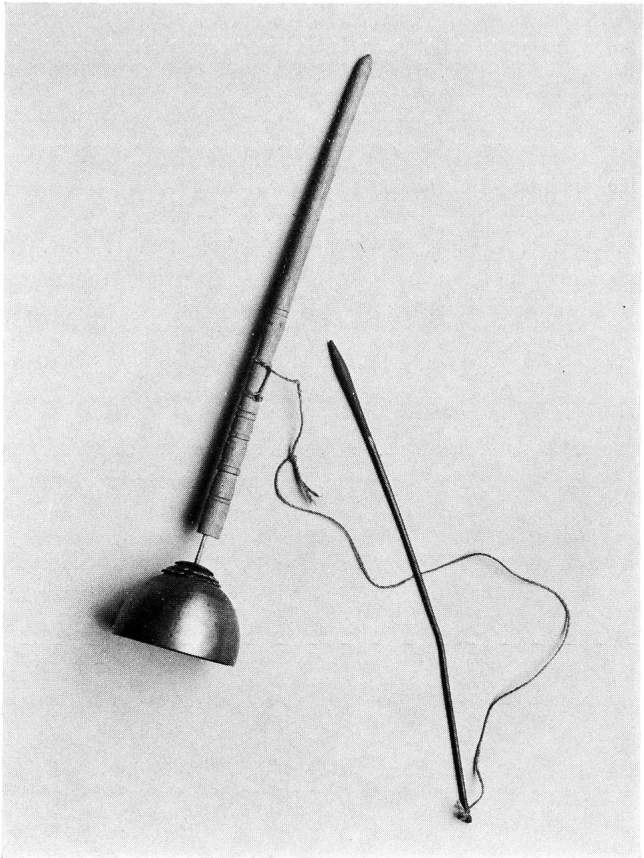
10 *Idiophone à percussion/gong avec mailloche* – LO
Chi. 302 a + b
∅ 56 cm, bord: larg. 0,3–0,4 cm
Gong de laiton au profil légèrement bombé, au bord recourbé.
2 trous de suspente.
De chaque côté, une surface circulaire est «grattée» (?), donnant un aspect doré au métal.
A l'intérieur, plusieurs signes peints en noir sur la surface claire (ce sont les mêmes signes que ceux du gong Chi. s. c. 1, no. cat. 8: sans doute la signature du facteur).
Mailloche de bois avec un anneau d'étoffe rouge à l'extrémité.
Achat 1904/Coll. Kutter

11 *Idiophones à percussion/2 gongs* – LO
Chi. 576 a + b Fig 7
∅ 9,5 cm, bord 2 cm (les deux pareils)
Paire de gongs en laiton (qui appartiennent peut-être à une série de gongs YUN LO?).
Bord recourbé.
Surface légèrement bombée.
Le bord est percé de trous de suspension: 4 pour le premier gong, avec un cordon torsadé; 2 pour le second, avec une bande d'étoffe noire: sans doute ces gongs étaient-ils attachés à un cadre.
Achat 1906/Coll. von Niederhäusern

12 *Idiophone à percussion/gong avec mailloche fixé au cadre* – LO
Chi. 581
∅ 16,5 cm, long. de la mailloche 25,5 cm
Gong en laiton, à mamelon.
Bord plat.
Percé de 2 trous, il est suspendu par un double cordonnet à un cadre (cylindre de bois).
Cercles gravés irrégulièrement sur la surface.
Signes peints en noir (Signature du facteur?).
Achat 1906/Coll. von Niederhäusern

13 *Idiophone à percussion/cloche à battant externe/à manche* – TO
Chi. 249/Canton Fig. 8
∅ externe 6 cm, haut. 3,8 cm, long. du manche 26 cm, long. du battant 24,5 cm
Cloche hémisphérique en laiton. Une tige de laiton fixe la cloche au manche; extrémité de la tige taillée en polyèdre.
3 cercles dentelés (en forme de pétales), de grandeur différente, enfilés sur cette tige, entrent en vibration lors du jeu.
Manche de bois tourné.
Battant externe constitué par une aiguille de fer, dont l'extrémité est légèrement renflée. Il est attaché au manche par une ficelle.
Etait employé lors des services bouddhistes.
Achat 1904/Coll. Kutter

Fig. 8. Cloche à battant externe – TO (no. cat. 13)

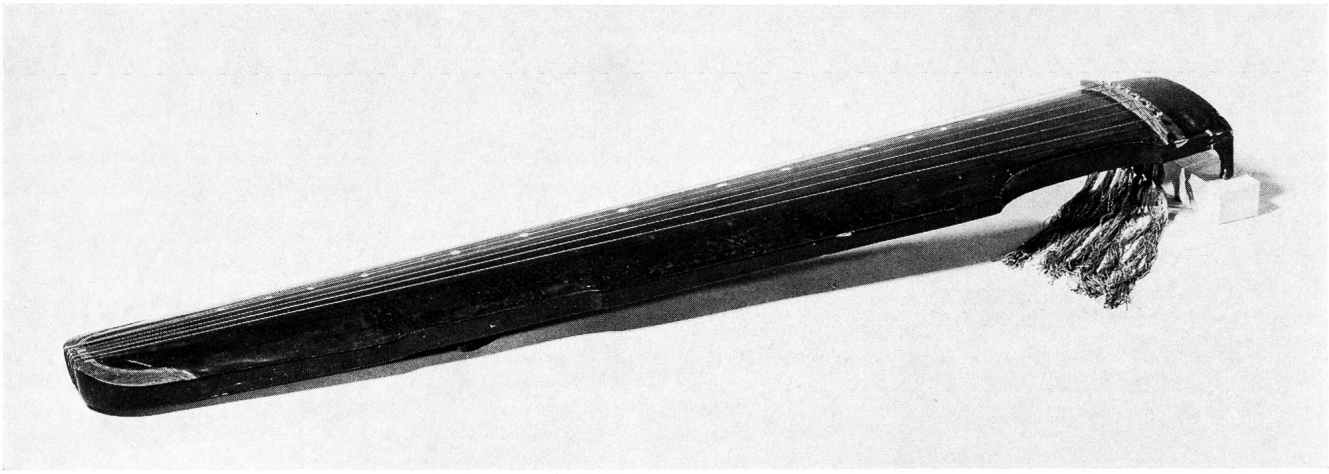


Cordophones

*14 Cordophone/cithare sur caisse/*CH'IN
Chi. 570/Canton Fig. 9–11
Long. cordes 114,5 cm, caisse 124 × 19 cm, haut. 2–3 cm, épaisseur de la table 1 cm, ouïes dorsales a) 10 × 2 cm b) 20 × 3 cm
Table, caisse et pieds en bois de catalpa laqué.
Les 7 cordes de soie passent sur un sillet de bois, derrière lequel 7 trous les relient aux chevilles; celles-ci sont placées au dos de l'instrument et laissent sortir de leur sommet des fils de soie verte. A l'autre extrémité, les cordes sont également attachées sous la caisse: elles se séparent (3 et 4) pour s'enrouler autour de deux boutons de bois. Les cordes sont faites de fils de soie tressée, dont le nombre obéirait à une progression précise: 48 fils pour la corde aiguë, puis successivement 54, 64, 72, 81, 96 et 108 fils pour les cordes suivantes. Ces chiffres reproduiraient les proportions suivantes: 9/8, 32/27, 9/8, 32/27, 9/8 – proportions d'une échelle pentatonique faite de tons entiers et de un ton et demi. L'accordature respecte l'échelle pentatonique, les deux cordes supplémentaires répétant les sons déjà présents; elles varient en fonction du répertoire. Notons la position particulière du CH'IN: il est posé en général sur une table rectangulaire faite de deux planchettes séparées, formant caisse de résonnance.
Sous la corde la plus grave, située à l'opposé du musicien assis devant le CH'IN, 13 pastilles de nacre sont incrustées dans la table: ce sont les repères qui permettent de diviser la longueur de la corde; elles sont disposées de façon tout à fait particulière: le plus gros cercle est placé à la moitié de la longueur de la corde vibrante; les suivants, à gauche et à droite du plus gros, divisent la corde en 1/3–2/3 et 2/3–1/3, et ainsi de suite en observant les proportions 1/4–3/4, 1/5–4/5, 1/6–5/6 et 1/8–7/8. Une échelle spécifique est ainsi obtenue, *C. SACHS* en donne un exemple: do ré mi fa sol la do', puis, aux deux octaves suivantes: mi' sol' do'' sol'' do'''. On doit comprendre cela en fonction de la technique de jeu particulière de l'instrument: ce sont les harmoniques[1] que l'on cherche à obtenir plutôt que les sons fondamentaux; le musicien n'exclut pas pour autant ces derniers, les modes de production du son étant nombreux et raffinés, tant pour la main gauche (plusieurs types de glissando) que pour la main droite. Onglets et plectre ont été abandonnés car ils limitaient les nuances recherchées. Il est fréquent d'entendre une mélodie ou deux parties séparées, ou encore une mélodie accompagnée d'un bourdon; les accords, eux sont rares.
Cet instrument à la technique raffinée est celui des sages et des philosophes. C'était l'instrument préféré de Confucius, à qui certaines œuvres pour le CH'IN sont attribuées. Son public le plus fréquent: un cercle d'amis réunis dans une maison privée. Dans l'abondante littérature consacrée au CH'IN, on trouve même le nom de luthiers vivant au 6e siècle, célèbres pour la qualité des CH'IN qu'ils construisaient. Le CH'IN accompagne le chant de poèmes, mais il peut être aussi un instrument soliste et se passer de texte.
Un haut degré de développement est atteint dans la notation de la musique pour CH'IN, où les symboles permettent de préciser non seulement la corde qui doit être jouée, mais aussi l'endroit de l'attaque, le doigté, les modes d'attaque de la corde, etc.
Des siècles de pratique ont permis de codifier toutes ces nuances. Le CH'IN est l'instrument à cordes le plus ancien que la Chine ait connu. La date de son apparition est controversée: certains font remonter son origine à 2000 av. J.-C., d'autres à la fin de la dynastie CHOU (1022–255 av. J.-C.). Une certitude cependant: la première mention des deux types d'instruments, le CH'IN (sans chevalet) et le SHÊ (avec chevalet), que l'on retrouve dans une ode écrite vers 1000 av. J.-C. A l'origine, le CH'IN devait avoir 5 cordes, accordées selon l'échelle pentatonique, comme d'ailleurs le type actuel de 7 cordes, dont les 2 cordes supplémentaires furent ajoutées au IIe siècle av. J.-C.
Achat 1906/Coll. von Niederhäusern

[1] Harmonique: On obtient l'harmonique d'un son en effleurant la corde: au lieu de modifier la longueur de la corde vibrante (ce qui se produit si l'on presse la corde contre la table), on ne fait que créer un noeud de vibration qui empêche la corde de vibrer dans sa longueur totale. Le son produit ne pourra donc pas être le son fondamental, mais l'un de ses harmoniques, selon l'endroit où la corde est effleurée.

Fig. 9. CH'IN (no. cat. 14), en position de jeu



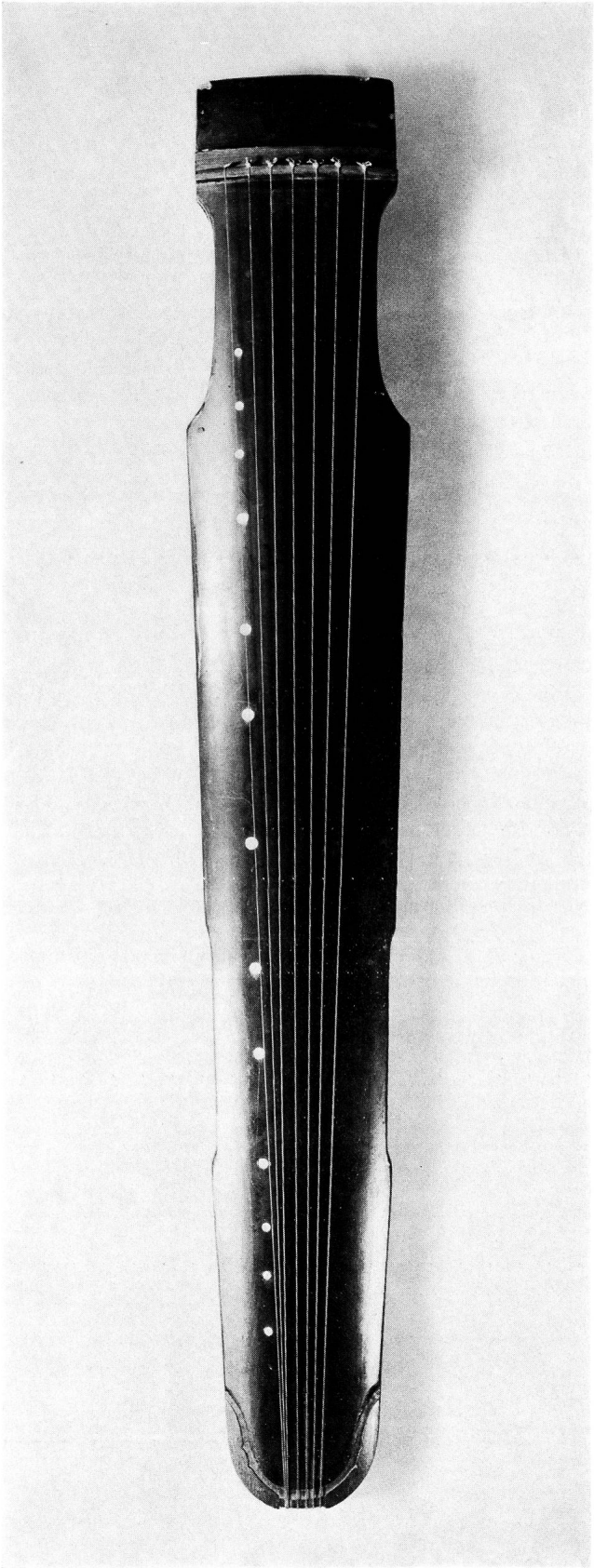


Fig. 10. Cithare sur caisse – CH'IN (no. cat. 14), vue frontale

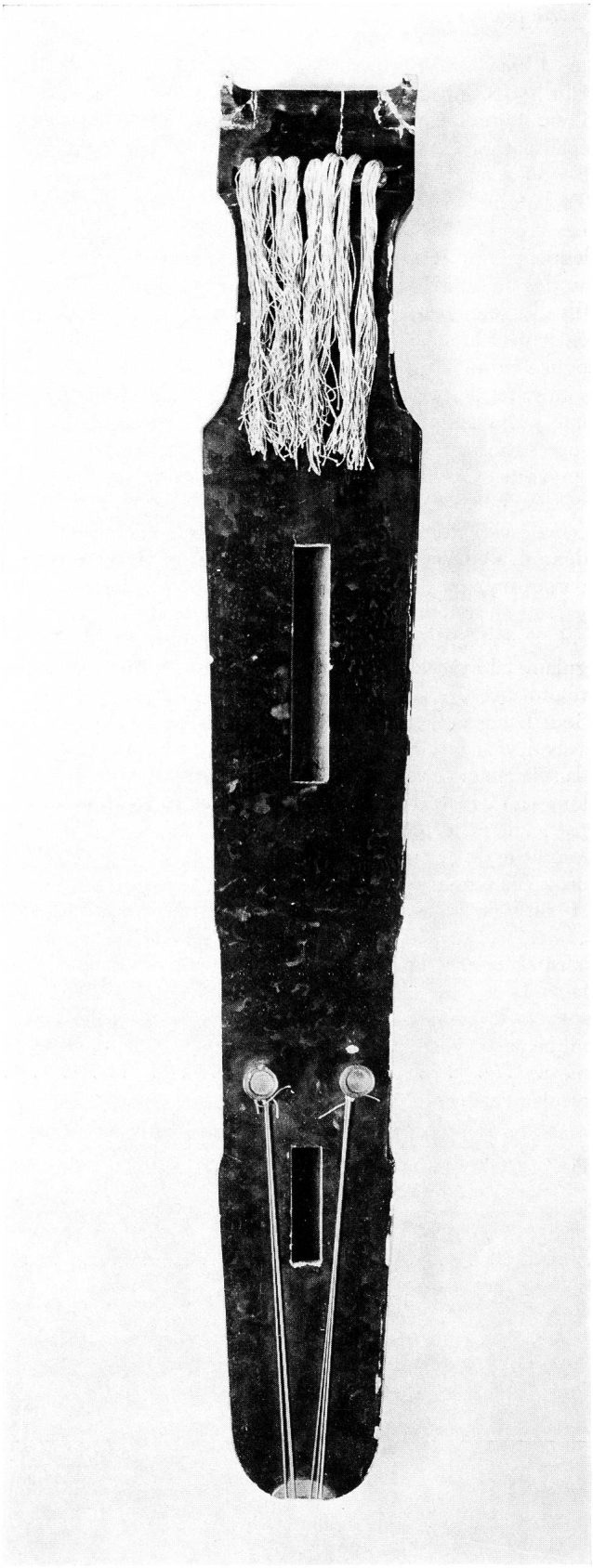


Fig. 11. CH'IN (no. cat. 14), vue dorsale

15 Luth circulaire à fond plat, à manche court/YÜEH CH'IN
Chi. 293/Canton
Long. cordes 34 cm, long. totale 61 cm, ∅ 35,5 cm
2 bois sont utilisés pour la construction de ce luth: bois foncé vernis pour les éclisses, le cordier, le manche et le cheviller. Bois clair brut pour la table, la caisse et les 4 chevilles hexagonales.
Le nombre de frettes est traditionnel: 10. Le nom de l'instrument fait allusion à sa forme: YÜEH = lune. L'accord des deux doubles cordes se fait à la 5te.
Le YÜEH CH'IN apparaît très tôt en Orient (vers 500 après J.-C.). Selon la tradition, il aurait été inventé durant la dynastie TSIN (265–419). On en conserve un exemplaire à NARA (Japon), qui doit dater du 8e siècle. On en trouve, en Chine surtout, mais aussi au Japon (voir GEKKIN, Jap. 976, no. cat. 53), en Mongolie, à Annam, au Cambodge et en Corée. Des types de luths à forme hexagonale sont également répandus, mais en Chine et au Japon, on ne rencontre que la forme circulaire.
Achat 1904/Coll. Kutter

16 Luth circulaire à fond plat, à manche court/YÜEH CH'IN
Chi. 123 Fig. 12
Long. cordes 33 cm, long. totale 57 cm, ∅ 33 cm
Bois foncé pour la table, la caisse et les chevilles. Une laque rouge recouvre éclisses, cordier, manche et cheviller. Le cordier ne semble pas être original; de plus, il est cloué, et sa forme est peu traditionnelle.
Par contre le nombre de frettes (10) est normal.
Pour l'accord, la fonction et l'origine du YÜEH CH'IN, voir Chi. 293, no. cat. 15.
Achat 1895/Coll. Kutter

17 Luth à manche court/P'IP'A
Chi. 571 Fig. 13
Long. cordes 69 cm, long. totale 88 cm, table: long. 55,5 cm, larg. maximale 23,5 cm
Manche et caisse taillés dans la même pièce de bois très dur.
Touche de bois foncé posé sur le manche.
Table insérée dans la caisse.
Chevallet particulier avec une partie qui ne touche pas la table: c'est là que les cordes sont attachées; recouvert de bois foncé (palissandre), avec plaque et fils d'ivoire. Trou traditionnel d'environ 1 cm de ∅ aménagé devant le chevalet.
16 barrettes dont 4 demi-tuyaux de bambou, collés sur la touche avec décor d'ivoire sur les côtés, et 12 de bois (la 10e recouverte d'ivoire), avec découpure en V, collées sur la table. Le nombre de barrettes (ici 16) varie selon les instruments. La différenciation des formes des barrettes peut s'expliquer historiquement: sur les anciens P'IP'A, on trouve 4 petites pièces en ivoire fixées sur la touche; mais, trop basses, elles n'intervenaient pas lors du jeu et n'avaient qu'un rôle purement décoratif. Le musicien n'employait pas cette partie du manche, le 1er son produit étant la 5te de la corde à vide – obtenue en pressant la corde sur la première barrette collée sur la table.

