

Musica mecanica, practica & speculativa* : de Pereira à Pedrini, la musique européenne à la cour de Kangxi

François Picard
Sorbonne Université

Fañch Thoraval
UCLouvain

*Nessuno fù più gradito dall'Imperatore che io, che ero l'infimo di tutti, di maniera che fin d'allora comincio a lodarmi, et continuo per molti anni anche con diversi regali, chiamandomi continuamente alla Sua presenza, e facendomi moltissime cortesie anche con distinzione degli altri Europei, e con tanta familiarità, che egli medesimo scriveva le note di Musica, e me le faceva rivedere, e dandomi egli stesso la sua penna faceva scriver anche me sopra il suo tavolino, e molte volte nel medesimo Cimbalo sonavamo tutti due, ciascuno con una mano. E quel che è da avvertire, **non tanto godeva della Musica, diciam così, mecanica, come l'imparano i Musici nostri, ma gustava della speculativa**, conforme se ne tratta nella Matematica, cioè della proporzione delle voci, e de toni per via di numeri, e di mettere in note le arie cinese ; per questo mi diede da dieci, e più discepoli, tra quali erano alcuni Mandarini, ed altri Figli di Mandarini, e il Superiore a tutti gli altri era uno che stava attualmente col Padre Liebastian Gesuita [Leopold Liebststein], quale per ordine dell'Imperatore gli fu levato, e dato a me. Vostra Eminenza può giudicare con che gusto de' Padri, e finalmente volle che io stassi continuamente dalla mattina sino alla sera dentro del suo medesimo giardino con tre Principi de suoi Figli, cioè il 3°, che era di già dichiarato Regolo, ed il 15°, e 16°, acciò imparassero le dette proporzioni, e ne venissero anche alla pratica¹.*

Argument

Un recueil de théorie de la musique occidentale écrit par un Portugais formé avant 1666, complété par un Italien qui ne l'a pas connu et formé avant 1702. Tous deux ont construit des orgues², le second écrit des partitions, tous deux ont enseigné à des apprentis

* Publié dans : Luciane Beduschi, Anne-Emmanuelle Ceulemans et Alice Tacaille (éd.), *Musica : sive liber amicorum Nicolas Meeûs*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2014, p. 453-492. Pour l'essentiel, la section « Musica practica et speculativa » est due à François Picard et Fañch Thoraval, la section « Musica practica aut speculativa » à Fañch Thoraval et la section « Musica practica et mecanica » à François Picard.

¹ Teodorico Pedrini, *Lettera al Cardinale Filippo Antonio Gualterio, del 20 ottobre 1727*, cité par Galeffi et Tarsetti, « Teodorico Pedrini, un Fermano tra la Santa Sede e l'Imperio di Cina », conferenza-concerto tenuta Martedì 29 dicembre 2009 a Fermo, *Quaderni dell'Archivio storico arcivescovile di Fermo*, 48 (2010), dans QASAF_29dicembre.pdf, <http://www.teodicopedrini.it/QASAF3.htm> (téléchargé le 23 avril et le 14 mai 2011), p. 7-8.

² Curieusement, la seule référence concernant Pedrini que cite Gong Hong-yu (*Missionaries, Reformers, and the Beginnings of Western Music in Late Imperial China*, Ph.D. Asian Studies, University of Auckland, 2006,

ne distinguant pas [*horresco referens*] un *ut* d'un do, et confondant le tout [*Gottverdom*] avec un .C., voire confondant [知者不言, 言者不知] *gong* 工 et *gong* 宮 ; l'étude de tout cela, et de quelques autres choses, mobilisant l'usage de langues et d'écritures multiples (ici : portugais, italien, latin, musique, chinois et français pour les sources, ajouter allemand et anglais pour les sources comparées et les études ; on a fait l'impasse sur les traductions en mandchou) : on aura reconnu, en creux, en effigie, le portrait de Nicolas Meeùs, organologue, historien des traités, zélateur de la partition, polyglotte, pédagogue.

Nous nous proposons donc d'examiner les œuvres pratiques et théoriques de Tomás Pereira (Xu Risheng 徐日升), S.J., (1645-1708, arrivé en 1673 à Pékin), et Teodorico Pedrini (De Lige 德理格), C.M., (1671-1746), et de tenter d'explicitier leurs systèmes et leurs sources. Les précédentes études (Gild, Lindorff, Allsop, Wang Bing, Picard) ont mis en évidence la présence de Zarlino et de Kircher dans les sources à disposition, et un examen superficiel a insisté sur l'influence de Kircher. L'examen détaillé des ouvrages montre deux modes de pensée, deux systèmes musicaux, l'un plus ancien, celui du Portugais, l'autre émergent, celui de l'Italien.