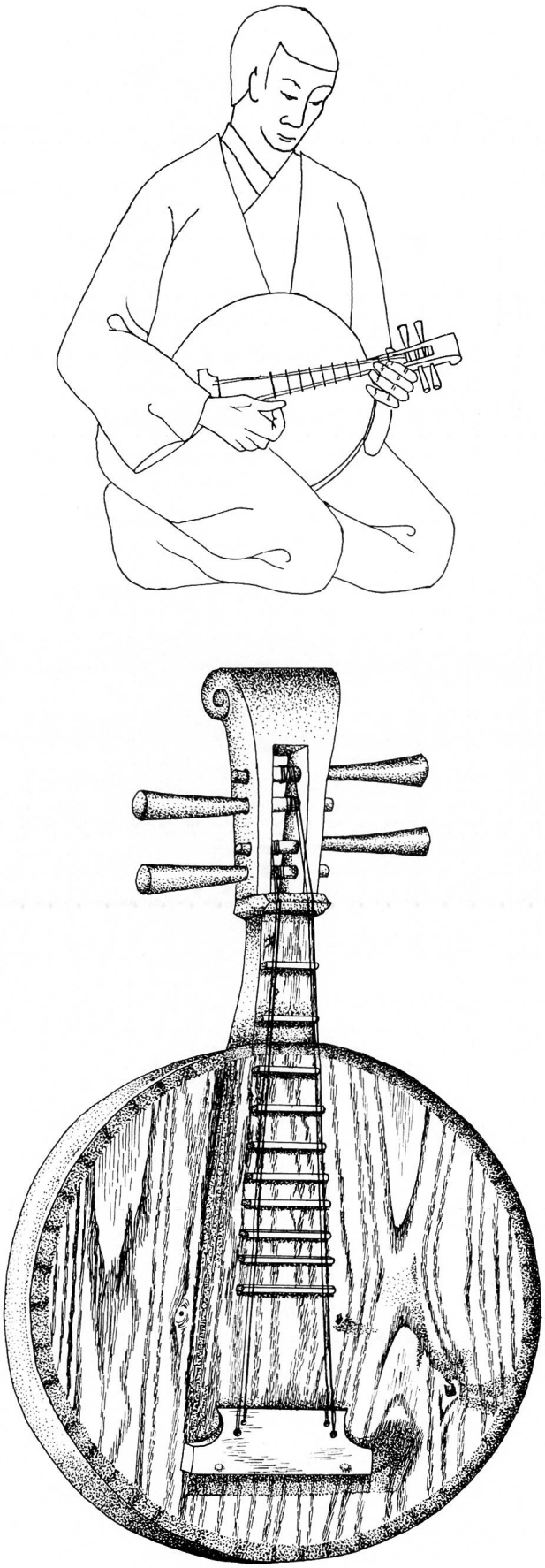
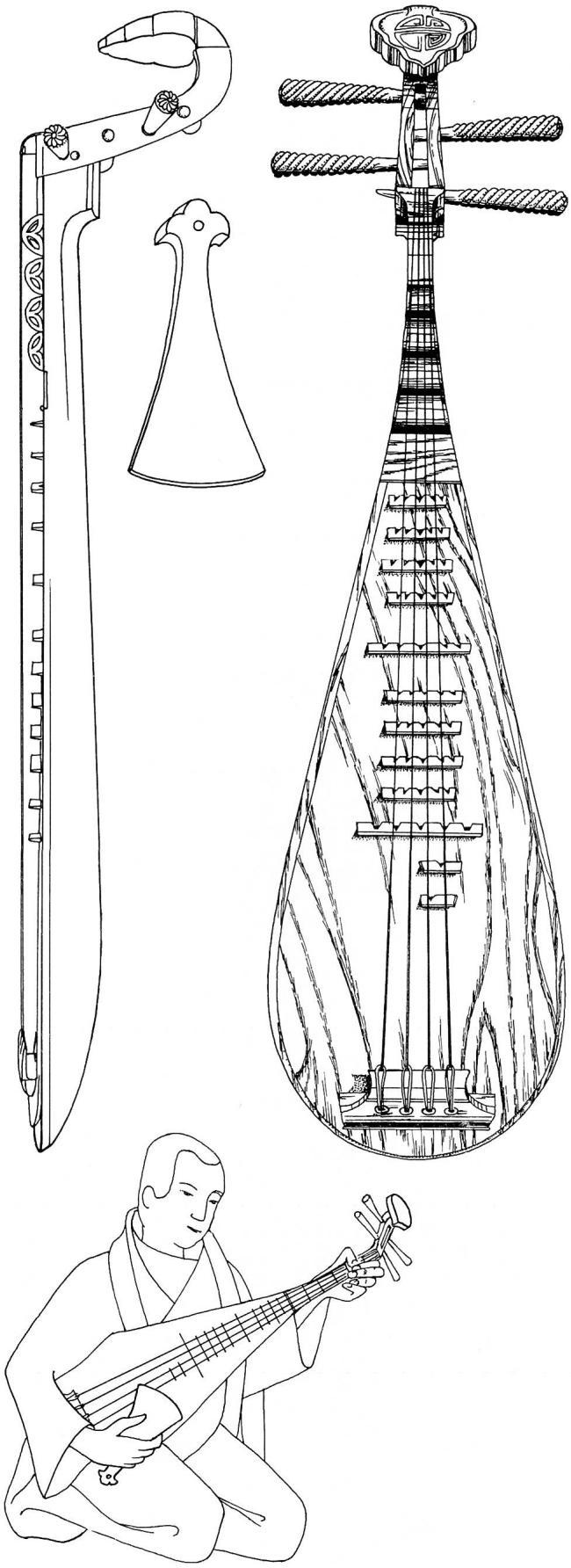


Fig. 12. Luth circulaire à manche court – YUEH CH'IN (no. cat. 16), ensemble et position de jeu



Cheviller fixé à angle droit, avec 4 chevilles coniques de bois rouge; travail très délicat: une «fleur» d'ivoire est collée à l'extrémité, chaque «pétale» correspondant au départ d'une cannelure en spirale. Le cheviller se termine par une pièce de bois découpée et sculptée: type de finition que l'on retrouve sur les YÜEH CH'IN cf. Jap. 976, no. cat. 53, par exemple.
Un autre trait commun, plus important, existe entre le YÜEH CH'IN et le P'IP'A: une lamelle de métal, fixée à l'intérieur de la caisse, vibre pendant le jeu.
4 cordes de boyau, à l'origine en soie, aujourd'hui en métal, accordées par 4te, 5te et 8ve, par exemple: la_2–mi_2–$ré_2$–la_1.
Technique de jeu:
Utilisé à l'origine avec un plectre (technique toujours employée au Japon pour la BIWA), le P'IP'A fut joué pendant des siècles avec les doigts. Une technique d'une grande complexité se développa, atteignant un degré de raffinement extrême: on peut dénombrer jusqu'à 22 modes de mise en vibration pour la main droite et 14 pour la main gauche: trilles, harmoniques (cf. CH'IN Chi. 570, no. cat. 14), percussions de la table, toutes les fluctuations de hauteur obtenues en tirant latéralement les cordes sur les barrettes, etc. A partir d'un accord simple, le musicien sait donc créer un champ de liberté extrêmement large, tant au niveau des hauteurs qu'à celui du timbre. La mélodie est jouée sur la corde aiguë, la 4e étant le plus souvent jouée à vide; le musicien peut faire entendre 2 sons simultanés, surtout lorsque le chanteur est silencieux – puisque le P'IP'A est employé avant tout pour accompagner la voix.
Particularités acoustiques:
On remarque l'absence de fondamentale, H_2 et même H_3 selon les cordes, ce qui s'explique par la dureté du bois et le poids important de l'instrument. Le P'IP'A ne produit donc que des sons relativement aigus (malgré son accordature dans le registre grave), situés d'ailleurs dans la zone de sensibilité maximale de l'oreille (voir introduction générale).
Cet instrument viendrait d'Asie centrale. Son origine est très controversée, mais de toute façon très ancienne (IIIe, IIe ou Ier siècle avant J.-C.). Il fut introduit au Japon à l'époque NARA (553–794) où il s'est développé tant en instrument soliste que dans l'orchestre du GAGAKU (cf. la BIWA en japonais). Car, bien que très populaire, cet instrument figurait aussi dans certains orchestres du palais.
Achat 1906/Coll. von Niederhäusern

18 Luth à manche long/SAN–HSIEN
Chi. 292/Canton
Long. cordes 61 cm, caisse de résonnance: 16,5 × 14 × 7 cm, long. totale 82 cm
Type de construction traditionnelle avec une caisse de résonnance faite de trois parties: un large anneau de bois formant le cadre, et deux peaux de serpent collées et fixées avec un cercle de métal.
3 cordes: 2 graves en soie, la 3e en boyau. Elles sont accordées à la 4te et l'8ve, ou à la 2e et à la 6te.
Le nom de l'instrument désigne le nombre de ses cordes: HSIEN désigne les 3 cordes.

Fig. 13. Luth à manche court – P'IP'A (no. cat. 17), vues de face et de profil, plectre et position de jeu

Sillet, chevalet et cordier en ivoire.
Petit papier rouge avec signe (signature du luthier ou du marchand?) collé sur le cheviller.
Employé le plus souvent avec un plectre, surtout depuis son introduction au 16e siècle au Japon. Instrument très populaire, il fait aussi partie de tous les orchestres du palais.
Achat 1904/Coll. Kutter

19 Luth à manche long/SAN-HSIEN
Chi. 572
Long. cordes 87 cm, caisse: 17,5 × 15 × 8,5 cm, long. totale: 106 cm
Ce type de SAN-HSIEN diffère du modèle traditionnel (cf. Chi. 292, no. cat. 18) par plusieurs points:
- La facture de la caisse de résonnance: les éclisses sont faites de plusieurs parties de bois entourées de filets d'ivoire et de cercles de bois, qui fixent les 2 peaux de serpent. Le cadre central est divisé en 4 segments, séparés par une lame de bois foncé et deux filets d'ivoire.
- La présence d'une touche incrustée dans le haut du manche.
- La matière du cordier: bois au lieu d'ivoire.

Cet instrument est de facture plus grossière que celle du modèle classique.
Achat 1906/Coll. von Niederhäusern

20 2 Vièles à pic, avec archets/HU CH'IN
Chi. 573 a Chi. 573 b
a) Long. cordes 30–37 cm, long. totale 47 cm, caisse: long. 10,5 cm, ∅ 5 cm, archet: crin de 41 cm
b) Long. cordes 29 et 36 cm, long. totale 46 cm, caisse: long. 10,5 cm, ∅ 4,5 cm, archet: crin de 48 cm
Caisse, manche et archet de bambou. Le manche transperce complètement la caisse. Table en peau de serpent collée par une bande d'étoffe bleue; caisse ouverte. 4 anneaux de soie laquée divisent le haut du manche.
Les 2 cordes sont accordées à la 5te.
Deux signes sont peints en noir sur la caisse, l'un sous la saillie du manche, l'autre à l'extrémité du manche. Marque du constructeur?
Instrument très répandu en Chine.
Achat 1906/Coll. von Niederhäusern

21 Vièle à pic, avec archet/HU CH'IN
Chi. 574
Long. cordes 32 et 39 cm, long. totale 46 cm, caisse: long. 10,5 cm, ∅ 4,5 cm, archet 46 cm
Même type que Chi. 573 (no. cat. 20) avec quelques variantes:
- le manche de bois sombre se termine par une forme de section carrée, avec ajout de bois clair
- les chevilles en bois de palmier sont hexagonales.

Voir Chi. 573 a et b, no. cat. 20
Achat 1906/Coll. von Niederhäusern

22 Vièle à pic/de type HU'CHIN
Chi. 294/Canton
Long. totale 55 cm, caisse: long. 9 cm, ∅ 9–10 cm, long. cordes 45,5 et 40 cm
Type de HU'CHIN avec une table en bois collée à la caisse en bambou.
Extrémité de la caisse presque fermée par le nœud (légèrement découpé) cf. Chi. 1010, no. cat. 23.
Bois foncé pour le manche rond et son prolongement (chevillier) de section carrée. Ivoire collé à l'extrémité du manche. 2 chevilles tournées (bois clair).
1 corde de soie tréssée, l'autre en boyau.
Un morceau de peau de serpent protège la table de la pression des cordes, qui s'attachent directement à l'extrémité saillante du manche.
Un papier rouge, portant une signature (?), est collé sur la partie supérieure du manche.
Lignes circulaires creusées dans la caisse de bambou.
Achat 1904/Coll. Kutter

23 Vièle à pic/type HU CH'IN
Chi. 1010
Long. totale 65,5 cm, caisse: long. 11 cm, ∅ 7,5 cm, long. cordes 49,5 cm et 56,5 cm
Type de HU CH'IN avec manche de section carrée (cf. Chi. 574, no. cat. 21 et Jap. 972, no. cat. 56), mais avec quelques différences:
- absence d'étoffe collée sur la peau de serpent
- segment de bois clair fixé à l'extrémité du manche derrière la caisse, où s'attachent les 2 cordes
- caisse de bambou teint, dont le nœud est ajouré à l'extrémité inférieure

Don 1929/Mlle Cécile von Rodt

24 Vièle à pic, avec archet/type HU CH'IN
Chi. 124 a + b
Long. cordes 32,5 et 39,5 cm, long. totale 44 cm, caisse: long. 10,7 cm, ∅ 5 cm, archet: crin 62,5 cm
Du même type que Chi 574, no. cat. 21, avec une caisse de bois teinte en rouge-brun. Archet de type fourchu.
Achat 1895/Coll. Kutter

25 Vièle à pic avec archet/type HU CH'IN
Chi. 295 a + b/Canton Fig. 14
Long. cordes 31 et 38 cm, long. totale 43,5 cm, caisse: long. 11,5 cm, ∅ 5 cm, archet: crin 62 cm
Même type que le HU CH'IN Chi. 574, no. cat. 21, mais avec un manche de palissandre et une large bande d'étoffe noir collée sur la peau. L'archet est très long par rapport à l'instrument (?). Son mode d'attache à l'extrémité supérieure est différent: les crins passent dans une fourche avant de faire un nœud – même mode d'attache que Chi. 124, cat. no. 24.
2 cordes (soie et boyau) et fil de soie reliant les 2 cordes au manche.
Achat 1904/Coll. Kutter

Fig. 14. Vièle à pic – type HU K'IN (no. cat. 25)

Fig. 15. Membranophone à percussion directe – PO–FU (no. cat. 26)

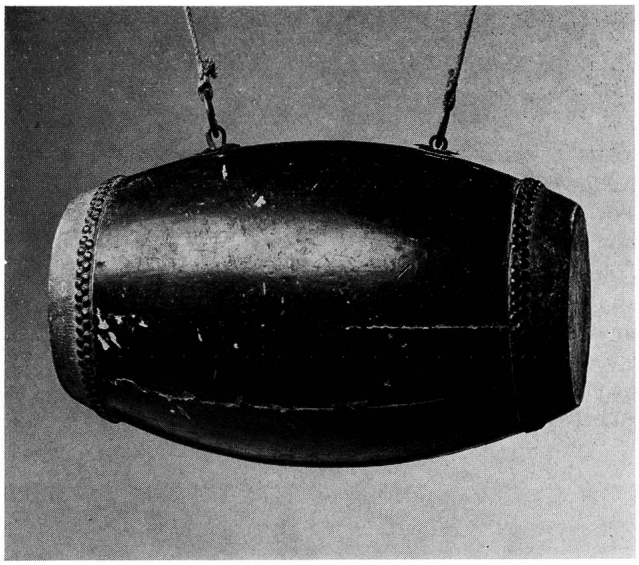
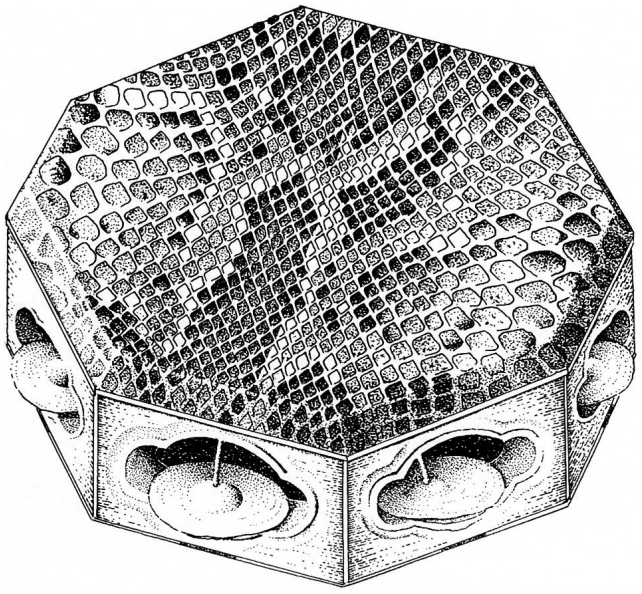
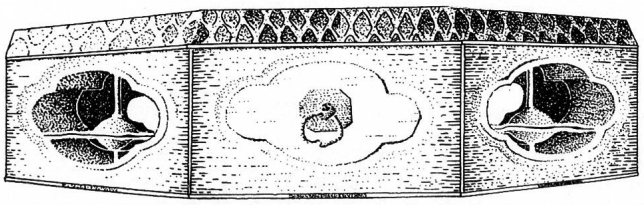


Fig. 16. Membranophone à percussion directe – FENKU (no. cat. 27)

Membranophones

Leur abondance et les noms qu'ils ont portés à différentes époques rendent difficile une classification précise. Dimensions et formes des membranophones sont d'une extrême variété, chaque type correspondant à des circonstances de jeu précises.
Leur nom générique est KU.
Mode d'attachement le plus fréquent: les clous, ce qui exclue le réglage de la tension de la peau. Selon *SACHS*, ce mode d'attache aurait été choisi pour des raisons magiques, liées au clou lui-même.





26 Membranophone à percussion directe / en forme de tonneau / 2 peaux clouées / PO–FU
Chi. 565 Fig. 15
∅ de la peau 10,2 cm, long. totale 27 cm, larg. max. 16 cm
Caisse de résonnance faite de plusieures côtes de bois peintes en noir. 2 anneaux de suspente. Peaux fixées par 2 rangées de clous (fer). Languette de métal vibrant à l'intérieur de la caisse (pour ce procédé, voir le GEKKIN, Jap. 976, no. cat. 53).
Ce PO–FU serait un très ancien instrument chinois. Il aurait été rempli de riz à l'origine. Il est en général posé sur les genoux ou sur un support; mais il peut être aussi suspendu à la taille du musicien. Le plus souvent frappé avec les deux mains, il est employé lors des cérémonies religieuses dans les temples consacrés à Confucius.
Achat 1906 / Coll. von Niederhäusern

27 Membranophone à percussion directe / fermé / une peau clouée / FENKU ou FOU
Chi. 300 / Canton Fig. 16
∅ de la peau 13 cm, haut. 17,5 cm
Récipient de bois fermé, peint en orange. Le bois semble être très épais. Peau clouée, où les poils apparaissent encore. Sorte de ganses relevés sur tout le pourtour.
Achat 1904 / Coll. Kutter.

28 Membranophone à percussion directe / tambour sur cadre / une peau collée / BAJIAOGU
Chi. 568 a + b Fig. 17
a) ∅ 16 cm, haut. 5 cm
b) ∅ 15 cm, haut. 5 cm
Paire de tambours sur cadre, hexagonaux. Peaux de serpents collées.
Filet d'ivoire encadrant chaque côté. Sept ouvertures taillées en alvéoles: dans chacune d'elles, une paire de cymbales est fixée sur une tige. Cymbales en laiton, à mamelons. Sur le 8e côté, fermé, se trouve l'anneau de suspente (laiton). Sur la face interne du cadre, un décor géométrique fait de plaques et de points collés, en ivoire et en palissandre. Sans doute d'origine étrangère (islamique).
Achat 1906 / Coll. von Niederhäusern

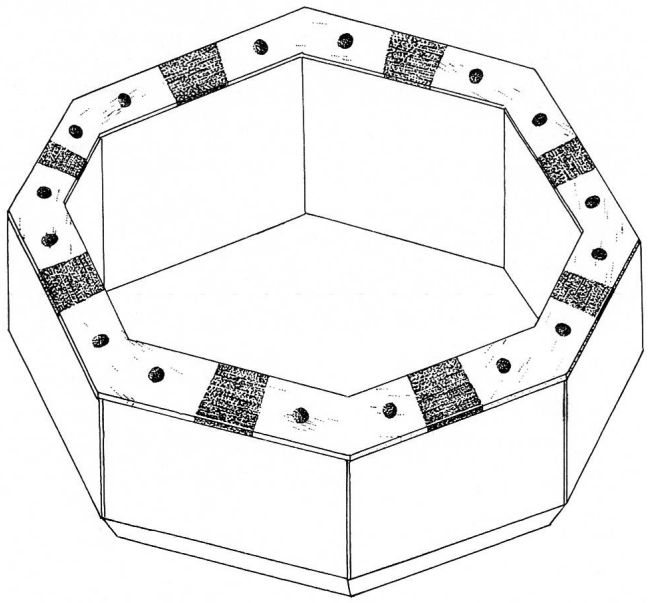


Fig. 17. Tambour sur cadre – BAJIAOGU (no. cat. 28), ensemble, profil et détail de l'intérieur du cadre

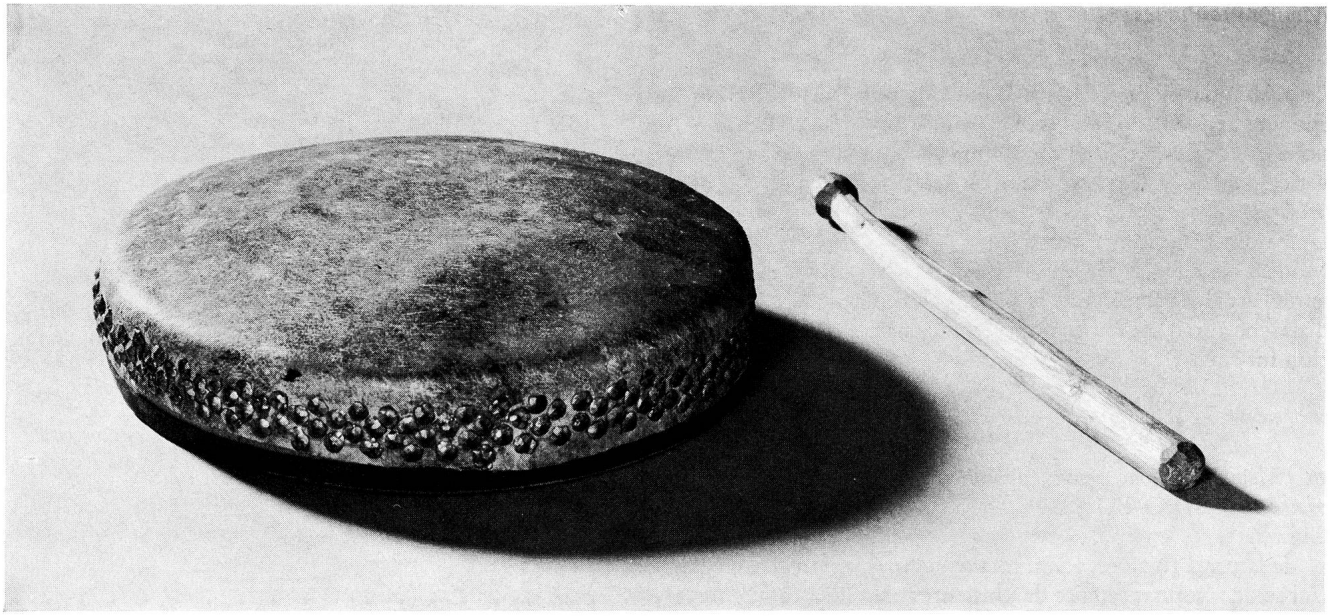
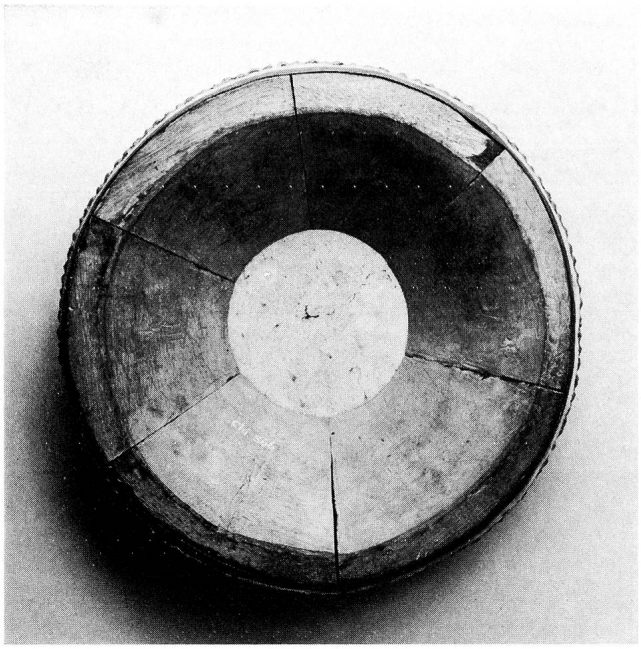


Fig. 18. Tambour sur cadre circulaire avec mailloche – PAN–KU (no. cat. 29)

Fig. 19. Intérieur PAN–KU (no. cat. 29)



29 Membranophone à percussion directe/tambour sur cadre circulaire/une peau clouée, avec baguettes/PAN–KU ou BAN–KU

Chi. 566 et Chi. 566 a Fig. 18, 19

⌀ de la peau libre 8 cm, ⌀ total de la peau 22 cm, haut. du cadre 6 cm, haut. du trépied 77 cm, baguettes 26,4 cm

Cadre fait de 6 pièces de bois, tronconiques; un cercle de fer cloué entoure les segments. Peau très épaisse fixée par de nombreux clous métalliques.

Trépied de bois aux pieds mobiles: 3 plans permettent leur articulation, grâce à des pièces de bois clouées. A l'extrémité supérieure, une ficelle est fixée à chaque pied par un anneau métallique. Le tambour est placé en suspension sur la ficelle. L'extrémité supérieure des trois montants est taillée en polygone, les pieds légèrement écartés.

Baguettes de bois conique, avec l'extrémité de jeu taillé en forme de boule.

Le BAN–KU semble être frappé le plus souvent par deux baguettes; il peut être soit posé sur un trépied – comme celui-ci – soit tenu dans la main – comme Chi. 567, no. cat. 30.

Le mode d'attache de la peau empêche de modifier la tension de la peau et la hauteur du son émis. La présence des clous dans les instruments de musique serait le plus souvent liée à des rites magiques, comme nous l'avons précisé dans l'introduction. Le son produit par le BAN–KU est dur, puisque seul le centre de la peau vibre librement, le reste étant tendu sur le bois. Le BAN–KU est employé dans de petits ensembles populaires, le plus souvent au théâtre, où il accompagne chansons et ballades. Il est l'instrument principal employé par le groupe musical de l'opéra de Pékin.

Achat 1906/Coll. von Niederhäusern

30 Membranophone à percussion directe, de même type que Chi. 566, cat. no. 29/PAN–KU ou BAN–KU

Chi. 567

⌀ de la peau libre 17,5 cm, ⌀ total de la peau 28 cm, haut. du cadre 6 cm

Même type que Chi. 566, cat. no. 29, mais avec une disposition différente des clous fixant la peau: 3 rangées de clous sur le pourtour, surmontés de 8 motifs (4 triangles et 4 formes florales). A l'intérieur de la peau, un signe presque effacé: sans doute la marque du constructeur. Un clou

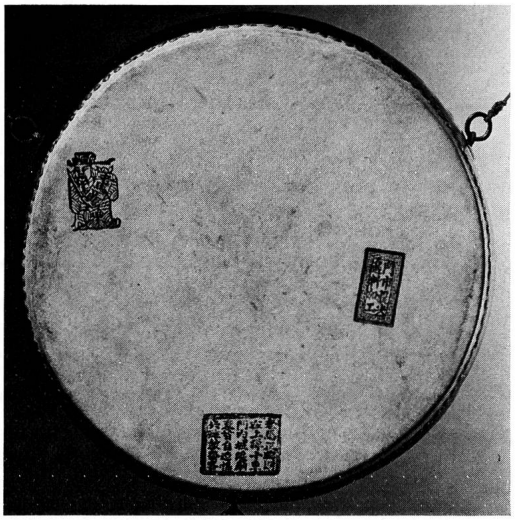


Fig. 20. Tambour sur cadre circulaire (no. cat. 31)

métallique planté à l'intérieur du cadre. Pour la fonction et l'emploi voir Chi. 566, no. cat. 29.
Achat 1906/Coll. von Niederhäusern

31 Membranophone à percussion directe/tambour sur cadre circulaire/2 peaux clouées
Chi. 564 Fig. 20, 21
∅ de la peau 33 cm, haut. 15 cm
Cadre circulaire de bois peint en noir, légèrement bombé. 3 anneaux de suspente en laiton, fixés eux-même à des anneaux de fer. 3 cercles dentelés (laiton) entourant chaque anneau. Les 2 peaux sont clouées: alternance de clous de différentes grosseurs. 3 signes sont peints sur chaque membrane: 2 cartouches avec écritures, le 3e figurant un personnage. Sans doute les marques du constructeur et du revendeur.
Trace de peinture brune sur la peau.
Achat 1906/Coll. von Niederhäusern

Fig. 21. Détail (no. cat. 31)

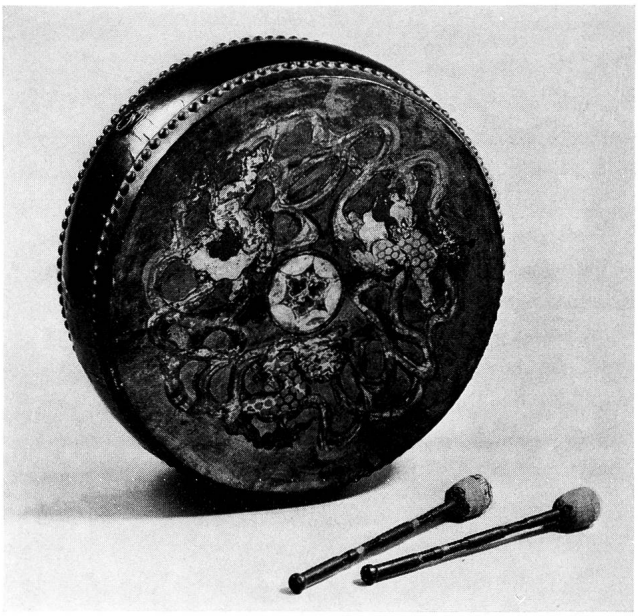


Fig. 22. Tambour sur cadre circulaire (no. cat. 32)

32 Membranophone à percussion directe/tambour sur cadre circulaire/2 peaux clouées/avec 2 mailloches
Chi. 1864 Fig. 22
∅ 47 cm, haut. du cadre 19 cm, long. des mailloches 31,5 cm
2 peaux fixées au cadre par une rangée de clous. Elles sont peintes sur fond or: autour du cercle central, 3 dragons de couleurs vives (rouge, bleu et vert) déroulent la spirale de leur queue. Cadre en bois légèrement bombé, laqué noir. 3 anneaux de suspente, du même type que Chi. 564, no. cat. 31. Cercle de bois laqué, à l'intérieur duquel on fixe le tambour sur cadre. Au sommet du cercle, un décor de bois est découpé en forme de flamme. 4 pieds soutiennent le tout. 2 mailloches au manche de bois, avec des plaques métalliques découpées en V. L'extrémité renforcée par une étoffe cousue.
Achat 1944/Mme Eileen Hilliar, Genève

*33 Membranophone à percussion directe/tambour en sablier/2 peaux lacées, cerclées et cousues/*CHANG-KU ou SHOU-KU
Chi. 563 Fig. 23
∅ 27 cm, long. totale 62 cm, haut. des caisses de résonnance: a) 11 cm, b) 22 cm
2 peaux cousues à une bande de peau, elle-même tendue sur un cercle de métal; les lanières reliant les 2 peaux passent par 8 crochets en forme de S (fer). Caisse de bois peinte en noir. Partie centrale cylindrique, décorée de cercles gravés (4 × 2 cercles). Les deux caisses sont de forme et de dimensions

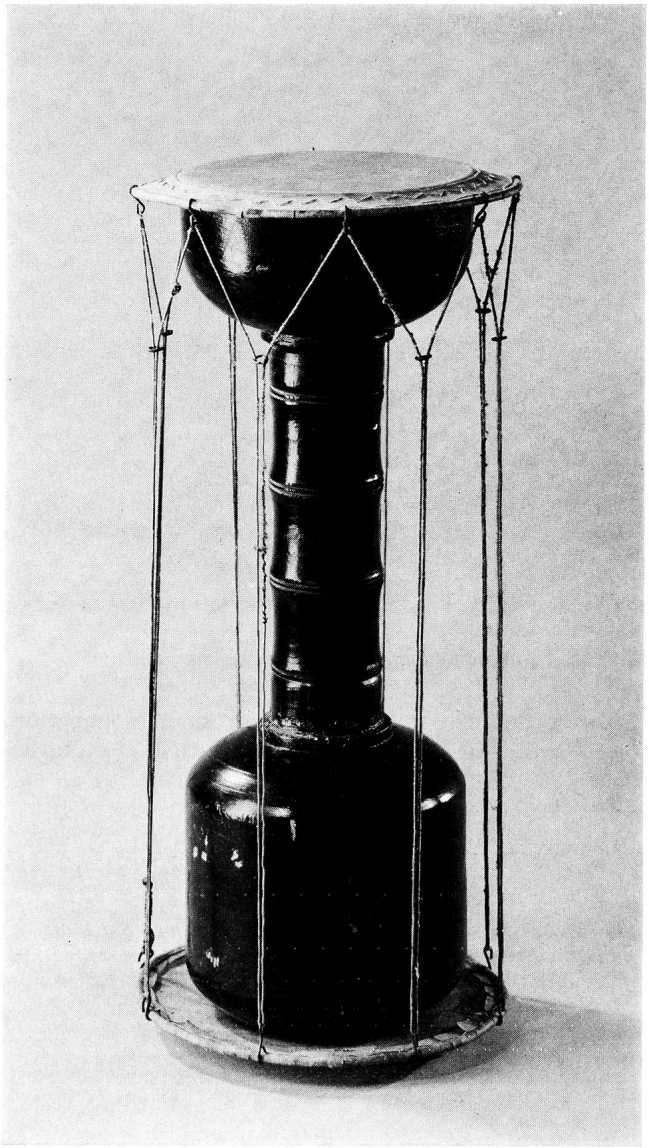


Fig. 23. Tambour en sablier – CHANG–KU (no. cat. 33)

différentes: l'une, hémisphérique, offre une grande surface de soutien à la membrane; la surface de peau tendue sur l'autre caisse est faible: diamètre 8 cm contre 27 cm.
Cet instrument peut être soit frappé par une main et un bâton de bois, soit par les deux mains ou encore par deux bâtons.
C'est l'un des rares membranophones employés en Chine dont la peau ne soit pas clouée; il est peut-être d'origine étrangère, et en tout cas employé surtout dans la musique de danse coréenne.
Achat 1906/Coll. von Niederhäusern

Aérophones/flûtes

A propos des flûtes

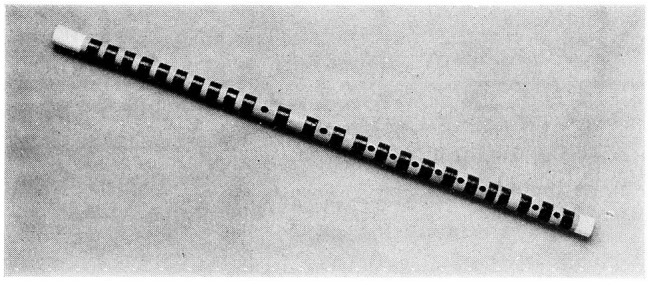
Chi. 296	(nos. cat. 34	Chi. 163	(nos. cat. 37
577	35	297	38
577 a	36)	578	39)

Code des mesures concernant cette série de flûtes:
A Long. du ∅ de l'embouchure jusqu'au 1er trou de jeu
B Long. du ∅ de l'embouchure jusqu'aux 2 trous dorsaux
C ∅ de l'embouchure
D ∅ moyen des trous de jeu
E ∅ intérieur moyen du tuyau
F long. totale.
Le nombre des trous est indiqué comme suit: trous de jeu + trous dorsaux + trous terminaux
Les trous sont taillés.
Mesures valables pour ces 5 flûtes:
- l'embouchure est située à 1 ou 2 mm de la fermeture (artificielle ou non) du tuyau
- 25 à 27 cm entre l'embouchure et l'extrémité supérieure (long. non acoustique)
- le MIRLITON est placé à 6 ou 7 mm de l'embouchure.

Au sujet du MIRLITON:
Le trou situé entre l'embouchure et le premier trou de jeu est recouvert, avant chaque exécution, d'un papier de soie ou d'une membrane végétale – aujourd'hui le plus souvent de papier à cigarette. Cette membrane assume un rôle acoustique spécifique: elle entraîne une modification notoire du timbre de la flûte; le son semble plus clair, plus intense.
Le sonogramme[1] du même son joué sur une flûte sans, puis avec la membrane, explicite ce phénomène: le nombre d'harmoniques passe de 5 à 15 ou 20, leur répartition diffère – les composantes graves sont moins importantes, celles qui se situent dans la zone sensible de l'audition augmentent, (entre 500 et 5000 KHZ), selon les expériences faites par le GAM (voir bibliographie).
Ce phénomène, propre aux flûtes d'Extrême-Orient, manifeste l'orientation particulière de la recherche musicale asiatique, comme nous l'avons signalé dans l'introduction.
Le terme TI ou TI–TZU, aujourd'hui désigne les flûtes traversières en générales. Il existe plusieurs types de TI, telle la CH'IANG–TI, flûte de berger, la TUAN–TI, flûte courte, etc.
C'est un type de flûte commun, et populaire, employé surtout lors des mariages, des processions funéraires, dans l'orchestre du théâtre, etc.
Il existe cependant des flûtes comportant une tête et une queue de dragon, modèle qui était réservé à la musique de cour.
Son ambitus: 1 1/2 octave en général.
Son origine est probablement occidentale.
La technique de virtuose exigé par l'instrument semble perdue aujourd'hui en Chine; elle serait restée vivante plus longtemps au Japon.

[1] Un sonogramme est la représentation graphique d'un aspect du son; le schéma montre principalement quelles harmoniques sont produites par un son précis, quelle est leur importance relative, et comment elles se comportent dans le temps. Les coordonnées portent en abcisse le temps (seconde), en ordonnée les KHZ.

34 Flûte à embouchure latérale/extrémité supérieure fermée – DIIDSE
Chi. 296 Fig. 24
A 12 cm, B 30,5 cm, C ∅ emb. 9 mm/trous ovales 8 × 5 mm, E 1,8 cm, F 65,7 cm
Trous: 6 trous de jeu + 2 trous dorsaux + 2 trous terminaux + mirliton
Flûte de bambou; extrémités en ivoire.
24 anneaux de soie laquée noire.
Achat 1904/Coll. Kutter



Figg. 24. Flûte à embouchure latérale – DIDSE (no. cat. 34)

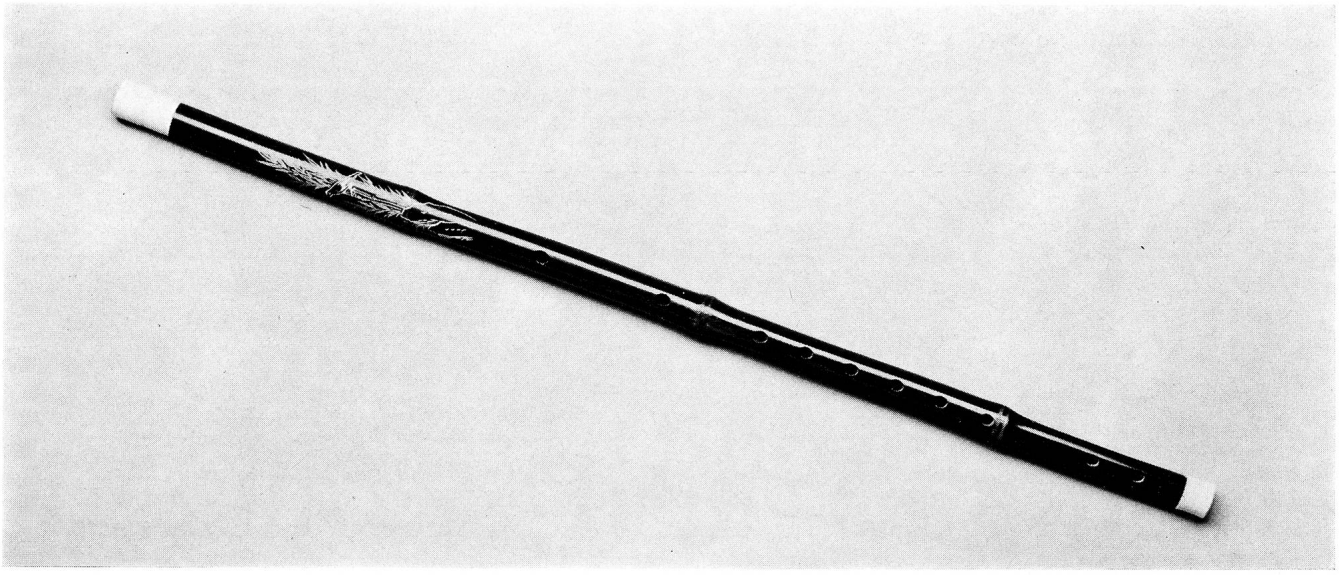
35 Flûte à embouchure latérale/extrémité supérieure fermée – DIIDSE
Chi. 577
A 13,5 cm, B 31,5 cm, C et D 9 × 8 mm, E 1,6 cm, F 65,5 cm
6 trous de jeu + 2 trous dorsaux + 2 trous terminaux + mirliton
Flûte en bambou de même type que Chi. 296, no. cat. 34, avec le même nombre et la même répartition des anneaux (la cire noire dépassant cependant les anneaux de soie).
Achat 1906/Coll. von Niederhäusern

36 Flûte à embouchure latérale/extrémité supérieure fermée – DIDSE
Chi. 577 a
cf. Chi. 577, no. cat. 35
Etat moins bon, avec l'extrémité inférieure en ivoire manquante et l'extrémité supérieure endommagée.
Achat 1906/Coll. von Niederhäusern

37 Flûte à embouchure latérale/extrémité supérieure fermée – DIDSE
Chi. 163
A 12,3 cm, B 32 cm, C et D 6 × 8,5 mm, E 1,7 cm, F 69 cm
6 trous de jeu + 2 trous dorsaux + 2 trous terminaux + mirliton
Flûte en bambou de même type que Chi. 296, no. cat. 34, mais avec 32 anneaux peints en noir, qui simulent les traditionnelles ligatures de soie noire. Le même procédé est employé aux extrémités: les segments généralement en ivoire, sont ici peints en blanc.
Trace de feu au dos de la flûte.
Achat 1895/Coll. Kutter

38 Flûte à embouchure latérale/extrémité supérieure fermée – DIDSE
Chi. 297 Fig. 25
A 13,5 cm, B 30,5 cm, C 9 mm, D 8 × 6 mm, E 1,3 cm, F 66 cm
6 trous de jeu + 2 trous dorsaux + 2 trous terminaux + mirliton
Flûte de bambou brun foncé, laquée, dont les 3 nœuds sont visibles. 2 extrémités en ivoire.
Même type de forme que la flûte Chi. 296, no. cat. 34, mais sans aucun anneau de soie.
Dessin à l'extrémité supérieure représentant des rochers, des feuillages et un oiseau (blanc – vert – rouge).
Achat 1904/Coll. Kutter

Figg. 25. Flûte à embouchure latérale – DIDSE (no. cat. 38)



39 Flûte à encoche/extrémité supérieure fermée – HSIAU ou HSAIAO
Chi. 578 Fig. 26, 27
A 26 cm, B 48 cm, D 9 × 8 mm, E 2 cm, F 64,2 cm
5 trous de jeu + 1 trou dorsal + 2 trous terminaux
Flûte en bambou, laquée (brun foncé); seuls les nœuds ne sont pas laqués, laissant apparaître des anneaux plus clairs.
Anneau d'ivoire fixé à l'extrémité inférieure.
Signes gravés et peints (blanc).
Achat 1906/Coll. von Niederhäusern

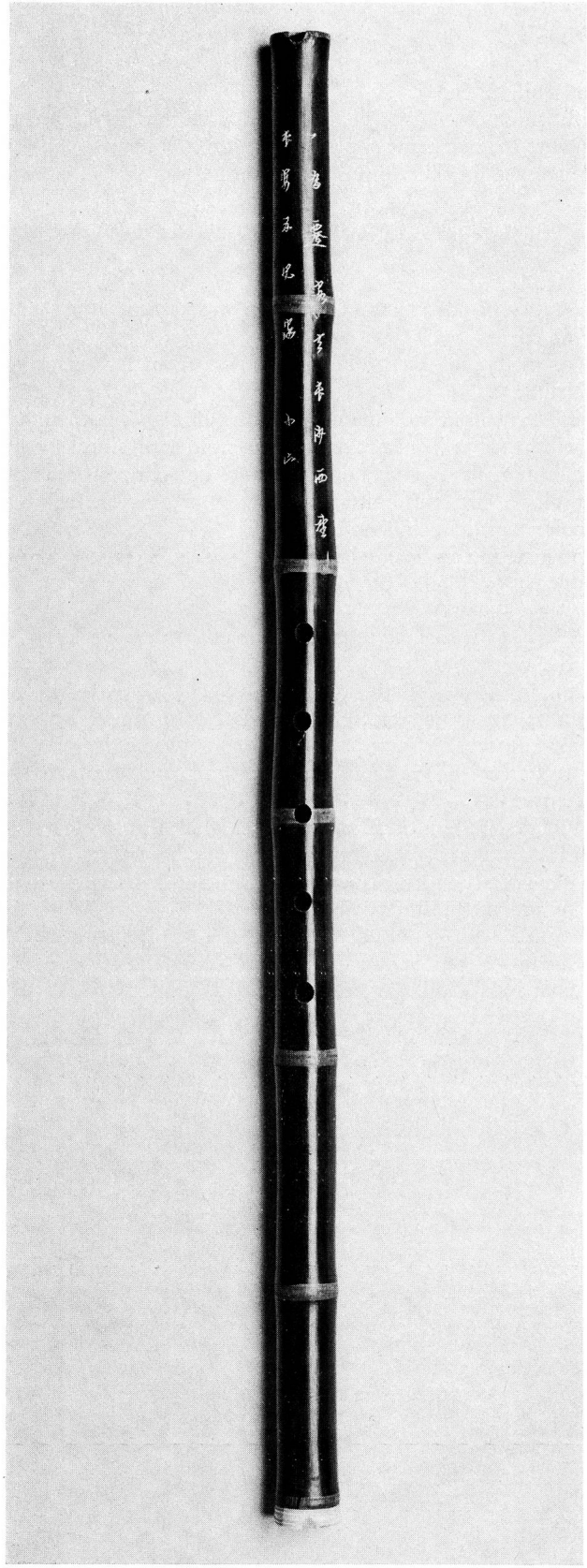


Fig. 26. Flûte à encoche – HSIAU (no. cat. 39)

Fig. 27. Détail de l'embouchure HSIAU (no. cat. 39)

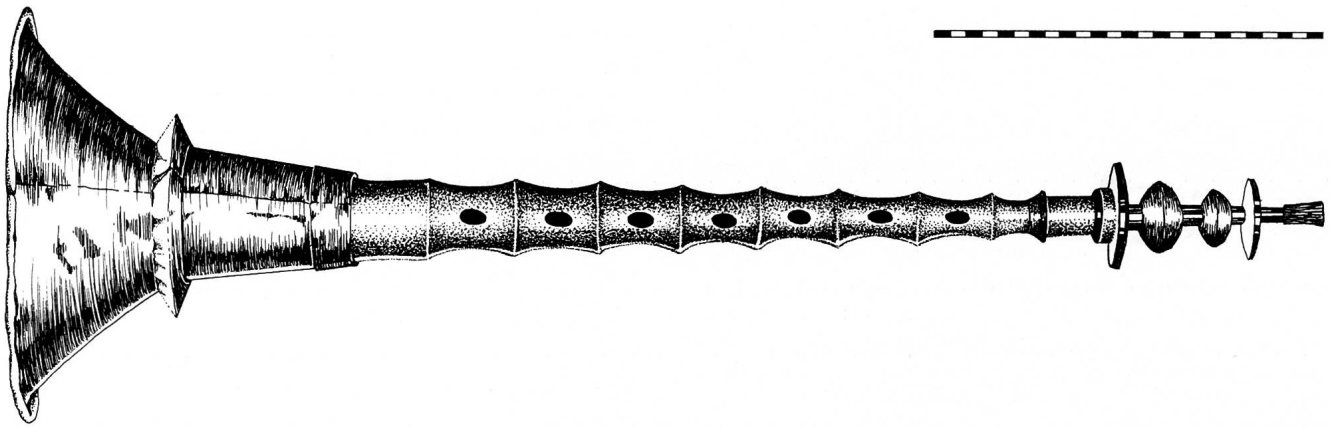


Fig. 28. Hautbois conique – SONA (no. cat. 40)

Aérophones à anche double/hautbois – SONA

A propos des SONA Chi. 579 (nos. cat. 40
Chi. s. c. 3 41
Chi. s. c. 4 42)

Code des mesures concernant ces 3 SONA:
A Long. depuis l'embouchure jusqu'au 1er trou de jeu
B Long. depuis l'embouchure au trou dorsal
C Long. du tuyau de bois
D ∅ du pavillon
E ∅ interne du tuyau
F Long. totale.

Trous: 7 trous frontaux + 1 trou dorsal.

Technique de jeu particulière du SONA.

Répandu dans tout l'Orient et le monde islamique, cet instrument exige une technique différente de celle que nous connaissons en Europe: la double anche est entièrement introduite dans la bouche, les lèvres du musicien s'appuyant sur un disque de métal qui sépare le tuyau de la anche. Le son émis peut être continu puisque le musicien aspire l'air par le nez, sa bouche jouant le rôle d'une caisse de résonnance.

40 Aérophone à anche double/hautbois conique – SONA
Chi. 579 Fig. 28
A 4,5 cm, B 6 cm, C 26,5 cm, D 14 cm, E 0,8 – 2,2 cm, F 42 cm
Tuyau de bois taillé de façon à simuler les nœuds de bambou séparant les trous, avec des cercles gravés à chaque faux nœud.
Pavillon de laiton en 2 parties, avec cercle et bague de cuivre soudés.
Elément de suspension en laiton.
Achat 1906/Coll. von Niederhäusern

41 Aérophone à anche double/hautbois conique – SONA
Chi. s. c. 3

A 9,2 cm, B 10,2 cm, C 21,5 cm, D 9 cm, E 0,8 – 2,3 cm, F 32 cm
Le pavillon est fait de 4 éléments en laiton.
Une inscription à l'intérieur du pavillon semble être la marque du constructeur ou du propriétaire.
Origine inconnue

42 Aérophone à anche double/hautbois conique – SONA
Chi. s. c. 4
A 12 cm, B 13 cm, C 27 cm, D 13,5 cm, E 1 – 2,6 cm, F 43 cm
Exactement de même facture que le Chi. s. c. 3, no. cat. 41, mais avec des dimensions plus grandes, et une autre inscription dans le pavillon.
Origine inconnue

43 Aérophone à anche libre/orgue à bouche – SHENG
Chi. 580
type du nord avec 17 tuyaux – PEI SHENG
Long. totale: 41,5 cm, long. acoustique des tuyaux: 12-23 cm, long. externe des tuyaux: 12,5–35 cm, haut. du réservoir d'air: 6 cm
17 tuyaux en bambou laqué noir, dont 4 muets (sans trous) et 2 ayant les trous dirigés vers l'intérieur.
Extrémité des tuyaux en ivoire (sauf 3 d'entre eux).
Anneau en corne encerclant les tuyaux, réparé avec un segment de laiton (réparation ancienne, qui semble originale).
Une section de bois relie chaque tuyau au réservoir, de bois lui aussi, laqué noir; cercle décoratif d'ivoire à la base (comme au SHO, Jap. 971, no. cat. 64).
Embouchure recouverte d'ivoire, orifice carré.
Achat 1906

Fonctionnement et histoire du SHENG (Chine) et du SHO (Japon)

cf. Chi. 580, Jap. 4789, Jap. 971, nos. du cat. 43, 63, 64
Chaque tuyau comporte, à sa base, une anche libre de métal (cf. dessin); une boule de cire collée sur l'anche permet de l'alourdir et de régler avec précision sa fréquence de vibration. Celle-ci est calculée en fonction de la longueur acoustique du tuyau, qui ne correspond pas à la longueur apparente: c'est l'ouverture que l'on pratique sur la face interne de chaque tuyau, à des hauteurs différentes, qui détermine la longueur de la colonne d'air vibrante. C'est pourquoi les tuyaux les plus longs ne correspondent pas forcément aux sons les plus graves. Cette présentation symétrique des tuyaux de différentes longueurs externes, relève d'exigences autres que musicales: Ils devraient rappeler les ailes du phœnix, symétriquement repliées; le réservoir d'air et l'embouchure: le corps et le bec de l'oiseau; les sons émis par le SHENG devraient évoquer la voix-même du phœnix. Quant à la disposition des tuyaux selon leur longueur acoustique, ce sont des raisons de doigté qui l'ont dictée. L'on vise à faciliter la position des doigts pour obtenir les accords les plus employés.
Pour produire un son, il faut boucher le trou du tuyau: la fréquence de vibration de la colonne d'air est calculée avec un soin extrême en fonction de celle de l'anche: elles sont «presque» identiques, et permettent donc d'émettre un son. Par contre, si le trou reste ouvert, la différence existant entre la fréquence de vibration de l'anche et celle de la colonne d'air exclut toute production sonore. Il est possible d'émettre 10 sons simultanés en employant tous ses doigts. Le plus souvent cependant, le musicien joue des accords de 5 à 7 sons.
C'est l'instrument harmonique par excellence de la Chine et du Japon traditionnels. Dans un ensemble, il soutient généralement la ligne mélodique dominante, par les sons les plus aigus de chaque accord.
C'est pour une autre raison qu'il joue un rôle de soutien important dans l'orchestre: il produit des sons continus. L'anche étant libre, le musicien expire et aspire de l'air sans faire cesser l'émission du son. Le plus souvent cependant, l'instrumentiste préfère aspirer de l'air: il évite ainsi d'humidifier les anches qui ne supportent aucune oxydation. C'est pourquoi, le musicien, avant et pendant le jeu, chauffe son instrument sur un brazero.
Utilisé traditionnellement pour la musique de cour, dans les orchestres impériaux qui pouvaient comporter plusieurs types de SHENG, de dimensions et de formes d'embouchure différentes, avec un nombre de tuyaux variable. Le terme de SHENG, d'ailleurs, est employé de façon générale pour désigner tous ces types d'instruments.
Dans la Chine traditionnelle, on les portait aussi lors des processions funéraires. Ils protégeaient alors des mauvais esprits et étaient des symboles de résurrection (en raison, peut-être, de la forme du phœnix qu'ils évoquent?, cf. *SACHS*).
Le SHENG aurait été inventé par un souverain mythique, comme tous les instruments chinois traditionnels, d'ailleurs (certains situent ce souverain NYU-KWA ou NEUI KAWA au 3e millénaire).
Il est mentionné à l'époque de l'empereur CHWEN, vers 1100 avant J.-C. et une stèle de pierre représentant l'instrument qui daterait de 551 après J.-C. est cité par *SACHS*. Ce serait à cette époque que le SHENG aurait connu sa plus grande diffusion, jusqu'en Perse. En Asie de l'Est et du Sud, on trouve encore aujourd'hui des types d'orgues à bouche en calebasse et bambou.

44 Trompe à embouchure terminale/perce conique/tuyau courbé/sans trou de jeu
Chi. 913 Fig. 29
Long. totale 45 cm, ∅ du pavillon 6,5 cm, ∅ embouchure 3,4 cm
Trompe de cuivre en 3 parties, avec une riche décoration dorée en relief. A l'extrémité inférieure une tête de «dragon» dont les longues «moustaches», soudées, se profilent jusqu'au pavillon. L'embouchure est aménagée en plusieurs parties: le tuyau d'insuflation est fixé dans la surface creusée, entourée d'anneaux.
2 ouvertures sont ménagées dans le pavillon.
Elément du suspension, soudé, sous le pavillon.
Don 1921/Coll. Moser (sorti de la collection en 1921)

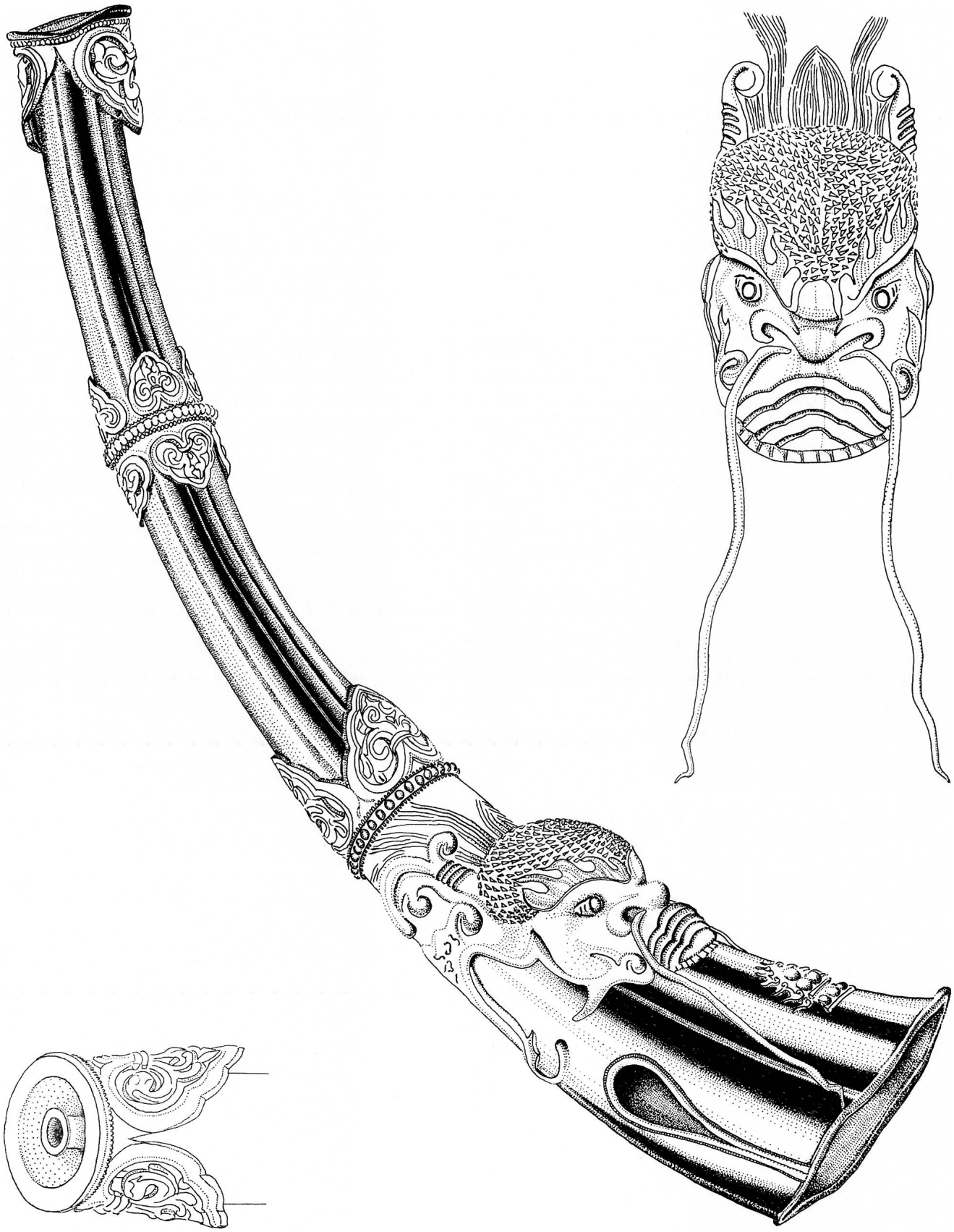


Fig. 29. Trompe à embouchure terminale (no. cat. 44), ensemble avec détails de l'embouchure et du décor du pavillon

JAPON

La majorité des instruments japonais de la collection sont employés dans le HOGAKU, terme général qui désigne la musique traditionnelle, incluant musique instrumentale, musique de chambre, opéra et d'autres formes de musique vocale. Plusieurs participent aux rituels des cérémonies religieuses.

L'on pourrait s'étonner, en feuilletant ce catalogue, de trouver de nombreux instruments de musique chinois et japonais identiques, ou presque. C'est que la période NARA – considérée par les historiens comme la première période historique capitale du Japon (553–794) – signifie l'établissement d'un ordre social et culturel chinois dans un Japon où les clans rustiques ne connaissaient pas le language écrit, ni la cité permanente, ni le gouvernement centralisé. Les modèles chinois s'imposent dans tous les domaines, les Japonais adoptent l'écriture monosyllabique, les doctrines bouddhistes et confucéennes se répandent. Plus de 100 musiciens et danseurs participent à l'inauguration du temple TODAIJI, à la fin du 8e siècle. Les musiciens de la cour NARA venaient tous de Chine, de Corée, ou encore de l'Inde.

Les influences chinoises sont peu à peu assimilées, et l'on voit apparaître des musiciens japonais dès la période HEIAN (794–1085). La musique de cour devient très importante, et toute personne raffinée se doit de jouer d'un ou deux instruments au moins. Certains instruments sont étroitement liés à la littérature tel la BIWA (cf. le PIPA chinois, fig. no. 13) qui, déjà à cette époque, accompagne la poésie.

Lorsque s'établit la dictature militaire de YORITOMO (période KAMAKURA 1085–1333), le luth soutient plutôt les récits de performances militaires ... Si le répertoire se modifie, l'influence de la musique n'en est pas moins forte: certains officiers sont même licenciés, ayant négligé leur devoir pour suivre les représentations de danses comiques du DENGAKU!

Dès la disparition du pouvoir du SHOGUN et avec la période MOMOYAMA (1534–1615), de nouveaux courants s'affirment, surtout au théâtre, avec le NOH par exemple. La construction d'instruments se diversifie et se raffine: la flûte en bambou devient l'actuelle SHAKUHACHI, l'ancienne CITHARE est modifiée en KOTO (cf. fig. no. 39) le JAMISEN prend la forme du SHAMISEN (cf. fig. no. 42). Un tambour de cette époque est aussi prisé qu'un Stradivarius le sera en Europe, nous dit *MALM* (dans l'ouvrage cité dans notre bibliographie).

L'apogée des arts traditionnels se situe à la période EDO (1615–1868). La classe des marchands s'enrichit considérablement, la capitale EDO (future TOKIO) abrite d'anciens guerriers qui cherchent de nouvelles distractions. Un art bourgeois se crée. Les prêtres aveugles racontent les gloires du passé en s'accompagnant au luth, alors que les dames élégantes apprennent à jouer du KOTO avec des maîtres laïques. C'est le développement de la forme dramatique, de la musique de SHAMISEN, de KOTO, de SHAKUHASHI.

A la fin du 19e siècle, alors que l'influence européenne atteint le Japon, la musique de cour devient accessible au grand public – souvent d'ailleurs au titre de propagande nationale! Une grande absente, dans ce catalogue: la musique vocale. Il ne faudrait pas oublier sa fonction toute puissante dans la culture japonaise. Le plus souvent la musique est au service de la littérature. Elle représente aussi l'un des éléments constitutifs des arts théâtraux, dont le développement marque l'histoire de la musique japonaise.

Idiophones

45 Idiophone à percussion / tambour à fente – MOKUGYO
Jap. 4790
13 × 13,5 cm
Ce MOKUGYO est fait de bois de camphre laqué. Sur le fond orange, décor peint de feuilles dorées.
Les deux têtes de dragons qui forment l'anse sont peintes en vert.
MOKO ou MOKU = bois / GYO = poisson.
C'est l'équivalent japonais du MU YÜ chinois. Pour son décor, sa forme et sa fonction, voir MU YÜ Chi. 248 (no. cat. 5).
Achat et don 1941 / Verein zur Förderung des Bernischen Historischen Museums

46 INRO *en forme de* MOKUGYO
Jap. 1076 Fig. 30, 31
6 × 6,8 cm
Cet INRO est fait de bois de camphre laqué noir. Un cordon de suspension relie les deux parties du récipient.
Deux têtes de dragons dorés surgissent des nuages au milieu de lames de feu et s'affrontent pour former l'anse.
Cet INRO date du début du 19e siècle, époque du grand développement des INROS.
Décor, fonction, voir MU YÜ Chi. 248 (no. cat. 5).

*A propos de l'*INRO
C'est un récipient de petite taille dans lequel les samouraïs mettaient leur médicaments. Ils l'attachaient à leur ceinture grâce à un cordon et à un bouton très travaillé (netsuke).
Connu dès le 16e s., l'INRO fut employé surtout aux 18e et 19e s., où il devint un ornement de chevalier. Il perdit cette fonction au début de ce siècle.
Don 1913 / G. Jacoby, Berlin

47 Idiophone à percussion / cloche à battant externe – DENSHO
Jap. 33 Fig. 32, 33
Haut. 63 cm, ∅ 36,5 cm, épaisseur 4 cm
Grande cloche en bronze; anse constituée par deux têtes de démons.
Décor en relief, traditionnel: boutons de bronze disposés par groupes de 16 (4 × 4) dans 4 polygones; un disque délimite la surface percutée.
Suspendue sous le portique ou dans l'aula du temple, la cloche ne se balance pas: elle est percutée de l'extérieur avec une mailloche de bois.
C'est une cloche d'appel pour les cérémonies bouddhistes. Elle est frappée en même temps qu'un grand tambour, caché, de type DAIKO.
On l'emploierait aussi pour annoncer les incendies.
Instrument très ancien, la cloche est liée aux cérémonies religieuses: elle est censée faire «écho à l'impermanence de toutes choses», comme le dit le Roman de Genji.
Achat 1872 / Rütschi, Aarau
Dr. H. Brinker, Zürich, estime qu'elle date de 1752 (datation faite en 1974)

Fig. 30. INRO en forme de MOKUGYO (no. cat. 46), fermé

Fig. 31. INRO, ouvert (no. cat. 46)

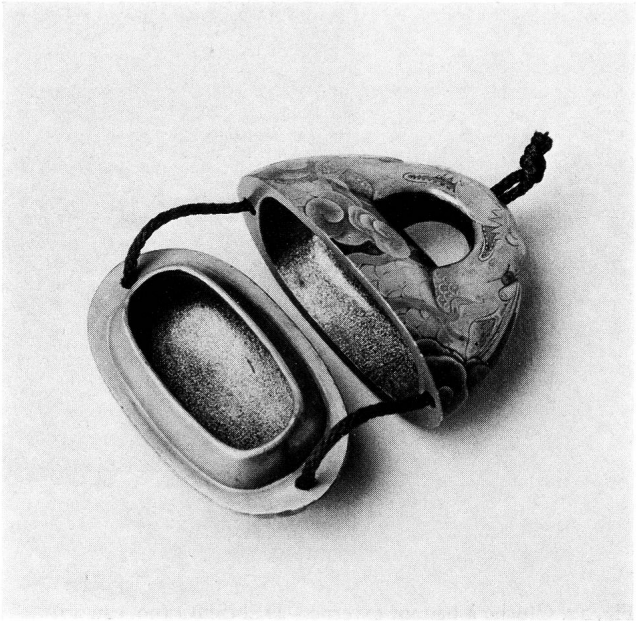


Fig. 32. Cloche à battant externe – DENSHO (no. cat. 47)

Fig. 33. Détail de l'anse, DENSHO (no. cat. 47)

Fig. 34. Grelot à manche (no. cat. 48), vue frontale

48 Idiophone à secouement/grelot à manche
Jap. 4748 Fig. 34, 35
Long. 19 cm, larg. 8 cm
Ce grelot, fondu entièrement dans du fer, contient une petite pierre. Sur chaque face est soudé un signe, formant un relief accentué:
FUKU = bonheur
TAKARA = trésor, richesse
Le fondeur a gravé encore un signe sur l'une des faces: la marque de la célèbre famille de fondeurs MOCHIN (= maître) qui vécut au 17e et au 18e s. Ce grelot aurait-il été fondu pendant cette période?
Ce grelot est employé par les prêtres shintoïstes lors des services religieux; il y joue le même rôle que le MOKU-GYO dans les offices bouddhistes (voir MU YÜ Chi. 248, no. cat. 5).
Achat 1939/Coll. E. Rigozzi, St-Gall

Fig. 35. Vue dorsale (no. cat. 48)

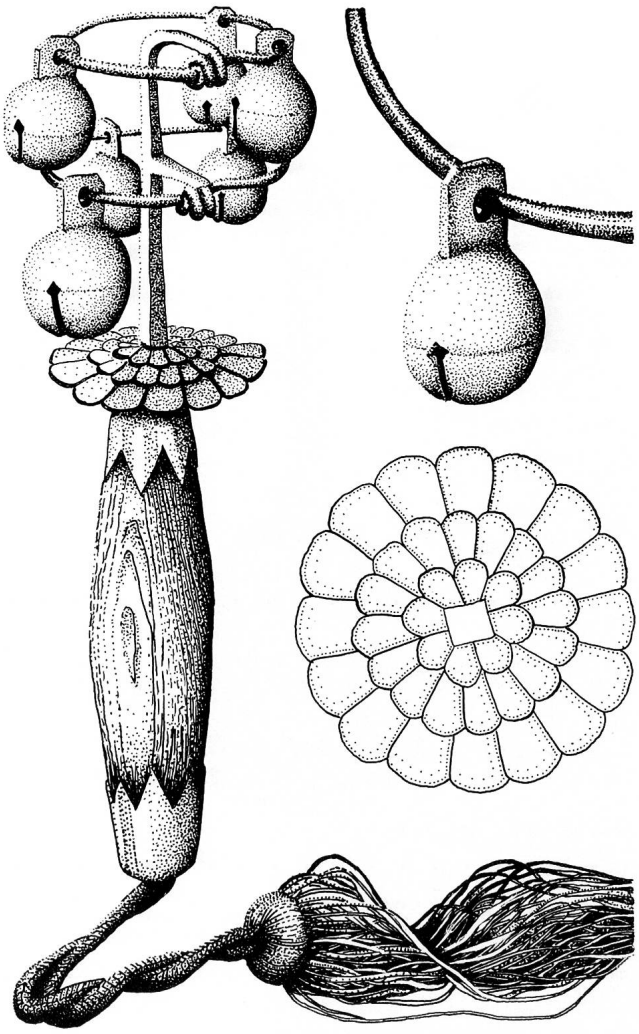


Fig. 36. Série de grelots – SUZU (no. cat. 49), dessin ensemble et détails

49 Idiophone à secouement/série de grelots – SUZU ou KAGURA-SUZU
Jap. 4231 Fig. 36
Long. (sans le cordon) 22,5 cm, ∅ anneaux 7 et 6,3 cm, ∅ grelots 2,5 cm
Trois grelots de fer sont enfilés sur chacun des cercles fixés eux-mêmes à une tige de fer; manche de bois, gainé de fer, surmonté d'une auréole en forme de chrisanthème à trois rangs de pétales. Un cordon de suspension rouge est attaché au manche.
Sur la hampe de fer est gravée la signature de l'artisan.
Ce SUZU date du 16e s.
Le SUZU est employé en général par les danseuses ou les prêtres lors des cérémonies shintoïstes.
Le KAGURA-SUZU est utilisé lors des anciennes danses cérémonielles.
Ce terme de KAGURA désigne soit une ancienne danse de temple destinée à divertir le KAMI (gouverneur ou dieu), soit une pièce de théâtre jouée pendant les vacances champêtres.
Achat 1938/Coll. E. Rigozzi, St-Gall

50 Instrument mixte: aérophone (siflet) et idiophone à secouement (hochet) Hochet-sifflet
Jap. 987 Fig 37
Long. 11 cm, ∅ hochet 3,6 cm, long. hochet 4 cm
Jouet en bois blanc.
Le sifflet est constitué par le manche, le hochet par un récipient évoquant un membranophone à deux peaux (en forme de tonneau). Le tout imite la forme d'un marteau.
Décor floral et géométrique peint sur le hochet.
Il s'agit sans doute d'un jouet de fabrication courante, de type européen.
Don 1908/P. Ritter, envoyé suisse au Japon.

Fig. 37. Hochet-sifflet (no. cat. 50)

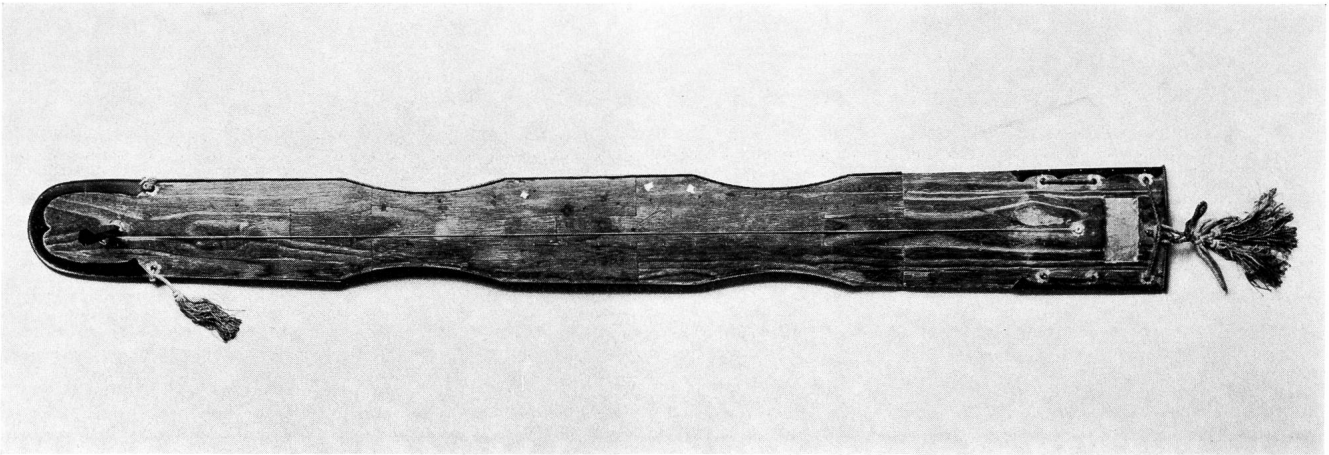


Fig. 38. Monocorde sur planche – ICHIGENKIN (no. cat. 51)

Cordophones

51 Monocorde sur planche/ICHIGENKIN
Jap. 974 Fig. 38
Long. corde vibrante 87 cm, long. totale 109 cm, larg. max. 12 cm
Ce monocorde est fait de 4 planches de bois emboitées l'une dans l'autre; une lame de bois laqué protège le pourtour de la table; une cheville hexagonale s'enfonce dans une bague de métal fixée à la table. A l'extrémité opposée, la corde de soie pénètre dans un trou serti d'une bague d'ivoire; elle est simplement fixée au dos de la table par un nœud et deux morceaux de bois (originaux?).
Dans cette partie, un rectangle creusé dans la table est recouvert de damas vert et or.
De chaque côté, un ruban de soie tressée verte passe par des trous pratiqués dans le bois.
Les morceaux de nacre collés à la table – il en reste 3 – sont des repères pour le musicien; ce dernier modifie la longueur de la corde avec son index gauche (muni d'un «doigtier» – cylindre de bambou ou d'ivoire); de sa main droite, il attaque la corde avec un onglet (TSOUME).
Lors du jeu, l'instrument est posé sur un pied spécial.
D'origine chinoise, cet instrument fait partie de la famille du KOTO – nom générique de tous les instruments du type cithare, dont le NIGENKIN à 2 cordes (NI = deux).
Ce monocorde porte aussi le nom de SOUMA-GOTO, du nom d'une localité où il aurait été inventé par un noble exilé.
Don 1908/P. Ritter, envoyé suisse au Japon

52 Cithare sur caisse/SO-NO-KOTO ou SO/ou KOTO (terme employé hors du Japon)
Jap. 5033 Fig. 39, 40
Long. cordes 140 cm, long. totale 174,5 cm, larg. max. 25 cm, haut. des chevalets 4,8 cm
Ce terme de KOTO désignait à l'origine tous les instruments à cordes; au Japon, son emploi se restreignit aux instruments à cordes pincées, joués horizontalement. D'où les termes japonais de KOTO ou de KIN pour parler du CH'IN chinois (voir Chi. 570).
Ce KOTO a 13 cordes de soie tressée (traitées à la cire) et autant de chevalets mobiles; ceux-ci sont en ébène, avec une mince couche d'ivoire sous l'arc, et un segment d'ivoire incrusté sous la fente où passe la corde. Le ∅ des 13 cordes est le même: la hauteur du son dépendra de la longueur de corde vibrante (déterminée par la place du chevalet) et de la tension de la corde.
La table, coupée dans du KIRI (bois léger, peu sensible à l'humidité), présente des dessins paraboliques, obéissant ainsi aux principes de construction traditionnelle.
La caisse de résonnance présente 2 ouvertures par lesquelles on attache les cordes.
Les deux parties extrêmes sont très travaillées: fils d'ivoire, incrustations d'ivoire de forme géométrique, rectangle en écaille jaune taché. Sous les cordes, une autre surface est recouverte de bois découpé et d'un morceau de damas sur lequel glissent les cordes. Les sillets sont, eux aussi, filés avec de l'ivoire.
2 pieds de bois taillés permettent de surélever le KOTO.
Les segments de cordes inomployés sont enroulés à l'extrémité.
La facture montre qu'il s'agit là d'un instrument particulièrement soigné.
L'accord du KOTO dépend du répertoire auquel il est consacré. Ses chevalets permettent plusieurs accords, l'un des plus communs étant le suivant, dans l'échelle YO-IN:
do_3 fa_2 sol_2 la_2 do_3 $réb_3$ fa_3 sol_3 la_3 do_4 $réb_4$ fa_4 sol_4
Le KOTO de cour utilisait une autre échelle (RYO-RITSU).
Les cordes du KOTO sont pincées par 3 doigts (pouce, index et médius) de la main droite munis d'onglets (TSUME), dont la forme carrée ou parabolique varie selon les écoles. Ces formes entraînent des positions de jeu légèrement différentes pour le musicien, qui s'assied plus ou moins obliquement devant son instrument. La main gauche modifie la longueur de la corde vibrante, mais elle peut aussi attaquer la corde, la

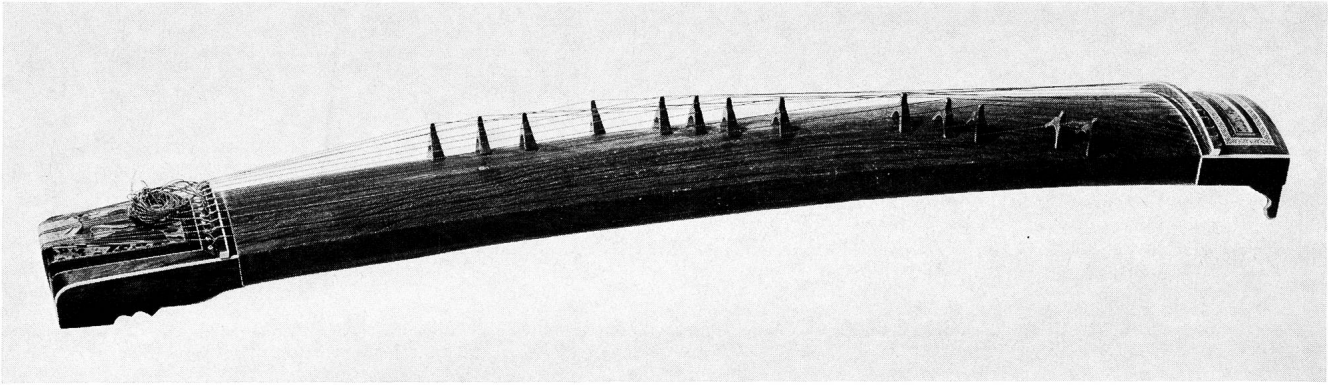
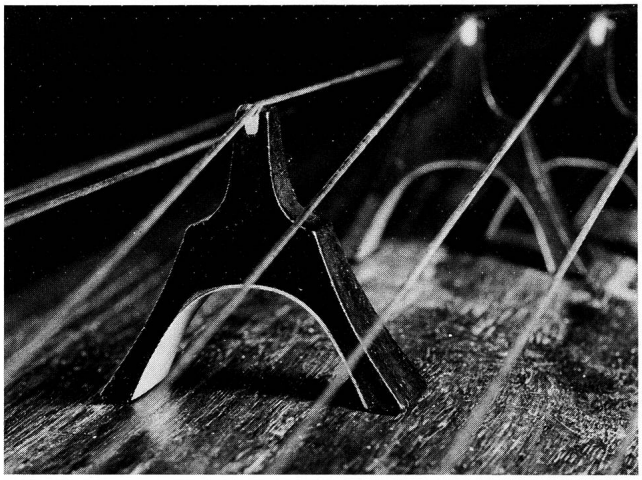


Fig. 39. Cithare sur caisse – KOTO (no. cat. 52)

faire vibrer, etc., les raffinements techniques étant infinis.
C'est à juste titre que le KOTO représente, avec le SHAMISEN (voir Jap. 4787 et 907, no. cat. 54 et 55), la période la plus riche de la musique japonaise. A chaque instrument correspond un domaine particulier: si le SHAMISEN est lié aux réjouissances populaires et aux manifestations théâtrales, le KOTO, tout d'abord symbole de la musique de cour, fut introduit peu à peu dans les maisons des riches bourgeois, où il devint l'instrument préféré des jeunes filles.
La Chine connaissait deux instruments de ce type, l'un sans chevalet (CH'IN), l'autre avec chevalet (SHÊ). Dérivant du SHÊ, le KOTO aurait été introduit au Japon par Fujiwara Sadatoshi; il est cependant difficile d'apprécier la véracité de cette tradition, puisque les œuvres pour KOTO solo des 6e au 12e siècles ont disparu lors de la période troublée des Kamakura (1185–1333). Le même type de récit revient souvent dans les œuvres des écrivains japonais de l'époque: un amoureux cherche partout la femme aimée, qui a fui dans une région inconnue; il la retrouve, après mille péripéties, grâce au son du KOTO que la belle joue dans sa solitude.
On pense aujourd'hui que les premières œuvres jouées sur le KOTO au Japon ne faisaient pas partie du répertoire de la cour, mais étaient issues de la tradition populaire chinoise: c'est donc au Japon même que se produisit l'évolution qui fera du KOTO l'instrument type de la musique de cour.
Plusieurs écoles se développèrent dès la fin du 17e s. surtout, qui créèrent chacune un style nouveau, s'inspirant à des degrés divers de la musique pour SHAMISEN. Le rôle du KOTO consistait tout d'abord à accompagner un chanteur; puis cette fonction s'élargit et le KOTO devint un instrument important dans des ensembles comprenant un SHAMISEN (voir Jap. 4787 et Jap. 907, no. cat. 54 et 55) et un SHAKUHASHI (flûte à encoche), ou encore un KOKYU (sorte de SHAMISEN à archet). Dans de tels ensembles, c'est le KOTO qui joue la mélodie principale. Des sections purement instrumentales alternent avec des parties vocales, l'équilibre réalisé entre elles diffèrent selon les styles et les écoles.
Au 19e siècle apparaît une nouvelle technique de composition qui fait intervenir deux KOTOS (DANAWASE), le deuxième KOTO jouant une mélodie indépendante de celle de l'instrument principal.
Aujourd'hui encore les musiciens font souvent appel au KOTO. Ils ont même tenté de créer un nouveau style dans lequel ils intègrent des éléments musicaux occidentaux (par exemple, les œuvres du compositeur Michio, mort en 1957).

Fig. 40. Détail d'un chevalet, KOTO (no. cat. 52)



53 Luth circulaire à fond plat/GEKKIN
Jap. 976 Fig. 41
Long cordes 42,5 cm, long totale 66 cm, ∅ 36 cm, épaisseur 3,3 cm, long. plectre 5 cm
Plusieurs matériaux ont été employés dans la construction de cet instrument raffiné:
- bois clair (pour la table, la caisse et les 8 sillets)
- bois foncé pour les éclisses, le manche, les chevilles hexagonales, le cordier et les différents décors en relief collés sur la table et entre les sillets
- nacre pour le décor collé entre les 2 premiers sillets
- étoffe damassée dont un morceau, collé au-dessus du chevalet, protège la table des coups de plectre
- métal pour la languette fixée à l'intérieur de la caisse et qui vibre lors du jeu
- écaille de tortue pour le plectre
- soie pour le cordon qui attache le plectre à l'instrument.

Le nom de l'instrument fait allusion à sa forme: GETSU = lune.

Fig. 41. Luth circulaire à fond plat – GEKKIN (no. cat. 53)

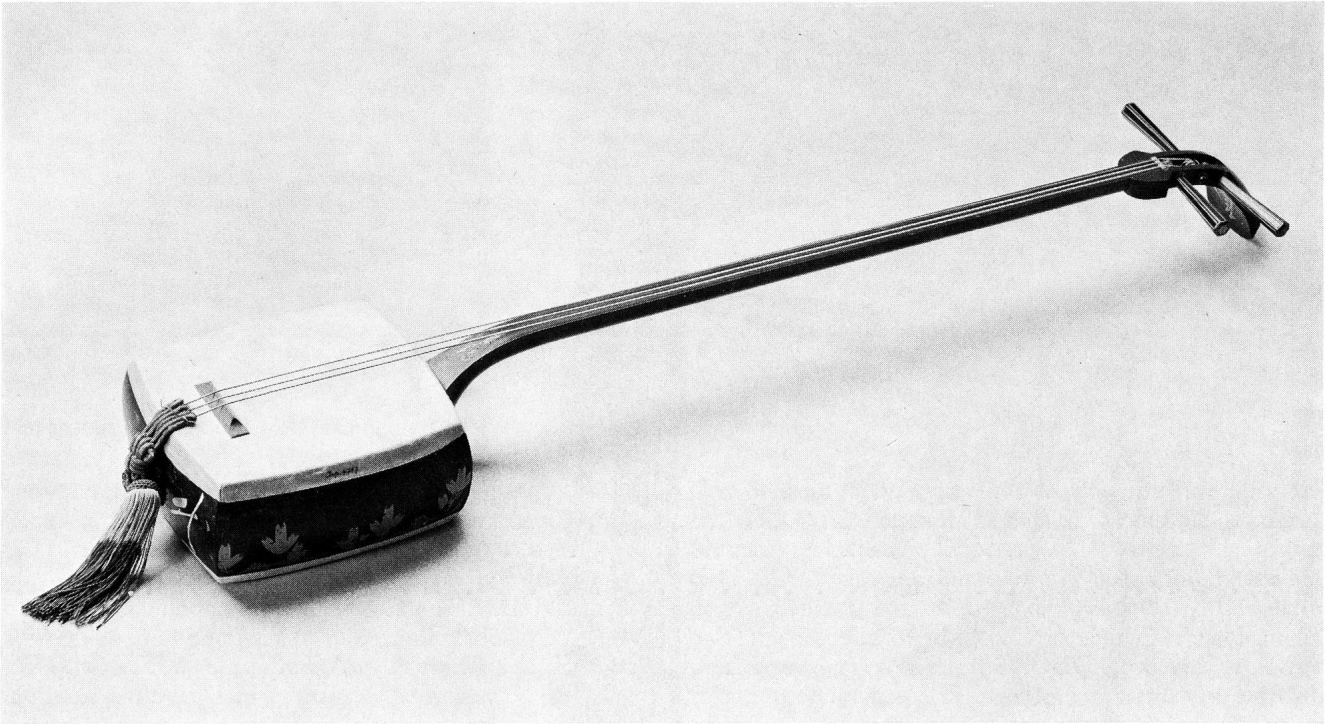
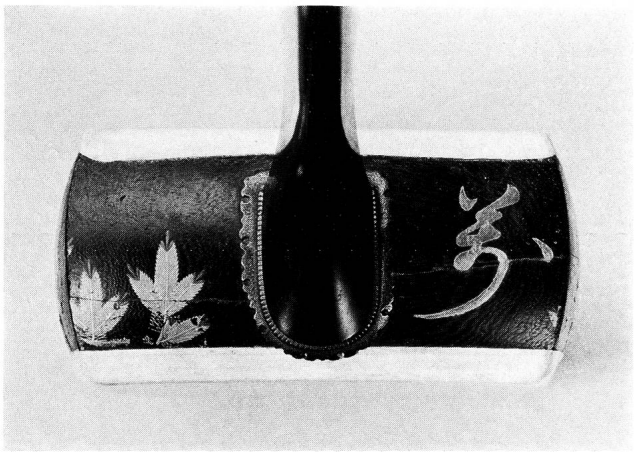


Fig. 42. Luth à manche long – SHAMISEN (no. cat. 54)

Ce luth à 4 cordes présente un décor particulièrement élaboré:
- le cordier est recouvert d'un décor en relief; on y distingue un payasage avec un temple, des motifs végétaux et un monstre marin émergeant des flots
- deux motifs de bois gravé sont collés symétriquement sur la table; chacun évoque l'oiseau OWO
- entre chaque sillet, un relief de bois gravé représente un animal ou un motif floral
- à l'extrémité du cheviller est collée une pièce de bois qui, elle aussi, est décorée: il s'agit ici encore d'un motif végétal
- une signature (?) est effacée au dos du GEKKIN.

Fig. 43. Détail de la caisse, SHAMISEN (no. cat. 54)



Il s'agit sans doute d'un instrument de cour: les GEKKIN courants ne présentent aucun décor, même pas la pièce d'étoffe qui protège la table des coups du plectre. D'après la détérioration de l'étoffe, on peut affirmer que ce GEKKIN a été joué fréquemment.

Version japonaise du YUEH CH'IN chinois, le GEKKIN a été employé au Japon pour la musique de cour. Il n'est guère joué actuellement. Son accord devait être celui du YUEH CH'IN: 2 cordes doublées à la quinte (voir YUEH CH'IN Chi. 293, no. cat. 15, et Chi. 123, no. cat. 16).

Don 1908/P. Ritter

54 *Luth à manche long*/SHAMISEN

Jap. 4787 Fig. 42, 43

Long. cordes 77,5 cm, caisse 19,5 × 21,5 × 9 cm, long. totale 92,5 cm

Caisse de résonnance formée de 4 éclisses de bois (santal?) et de 2 peaux; table en peau de chat.

3 cordes de soie surélevées par un chevalet, où une entaille est prévue pour chaque corde. Vu la sensibilité de la peau, le poids, la forme et l'emplacement du chevalet (KOMA) jouent un rôle prépondérant dans la recherche de la qualité sonore du SHAMISEN. Chaque corde va s'attacher à un cordon de soie qui s'enroule autour d'un bouton placé sur une éclisse. Une double rosace (ou chrisanthème?) de métal aide à fixer ce bouton (NEO) qui porte un signe (= KAKIHAN?) en argent doré.

Plusieurs signes se trouvent aussi sur les éclisses: JASU en plomb; et KAMI (?) en nacre; un décor en laque dorée (technique HIRAMA KIYE et KIRIKANE) évoque un paysage de rochers et de végétaux.

Un morceau de peau en demi-lune BACHIGAMA est collé vers le manche pour protéger la table (il est collé quelquefois au centre de la peau).
Le manche porte plusieurs signes:
- vers le bas: la signature en plomb
- vers les chevilles hexagonales: sur le devant une signature de plomb SEN SAI, connu aussi comme artisan de netsuké (voir Jap. 1076, no. cat. 46);
  au dos du cheviller les syllabes TSUKURU (?) et KAMI (?) en laque dorée (technique KIRIKANE).

Il s'agit d'un instrument construit dans le style et la technique de l'école RITSUO, datant des 17e et 18e siècles.
Le SHAMISEN s'accorde de diverses façons, dont les trois principales sont:
SI2–MI3–SI3 (HONCHOSHI) — correspond à un concept de solennité
SI2–FA3–SI3 (NIAGARI) — correspond à un concept de gaîté
SI2–MI3–LA3 (SANSAGARI) — correspond à un concept de mélancolie et de sérénité.
Certains musiciens donnent d'autres intervalles; mais le principe de la quarte et de l'octave subsiste.
Il existe différents types de SHAMISEN, selon le répertoire auquel l'instrument est destiné; si les formes principales subsistent, par contre épaisseur du manche, forme et minceur du chevalet et du plectre peuvent varier, ainsi que les dimensions générales et l'épaisseur des peaux.
Le SHAMISEN joue un rôle important comme instrument accompagnateur dans la musique narrative, et surtout dans le théâtre de marionettes BUNRAKU, où il est le seul instrument qui soutienne l'acteur/récitant.
On trouve plusieurs joueurs de SHAMISEN dans l'orchestre du NAGAUTA (importante forme du théâtre Kabuki), à côté des flûtistes, percussionnistes et chanteurs.
Mais le SHAMISEN n'est pas seulement utilisé lors des manifestations théâtrales: les femmes accompagnent volontiers sur le SHAMISEN les chansons populaires (style UTAIMONO). Pour ce répertoire, qui au départ, était fait de courts poèmes d'amour chantés par les GEISHAS, le SHAMISEN est joué sans plectre.
Peut-être dérivé du SI TAR persan, le SHAMISEN est certainement issu du SAN HSIEN chinois (HSIEN = 3 cordes). On peut situer son apparition au Japon dans le courant du 16e siècle (vers 1560). Les musiciens qui jouaient de la BIWA (luth à plectre) l'adoptèrent, en changeant certains aspects de l'instrument; ce sont eux notamment qui ont introduit l'emploi du plectre, ce qui entraîna des modifications dans la construction du SHAMISEN dont la peau devait résister à ces nouvelles façons d'attaquer la corde. Les Japonais remplacèrent aussi la peau de serpent par celle de chat (quelque fois de chien) plus résistante – cette modification serait due également à la difficulté de trouver au Japon des peaux de serpent de taille suffisante.
C'est ainsi que les musiciens japonais firent du SAN HSIEN (cf. Chi. 292, no. cat. 18) un instrument différent, propre au Japon.
Achat 1941/Verein zur Förderung des Bernischen Historischen Museums

55 *Luth à manche long*/SHAMISEN
Jap. 907 Fig. 44
Long. cordes 62 cm, caisse 16,5 × 15 × 7 cm, long. totale 86 cm
3 cordes, dont les 2 graves en soie, la 3e en boyau. Sillet, distributeur et cordier en ivoire.
Même type que Jap. 4787, no. cat. 54.
Achat 1907/Dr Ritter, Tokyo

Fig. 44. Luth à manche long – SHAMISEN (no. cat. 55)

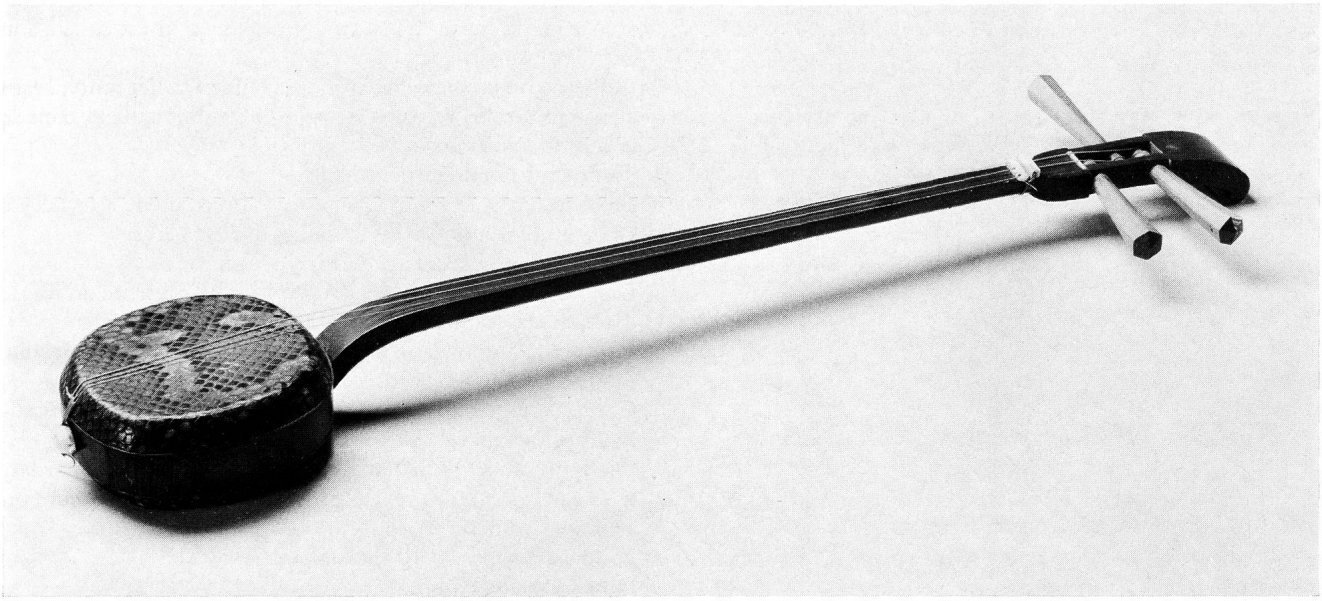
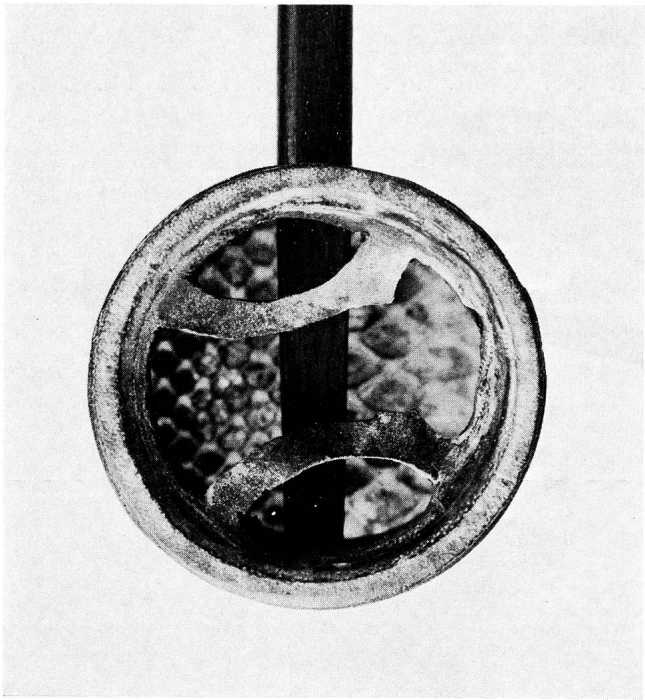


Fig. 45. Vièle avec son archet – KOKIN (no. cat. 56)

Fig. 46. Détail: fond de la caisse de résonnance, KOKIN (no. cat. 56)



56 Vièle avec son archet, type luth tubulaire à pic / KOKIN
Jap. 972 a + b Fig. 45, 46
Long. totale des cordes 47 et 54 cm, long. totale 65 cm, caisse: haut. 10,5 cm, ∅ 7,5 cm, archet: 41 cm (long. du crin)
Manche en bois rouge de section carrée, qui traverse complètement la caisse. Un segment de bois clair est collé à son extrémité supérieure.
Caisse de résonnance en bambou, peint en violet foncé. Dans la partie inférieure, ouverte, 2 bandes sont taillées dans le nœud du bambou.
Table en peau de serpent, collée.
2 cordes en soie traitées à la cire, directement attachées à l'extrémité inférieure du manche, qui est percée.
2 chevilles de bois clair, de forme hexagonale.
L'archet, en bambou, avec crin de cheval, présente un mode d'attache classique (cf. Jap. 975 b, no. cat. 57).
Venu de Chine, le KOKIN est probablement d'origine mongole (cf. Chi. 1010, no. cat. 23).
Ce serait la version populaire, très répandue, d'un instrument plus élaboré à 4 cordes.
On joue du KOKIN en plaçant l'archet entre les cordes: tenu par la main droite, l'archet presse la corde inférieure ou soulève la supérieure.
Les cordes sont accordées à la 5te.
Don 1907/Dr Hirschi

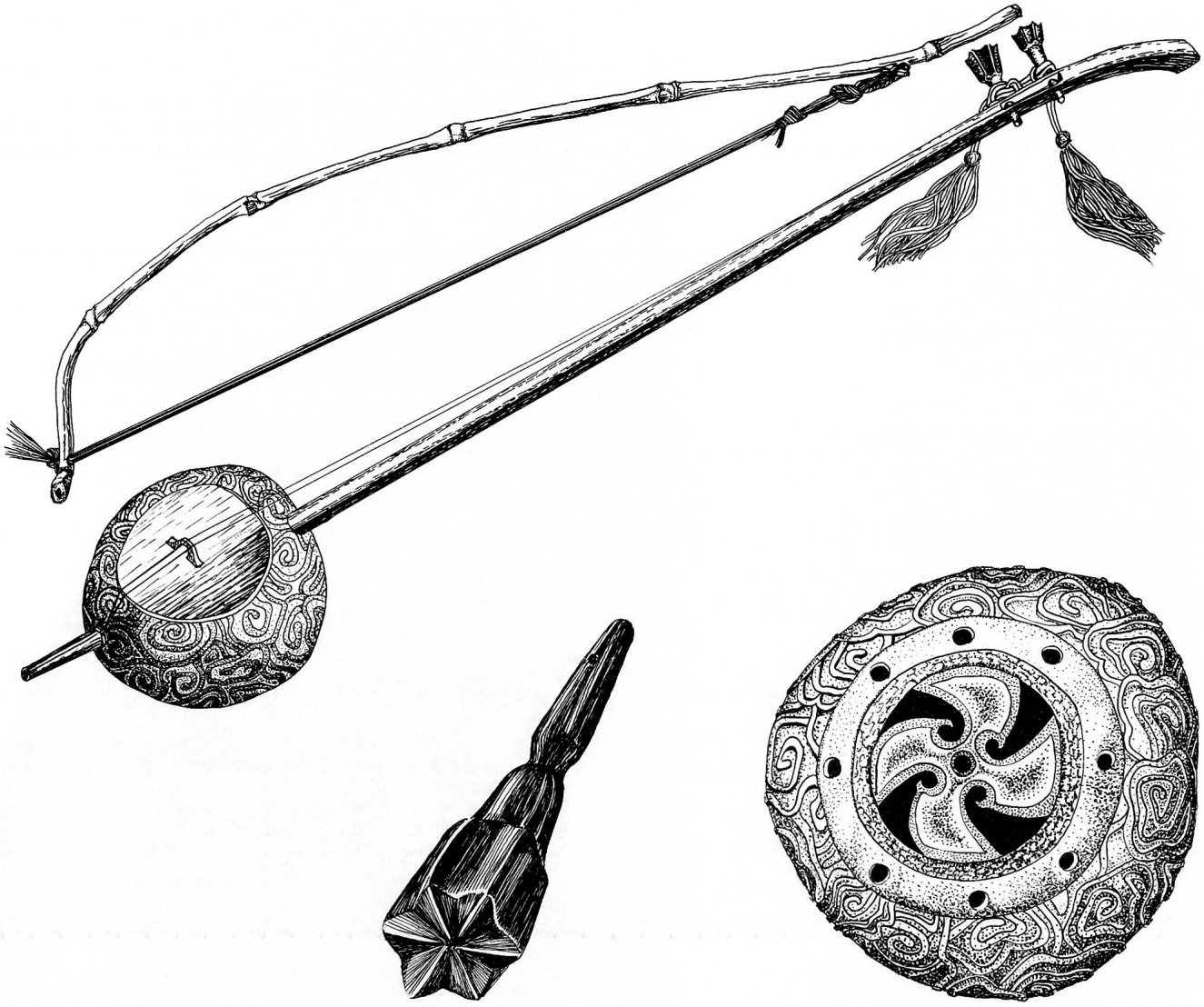


Fig. 47. Vièle à pic avec archet (no. cat. 57), ensemble, cheville et détails de la caisse de résonnance

57 Vièle à pic, avec archet
Jap. 975 a + b Fig. 47
Long. corde vibrante 53 cm, long. totale 81,5 cm, ∅ max. caisse 11 cm, ∅ table 7,5 cm, archet: long. du crin tendu 52 cm, long. totale 64,5 cm
Manche de section carrée traversant la caisse de part en part; segment servant de «pic» de section circulaire. Une table de bois clair est posée sur la caisse en noix de coco.
Un décor en relief, fait de volutes inégales court sur tout le pourtour de la coque; son dos est découpé de façon à former un dessin à 4 «flammes» avec 8 trous taillés dans un cercle qui sépare le fond des bords.
Les 2 cordes (l'une de soie tressée, l'autre de boyau) sont enroulées autour de la pique; elles doivent passer sur un chevalet et vont s'attacher à 2 chevilles de bois, dont l'extrémité est taillée par 6 côtes creuses.
Un cordon de soie rouge passe autour du haut du manche: il fait office de sillet en retenant les cordes sur le manche, mais aussi de cordon de suspension.
L'archet de bambou, très fin, présente un arc accentué; les crins noirs, attachés par un nœud à une extrémité, sont retenus vers la poignée par une lame de bois plantée dans le bambou. Il s'agit d'un instrument du type du HOÛ CHÎN chinois, sans doute d'origine mongole (cf. Chi. 124 a, no. cat. 24; Chi. 295 a + b, no. cat. 25; Chi. 573 a + b, no. cat. 20; Chi. 574, no. cat. 21; Chi. 294 (table en bois), no. cat. 22; Chi. 1010, no. cat. 23).
Don 1908/Dr Ritter

Membranophones

58 Tambour sur cadre circulaire à membrane unique, cerclée et lacée/UCHIWA-DAIKO
Jap. 1788 Fig. 48
∅ 23 cm, long. totale 43 cm
Peau de chien tendue sur un cercle de métal, avec un manche de bois fixé au cercle.
La forme de cet instrument évoque celle d'un éventail ouvert, d'où son nom: UCHIWA = éventail.
Un signe à l'encre est visible au dos de la peau: peut-être une formule religieuse?
Il peut être frappé par un bâton ou par la main.
Important instrument de percussion des cérémonies bouddhistes, l'UCHIWA-DAIKO est surtout employé par les prêtres de la secte évangélique NICHIREN. Les adeptes de cette secte l'emploient durant les offices, et dans la rue où ils exhortent les passants à la repentance.
Dans le KABUKI, on l'utilise aussi, et le plus souvent pour évoquer des scènes religieuses.
Aujourd'hui, il arrive que des militants scandent certains rythmes sur le UCHIWA-DAIKO lors de manifestations politiques de masse.
Don 1921/Dr Ritter

Fig. 48. Tambour sur cadre circulaire – UCHIWA-DAL-KO (no. cat. 58)

59 Tambour sur cadre à 2 peaux clouées, circulaires, avec une baguette/TSURI-DAIKO
Jap. 696 a + b/Yokohama Fig. 49
∅ 35,5 cm, larg. du cadre 9,5 cm, baguette 40,5 cm
Les 2 peaux ont chacune le même décor peint en noir: partant du centre, un dessin en virgule ou en S cambré: c'est

Fig. 49. Tambour sur cadre – TSURI-DAIKO (no. cat. 59)

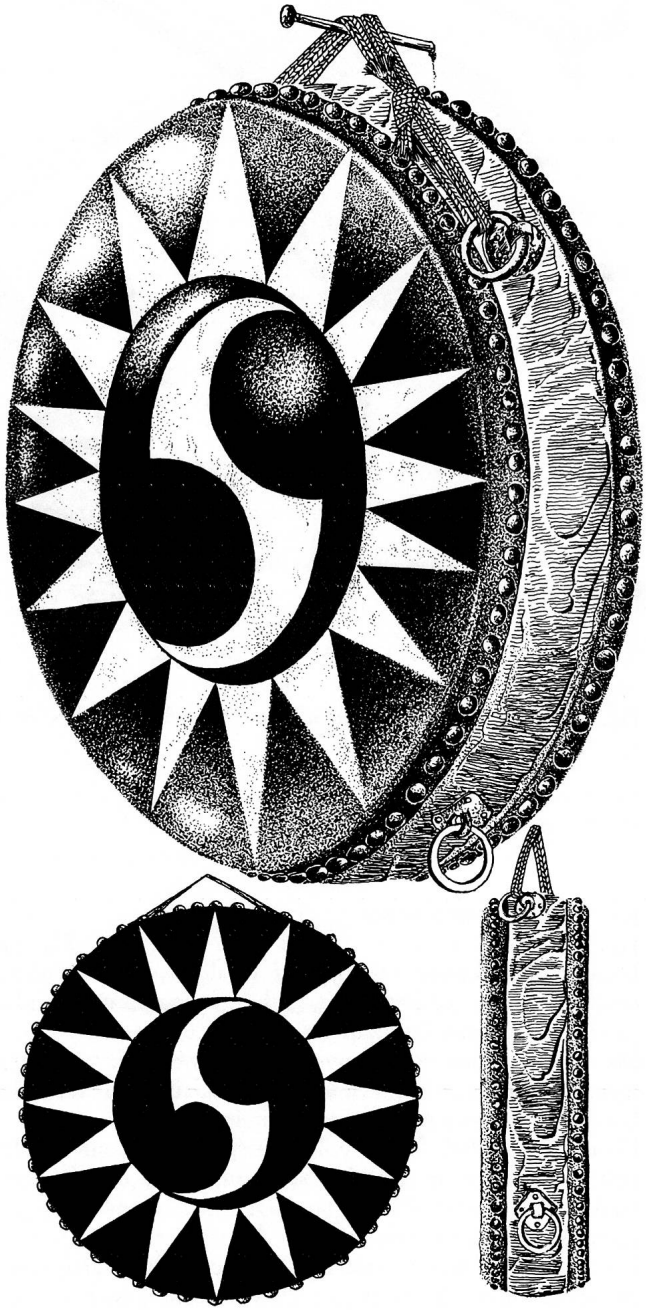


Fig. 50. Membranophone, forme de sablier – KO-TSU-ZUMI, (no. cat. 60)

le signe chinois Yin et Yang dont les 2 moitiés symbolisent la dichotomie existant entre la lumière et l'obscurité, le masculin et le féminin, le soleil et la lune, etc. ... Le signe à 3 branches est le MITSUTOMOE japonais. Ces 2 signes auraient représenté la foudre, à l'origine. Cette figure à 3 branches est signalée aussi comme étant un signe héraldique MON distinctif d'anciennes familles. Celui-ci serait le MON des HASHIMOTO. Il se retrouve sur d'autres membranophones, notamment le grand DA-DAIKO de l'orchestre GAGAKU.
Le terme de TAIKO est employé de façon générale pour désigner les membranophones à deux peaux – celui de O-DAIKO désignant le membranophone par exellence.
3 anneaux métalliques de suspension sont fixés au cadre de bois.
Achat 1905/Dr Ritter

60 Membranophone à 2 peaux lacées/forme de sablier/KO-TSUZUMI
Jap. 4230 Fig. 50
Haut. 26 cm, ∅ 20 cm
Les 2 peaux (KAWA) de cheval sont tendues sur un cercle de fer. Leur bord est recouvert de laque noire; un cercle de laque noire délimite la surface de peau qui repose sur le corps; le reste de la surface est faite de peau double que l'on consolide avec une couche d'argile placée entre les 2 peaux. Ce procédé permet de différencier de façon très nette le timbre des sons produits en frappant le centre de la peau, de celui obtenu en percutant le bord.
Chacun des 6 trous par lesquels passent les cordons d'attache (SHIRABE) est orné de 3 pétales – en forme de trèfle – de laque noire. La surface intérieure de chaque peau est dorée. Le corps de l'instrument (DO) est fait de bois ZELKOWA, recouvert de laque noire; un décor floral d'une extrême finesse est peint en rose et or sur toute la surface de la caisse de résonnance. La couleur du décor dépend du rang du musicien: maître, artiste reconnu ou exécutant ordinaire. La caisse de résonnance est évidée avec un soin particulier: la qualité sonore du KO-TSUZUMI dépend avant tout de la forme intérieure de la caisse de résonnance.
2 cordons qui fixent les 2 membranes au corps de résonnance, et agissent sur leur tension.
De sa main gauche, le musicien place l'instrument sur son épaule droite; il le frappe de sa main droite, employant 2, 3 ou 4 doigts selon les coups. La main gauche assume une double fonction: elle maintient le KO-TSUZUMI sur l'épaule, mais surtout elle resserre les cordons reliant les 2 peaux, réglant ainsi la tension de la peau percutée. La coordination entre ce mouvement de resserrement et celui de la main qui frappe la peau constitue la qualité première exigée du musicien.
Il existe 5 sons de base: PON, PU, TA, CHI, TSU, qui tous sont frappés sur la seule peau employée pour le jeu. Avant de jouer, le musicien place au centre de cette peau de petits papiers, plus ou moins épais, qui lui permettront de modifier le timbre avec les nuances les plus subtiles. La peau de cet instrument porte encore la trace de ces papiers.
Le musicien démonte et réassemble son instrument pour chaque audition.
Le KO-TSUZUMI est le plus petit, mais le plus important des 3 membranophones qui forment, avec la flûte et le chœur, l'orchestre du théâtre NOH (les 2 autres étant le O-TSUZUMI et le TAIKO). Plus de 300 schémas rythmiques sont développés sur ces 3 membranophones; ils diffèrent selon les circonstances, mais aussi selon les musiciens qui enseignent.
Echange 1938/E. Rigozzi, St-Gall

*61 2 flûtes à embouchure latérale/6 et 7 trous/avec un étui double/*FUYE
Jap. 4788 a + b Fig. 51
a) Long. totale 40 cm, long. acoustique 29,5 cm
b) Long. totale 37 cm, long. acoustique 26,5 cm
Deux flûtes en bambou, l'une à 6 trous (b), l'autre à 7 trous (a), avec anneaux d'écorce.
La section comprise entre l'embouchure et l'extrémité est fermée par un cylindre de bois; un bout de brocart, couleur or, recouvre l'extrémité de b), la couleur du brocart dépendant du type de flûte et du répertoire auquel elle est consacrée.
Laque rouge-brun autour des trous et de l'embouchure.
Etui double en bois laqué, dont l'extrémité est percée de 6 trous.
Décor hautement raffiné: fonds ROIRO-NASHI avec laque dorée HIRA-MAKIYE (motifs de chrysanthèmes) et plaques d'argent. Signe héraldique sur fonds or de WISTARIA, armoiries suspendues de la famille ICHI-JO (KUGE-ADEL). Ce décor témoigne d'un art de la laque particulièrement développé, datant du 18e siècle.
Ces flûtes sont utilisées dans les cérémonies shintoistes où l'on emploie d'ailleurs plusieurs types de FUYE, dont les dimensions, le nombre de trous et la position de jeu diffèrent sensiblement. Cependant, comme sur la plupart des flûtes japonaises, les trous ne sont pas bouchés avec l'extrémité des doigts, mais avec la phalange médiane de chaque doigt.
Achat et don 1941/Verein zur Förderung des Bernischen Historischen Museums

*62 Trompe à embouchure terminale rapportée/conque/*DZINGAHI ou JINGAI
Jap. 4799/sud du Japon Fig. 52, 53
Larg. max. 19 cm, ∅ embouchure 1,8 cm
Conque faite avec un TRITONIM SAUISE (?) venant du sud du Japon (HORO GAI en japonais).
Embouchure rapportée en laiton.
La conque est entourée d'un filet tressé, avec un cordon de suspension en soie.
Etait emplyée comme instrument de signal, surtout pendant la guerre, d'où son nom: JIN = guerre/GAI < HORO GAI = ce type de conque.
Celui qui joue de cette conque est appelé HORAFUKI.
Instrument disparu aujourd'hui au Japon.
Provenance inconnue

*63 Aérophone à anche libre/orgue à bouche/*SHÔ
Jap. 4789 Fig. 54, 55
Long. totale 51 cm, long. acoustique des tuyaux 14 à 28 cm, long. externe 14 à 44 cm, réservoir d'air: haut. 7 cm
17 tuyaux en bambou, dont 2 muets: leur trou est dirigé vers l'intérieur, empêchant toute action (voir plus loin sous

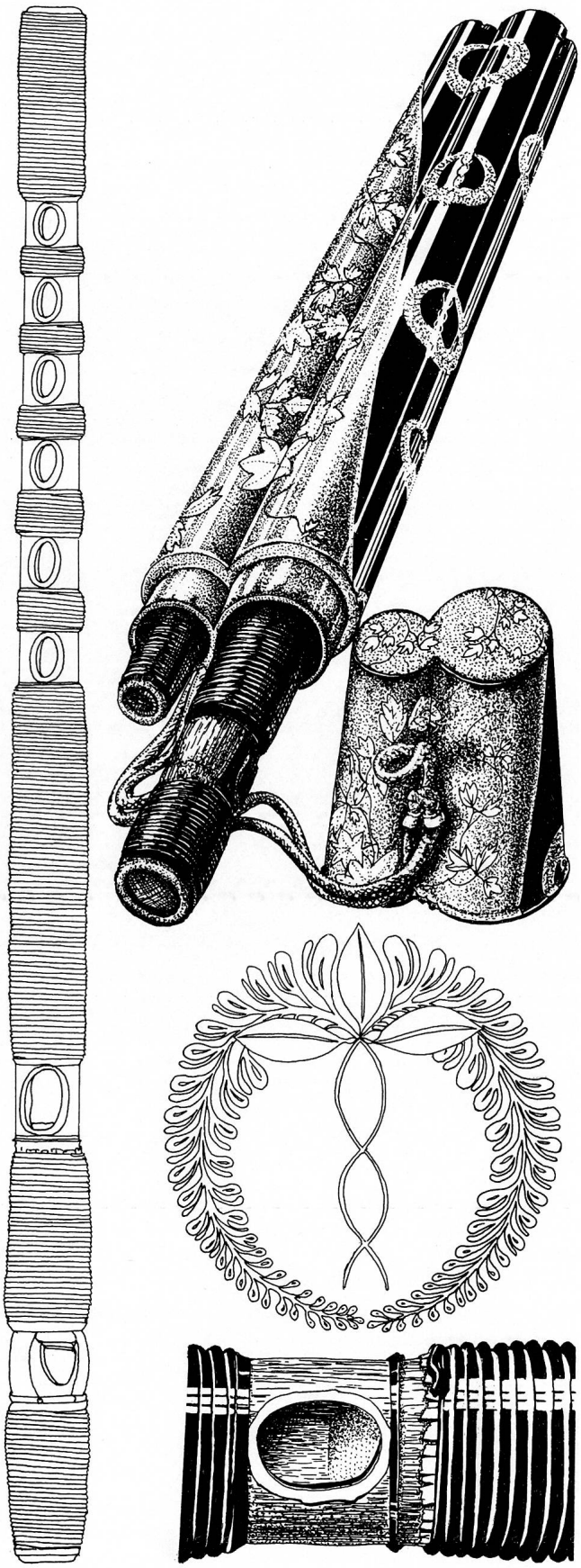


Fig. 51. 2 flûtes à embouchure latérale – FUYE (no. cat. 61), ensemble (2 flûtes avec étui), vue frontale d'une flûte avec détail de l'embouchure; détail du décor de l'étui

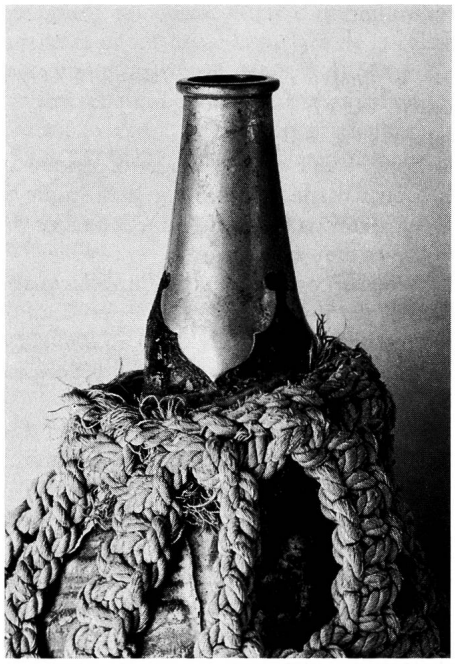


Fig. 53. Détail de l'embouchure, DZIN-GAHI (no. cat. 62)

Fig. 52. Trompe à embouchure terminale rapportée – DZIN-GAHI (no. cat. 62)

fonctionnement), mais ils présentent tout de même l'échancrure décidant de la longueur acoustique.

3 tuyaux (les plus courts) ont leur extrémité recouverte d'une gangue métallique.

Un anneau d'argent (qui imite l'apparence du bambou avec ses nœuds) encercle les 17 tuyaux.

Des segments de bois dorés prolongent les tuyaux et les relient au réservoir d'air.

Sur 2 tuyaux, des signes (?) sont peints en rouge, sur la partie tournée vers l'intérieur.

Rectangle de métal incrusté dans un tuyau.

Embouchure recouverte de métal, présentant un orifice rectangulaire (BUKIGUCHI).

Le réservoir d'air est décoré selon la technique TAKAMA-KIYE, avec de la laque dorée: sur un fonds de nuage, divers signes héraldiques (motifs floraux) sont peints, dont le célèbre chrisanthème impérial (cf. aussi décor de Jap. 4788, no. cat. 61).

Comme de nombreux instruments japonais, le SHÔ est d'origine chinoise. On le joue surtout dans l'orchestre GAGAKU, dont le répertoire essentiel fut déjà fixé au 9e siècle par l'empereur SAGA: on y distinguait la musique d'origine chinoise et indienne (TO-GAKU) de celle influencée par la Corée et la Mandchourie (KOMA-GAKU). Le SHÔ intervient dans les deux types de musique et fait partie d'un ensemble de plusieurs instruments différents (flûtes, hautbois, BIWA cf. son équivalent chinois PIPA Chi. 571), tous essentiellement mélodiques. Le SHÔ, par contre, est éminemment harmonique: le musicien bouche simultanément 4 ou 5 trous produisant ainsi un agrégat sonore, qu'il modifie en lui ajoutant 2 ou 3 sons. Chacun de ces agrégats (10) porte le nom du son le plus grave. Le musicien produit aussi des sons isolés (5). Il existe donc 15 signes (2 tuyaux étant muets) pour désigner ces sons.

L'élève doit apprendre ces termes et leurs correspondants sonores, savoir les chanter, avant de prendre le SHÔ et d'en jouer.

Dans certaines œuvres instrumentales du GAGAKU, le SHÔ est le premier instrument que l'on entende dans l'introduction, qui doit permettre de se familiariser avec le mode choisi. Quand les autres instruments sont entrés, la fonction essentielle du SHÔ consiste à soutenir le tout.
Pour les particularités et le fonctionnement du SHÔ: cf. Chi. 580, no. cat. 43.

*64 Aérophone à anche libre/orgue à bouche/*SHÔ
Jap. 971
Long. totale 42 cm, long. acoustique des tuyaux 8 à 23 cm, long. externe des tuyaux 17 à 35,5 cm, réservoir d'air 6,5 cm de hauteur
17 tuyaux en bambou laqué noir, dont 6 muets (4 n'ayant aucun trou, 2 un trou dirigé vers l'intérieur).
Extrémité en ivoire des 2 tuyaux les plus longs. Anneau de corne encerclant les tuyaux.
Segments de bois reliant les tuyaux au réservoir.
Réservoir en bambou laqué noir, avec un cercle d'ivoire, découpé à sa base, qui est décoratif (cf. Chi. 580, no cat. 43).
Embouchure recouverte d'ivoire, avec un orifice légèrement rectangulaire.
Sur la fonction et le répertoire cf. Jap. 4789, no. cat. 63, et sur la construction du SHÔ, cf. Chi. 580, no. cat. 43, SHÊNG.
Don 1907/Dr Hirschi

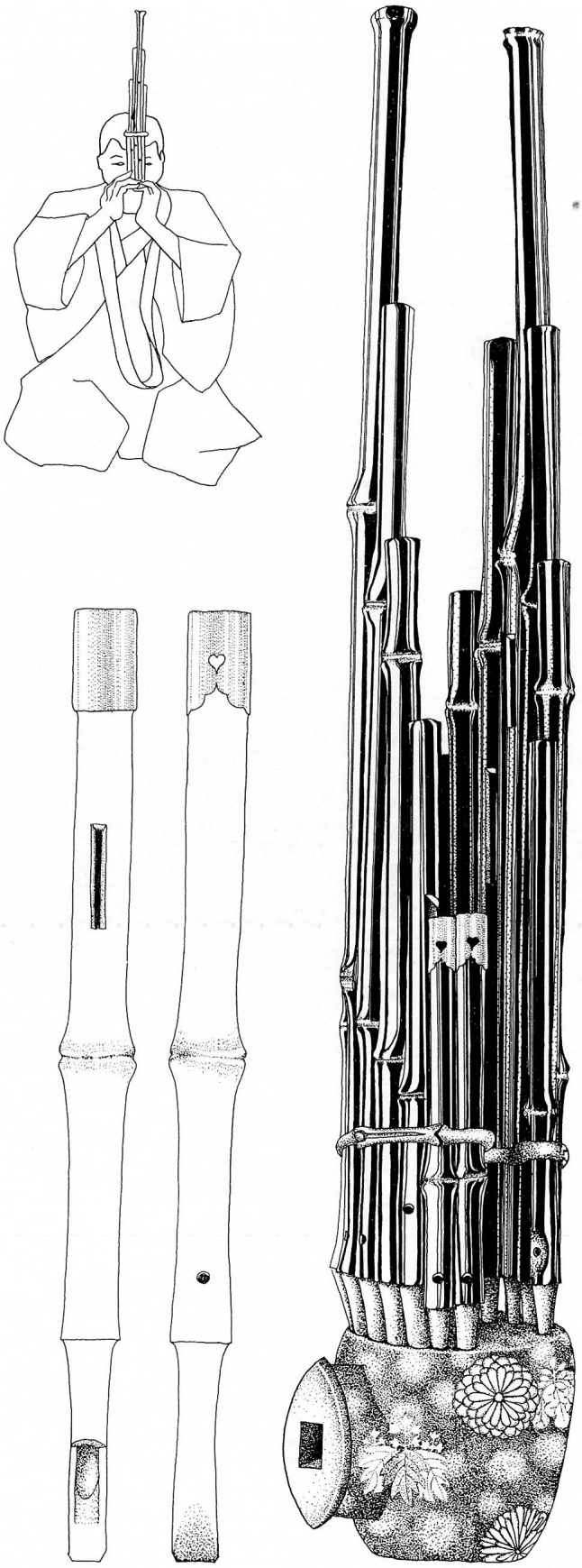
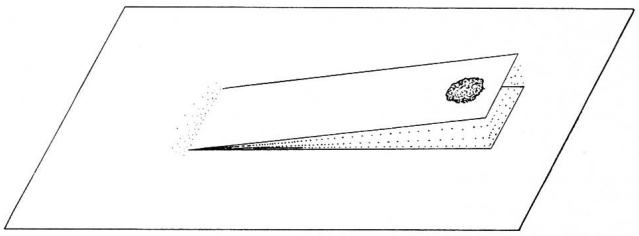


Fig. 54./55. Orgue à bouche – SHO (no. cat. 63), dessin ensemble; vues frontale et dorsale d'un tuyau avec détail d'une anche libre; position de jeu



Liste des photographies et dessins

1. Cymbales – PO (no. cat. 2) 187
2. Idiophone à percussion – P'E PAN (no. cat. 3) 188
3. Idiophone à percussion – PAN (no. cat. 4) 188
4. Tambour à fente – MU YÜ (no. cat. 6) *dessin* 189
5. Gong – LO (no. cat. 7) 189
6. Gong – LO (no. cat. 8) 189
7. Gong – LO (no. cat. 11) 190
8. Cloche à battant externe – TO (no. cat. 13) 190
9. CH'IN (no. cat. 14), en position de jeu 191
10. Cithare sur caisse – CH'IN (no. cat. 14) vue frontale 192
11. CH'IN (no. cat. 14), vue dorsale 192
12. Luth circulaire à manche court – YUEH CH'IN (no. cat. 16), ensemble et position de jeu, *dessin* 193
13. Luth à manche court – P'IP'A (no. cat. 17), vues de face et de profil, plectre et position de jeu, *dessin* 194
14. Vièle à pic – type HU K'IN (no. cat. 25) 196
15. Membranophone à percussion directe – PO–FU (no. cat. 26) 196
16. Membranophone à percussion directe – FENKU (no. cat. 27) 196
17. Tambour sur cadre – BAJIAOGU (no. cat. 28), ensemble, profil, et détail de l'intérieur du cadre, *dessin* 197
18. Tambour sur cadre circulaire avec mailloche – PAN–KU (no. cat. 29) 198
19. Intérieur PAN–KU (no. cat. 29) 198
20. Tambour sur cadre circulaire (no. cat. 31) 199
21. Détail (no. cat. 31) 199
22. Tambour sur cadre circulaire (no. cat. 32) 199
23. Tambour en sablier – CHANG–KU (no. cat. 33) 200
24. Flûte à embouchure latérale – DIDSE (no. cat. 34) 201
25. Flûte à embouchure latérale – DIDSE (no. cat. 38) 201
26. Flûte à encoche – HSIAU (no. cat. 39) 202
27. Détail de l'embouchure HSIAU (no. cat. 39) 202
28. Hautbois conique – SONA (no. cat. 40), *dessin* 203
29. Trompe à embouchure terminale (no. cat. 44), ensemble avec détails de l'embouchure et du décor du pavillon, *dessin* 205
30. INRO en forme de MOKUGYO (no. cat. 46), fermé 207
31. INRO, ouvert (no. cat. 46) 207
32. Cloche à battant externe – DENSHO (no. cat. 47) 208
33. Détail de l'anse, DENSHO (no. cat. 47) 209
34. Grelot à manche (no. cat. 48), vue frontale 209
35. Vue dorsale (no. cat. 48) 209
36. Série de grelots – SUZU (no. cat. 49), *dessin* ensemble et détails 210
37. Hochet–sifflet (no. cat. 50) 210
38. Monocorde sur planche – ICHIGENKIN (no. cat. 51) 211
39. Cithare sur caisse – KOTO (no. cat. 52) 212
40. Détail d'un chevalet, KOTO (no. cat. 52) 212
41. Luth circulaire à fond plat – GEKKIN (no. cat. 53) 213
42. Luth à manche long – SHAMISEN (no. cat. 54) 214
43. Détail de la caisse, SHAMISEN (no. cat. 54) 214
44. Luth à manche long – SHAMISEN (no. cat. 55) 215
45. Vièle avec son archet – KOKIN (no. cat. 56) 216
46. Détail: fond de la caisse de résonnance, KOKIN (no. cat. 56) 216
47. Vièle à pic avec archet (no. cat. 57), ensemble, cheville et détails de la caisse de résonnance, *dessin* 217
48. Tambour sur cadre circulaire – UCHIWA–DAIKO (no. cat. 58) 218
49. Tambour sur cadre – TSURI–DAIKO (no. cat. 59), *dessin* 218
50. Membranophone, forme de sablier – KO-TSUZUMI, (no. cat. 60) 219
51. 2 flûtes à embouchure latérale – FUYE (no. cat. 61), ensemble (2 flûtes avec étui), vue frontale d'une flûte avec détail de l'embouchure; détail du décor de l'étui, *dessin* 221
52. Trompe à embouchure terminale rapportée – DZIN-GAHI (no. cat. 62) 222
53. Détail de l'embouchure, DZIN-GAHI (no. cat. 62) 222
54./55. Orgue à bouche – SHÔ (no. cat. 63), *dessin* ensemble; vues frontale et dorsale d'un tuyau avec détail d'une anche libre; position de jeu 223

Photographien: Bernisches Historisches Museum (S. Rebsamen)

Zeichnungen: Die Zeichnungen wurden dank freundlichem Entgegenkommen von Herrn Urs Brunner von Studenten des Zeichenlehrerseminars der Kunstgewerbeschule Bern im Fach «Gegenständliches Zeichnen» ausgeführt. Als Zeichner wirkten mit: Bernhard Felber, Eduard Fink, Mathias Giauque, Fanny Hartmann, Andrea Messerli, Christina Messerli, Ueli Michel, Elisabeth Neher, Anne Ramseyer, Danièle Rapin und Erich Sahli.

Quelques éléments de bibliographie

Ouvrages généraux

CENTLIVRES, Pierre: Les instruments de musique de Perse et d'Afghanistan au Département d'ethnographie du Musée d'Histoire de Berne. in: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums, 51./52. Jg., 1971/72, S. 305–347.
Les Bulletins du CENTRE D'ETUDES DE MUSIQUE ORIENTALE, Paris (no. I, 1967).
Bulletin du GAM (Groupe d'acoustique musicale, Faculté des Sciences, Paris): Notations des musiques extra-européennes, no. 8, Paris 1965.
LACHMANN, Robert: Musik des Orients. Breslau 1929.
MALM, William, P.: Music Cultures of the Pacific, the Near East and Asia. New Jersey 1967.
The MUSIC OF ASIA, papers read at an International Music Symposium, Manilla 1966. Avec notamment les articles de *GARFIAS,* Robert sur le Japon, et ceux de *PIAN RULAN CHAO, CHUANG PEN-LI* et *LIAN TSAI PING* sur la Chine.
PERRET, Denise: La collection des instruments de musique du Musée. in: Catalogue «Musique et Sociétés», publication du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel et de l'Unesco 1977.
PERRET, Denise: Fiches organologiques. CIMCIM – YAMIC New Letters 1975/76 Stockholm.
SACHS, Curt: Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens, Berlin 1923.
SACHS, Curt: The History of Musical Instruments.
SACHS, Curt: Real-Lexikon der Musikinstrumente, Hildesheim 1964.
SACHS, Curt: Handbuch der Musikinstrumente, Hildesheim et New York.
De nombreux articles dans les encyclopédies et dictionnaires suivants:
FASQUELLE
MMG (Musik in Geschichte und Gegenwart)
GROVE'S

Bibliographie CHINE

AMIOT, M.: Mémoire sur la musique des chinois, tant anciens que modernes. Paris 1779.
BORDE, Jean Benjamin de la: De la musique des Chinois. in: Essai sur la musique ancienne et moderne, vol. 1, chap. 15, Paris 1780.
COURANT, Maurice: Chine et Corée. In: Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, Ie partie, Paris 1913.
van GULIK: The love of the Chinese lute, an essay in the ideology of the Ch'in. Tokio 1940.
HIRTH, Friedrich: Ueber hinterindische Bronze-Trommeln. in: T'oung-Pao, Leiden 1, 1890.
KAO TUNG CHIA: Le Pi-Pa KI, ou l'histoire du luth. Trad. Bazin Ainé, Paris 1841.
LALOY, Louis: La musique chinoise, Paris 1909.
LI YUAN-CHING: Chinese Musical Instruments. in: China reconstructs, Peking 3, 1954, No. 2.
MA HIAO-TSIUN: La musique chinoise. in: L'histoire de la musique, tome I, coll. de la Pléiade, Paris 1964.
NORLIND, Tobias: Beiträge zur chinesischen Instrumentengeschichte. in: Revue Suédoise de Musicologie, 1933, fasc. 1–4, Stockholm.
PEOPLE'S CHINA No. 16, 1957, Peking.
PISCHNER, Hans: Musik in China. Berlin 1955.
REINHARD, Kurt: Chinesische Musik. Kassel.
TRAN VAN KHE et LEIPP: La vièle, le monocorde vietnamien, la cithare à 16 cordes. in: Bull. GAM no. 12, Paris 1965.
Quelques instruments traditionnels chinois. in: Bull. GAM, Paris 1969.
– Quelques instruments traditionnels vietnamiens. in: Bull. GAM no. 55, Paris 1971.
TSAI-ING LIANG (ed.): Chinese Musical Instruments and Pictures. Taipei/Taiwan 1970.
TSUN-YUEN LUI: A Short Guide to Ch'in. in: Selected Reports, vol. 1, no. 2, 1968 (Institute of Ethnomusicology, UCLA).
WIANT, Bliss: The music of China. Chinese University of Hong Kong, 1965.

Bibliographie JAPON

CASTELLENGO, M., et *TAMBA, A.:* La Musique du Théâtre NO Japonais. in: Bull. GAM no. 39, Paris 1969.
COURANT, Maurice: Japon. in: Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, 1e partie, Paris 1913.
HARICH-SCHNEIDER, E.: A history of Japanese music. London 1973.
HAUCHECORNE, Armand: La Musique Japonaise. in: Histoire de la Musique, tome I, coll. de la Pléiade, Paris 1964.
KISHIBE, Shigeo: The traditional music of Japan, Tokyo 1969.
KLERK, Magda et *MENSINK Onno*: Japanese Woodcuts with Music. Haags Gemeentemuseum, 1975.
LANDY, Pierre: Japon. Coll. Les traditions musicales. Paris 1970.
MALM, W. P.: Japanese Music, Tokyo 1959.
NEWMAN and *RYERSON:* Japanese Art, a collectors guide. London 1964.
RAGUE, Beatrix von: Geschichte der Japanischen Lackkunst, Berlin 1967.
REIKICHI, Ueda: The Netsuke Handbook. Tokyo 1961.
TSUNEYOSHI TSUDZUMI: Die Kunst Japans. Leipzig 1929.
WOLF, Richard: Die Welt der Netsuke. Wiesbaden 1970.
Pour ne pas alourdir cette liste, nous renvoyons aux bibliographies et discographies des ouvrages cités de LANDY et de MALM. Les commentaires de MALM font des informations qu'il donne un excellent outil de travail.

Table de matières

	no. cat.	
Avantpropos		185
Introduction		186
Chine		
Idiophones		187
Chi. 569 a + b	1	187
Chi. 303 a + b	2	187
Chi. 376 a, b, c	3	187
Chi. 301	4	188
Chi. 248	5	188
Chi. 1193	6	188
Idiophones à percussion/gongs		
Chi. 1235	7	188
Chi. s. c. 1	8	188
Chi. s. c. 2	9	190
Chi. 302 a + b	10	190
Chi. 576 a + b	11	190
Chi. 581	12	190
Chi. 249	13	190
Cordophones		
Chi. 570	14	191
Chi. 293	15	193
Chi. 123	16	193
Chi. 571	17	193
Chi. 292	18	194
Chi. 572	19	195
Chi. 573 a + b	20	195
Chi. 574	21	195
Chi. 294	22	195
Chi. 1010	23	195
Chi. 124 a + b	24	195
Chi. 295 a + b	25	195
Membranophones		
Membranophones chinois		
Chi. 565	26	197
Chi. 300	27	197
Chi. 568 a + b	28	197
Chi. 566 et 566 a	29	198
Chi. 567	30	198
Chi. 564	31	199
Chi. 1864	32	199
Chi. 563	33	199
Aérophones		
Aérophones/flûtes		
Chi. 296	34	201
Chi. 577	35	201
Chi. 577 a	36	201
Chi. 163	37	201
Chi. 297	38	201
Chi. 578	39	202
Aérophones à anche double/hautbois		
Chi. 579	40	203
Chi. s. c. 3	41	203
Chi. s. c. 4	42	203
Chi. 580	43	203
Fonctionnement et histoire du SHENG et du SHÔ		
Chi. 913	44	204
Instruments du Japon		206
Japon		
Idiophones		
Jap. 4790	45	207
Jap. 1076	46	207
A propos de l'INRO		
Jap. 33	47	207
Jap. 4748	48	209
Jap. 4231	49	210
Jap. 987	50	210
Cordophones		
Jap. 974	51	211
Jap. 5033	52	211
Jap. 976	53	212
Jap. 4787	54	214
Jap. 907	55	215
Jap. 972 a + b	56	216
Jap. 975 a + b	57	217
Membranophones		
Jap. 1788	58	218
Jap. 696 a + b	59	218
Jap. 4230	60	220
Aérophones		
Jap. 4788 a + b	61	221
Jap. 4799	62	221
Jap. 4789	63	221
Jap. 971	64	223
Liste des photographies et dessins		224
Quelques éléments de bibliographie		225
Ouvrages généraux		225
Bibliographie Chine		226
Bibliographie Japon		226