La traduction en chinois pour des Mandchous de concepts musicaux occidentaux exprimés en langues romanes ne va pas sans poser la question de la traduction, et nous examinerons le processus de celle-ci, et les choix, avec des aperçus sur la comparaison, à peine esquissée par les auteurs, entre les systèmes occidentaux et chinois.

Musica practica et speculativa

La théorie de la musique occidentale à la cour de Kangxi

En février 1711, quand l'empereur Kangxi 康熙 (1654-1722) fit la connaissance de Teodorico Pedrini, un membre italien de la Congrégation de la mission tout juste arrivé de Rome, il se réjouit d'avoir un nouveau musicien venant de l'Ouest et l'engagea rapidement pour accorder les clavecins du palais et enseigner la musique à trois de ses fils. Mais dans un édit de 1714 Kangxi précisa la nature de cet enseignement, proclamant qu'il n'était pas intéressé dans sa capacité à jouer de la musique, et surtout pas de la musique chinoise, mais par la théorie de la musique (*lǐlǚ* 律呂).

[Le général des eunuques] Zhang Qilin transmet le décret impérial suivant : « En ce qui concerne les élèves de Pedrini l'Occidental, ce n'est pas que je veuille qu'ils apprennent à bien jouer des instruments, mais qu'ils sachent les fondements de la théorie musicale. Si c'était pour avoir de bons

<http://hdl.handle.net/2292/337>, téléchargé le 14 mai 2011, p. 58 n. 73) est celle de Picard (« Music », 2001, p. 853), qui n'est évidemment pas une source. Celui-ci, comme André Sylvestre (« Théodoric Pedrini C.M. 1670-1747. Le musicien de l'Empereur », *Vincentiana*, 1995, p. 376), tire les faits du récit de Matteo Ripa (1682-1745), un peintre napolitain envoyé comme missionnaire à Pékin par la Propaganda Fide (Ripa, *Storia della fondazione della Congregazione e del Collegio dei Cinesi*, Napoli, Tipografia Manfredi, 1832, vol. I, p. 461-461). Nous reviendrons sur cette question des orgues fabriqués par Pedrini.

instrumentistes, comment pourrais-je en manquer ? Ainsi aujourd'hui ces différents enfants, s'ils ne connaissent pas clairement les six ou sept notes ut re mi fa sol la, à quoi sert de leur enseigner [la musique] ? Vous pouvez arriver à faire comprendre à Pedrini qu'il doit utiliser son cœur pour bien éduquer, qu'ainsi il leur apprenne à comprendre les fondements des principes de la musique, et que soixante-et-un fonctionnaires leur enseignent. »

首領張起麟傳旨：西洋人得 [sic]裏 [sic] 格的徒弟，不是為他們光學彈琴，為的是要學律呂根源；若是要會彈琴的人，朕什麼樣會彈的人沒有呢？如今這幾個孩子，連鳥（島）、勒、明、法、朔、拉六七個字的音都不清楚，教的是什麼？你們可明明白白說與得裏格，著他用心好生教，必然教他們懂的音律要緊的根源，再亦著六十一管教道他們。

Shouling Zhang Qilin zhuanzhi: Xiyang ren De Lige de tudi, bu shi wei tamen guangxue tan qin, wei de yao xue lüli genyuan ; ruo shi yao hui tanqin de ren, zhe shenme xiang hui tan de ren mei you ne? Ru jin zhe jige bai zi, lian wu le ming fa shou la liu qi ge zi de yin dou bu qingchu, jiao de shi shenme? Nimen ke ming ming bai bai shuo yu De Lige, zhu ta yong xin hao sheng jiao, bi ran jiao tamen dongde yunlü yao jin de genyuan, cai yi zhu liushiyi guan jiaodao tamen³.

Près de cinq années après la mort de Kangxi, dans sa lettre du 20 octobre 1727, Teodorico Pedrini confirmait les intentions de l'empereur. Après du prêtre lazariste, les trois princes « apprirent les dites proportions [numériques] » avant d'en « arriver à la pratique ». Il précise également que le goût manifesté par le souverain à l'égard de la *musica speculativa* – « celle dont traitent les mathématiques » et non « celle qu'apprennent les musiciens » – se doublait d'un intérêt pour la notation musicale occidentale et son application aux « airs chinois ». On pourrait être tenté d'interpréter le désintérêt de Kangxi pour la *musica practica* – ou *mecanica* pour reprendre les mots de Pedrini – comme l'expression de la vieille opposition du *musicus* au *cantor*, mais il ne faut pas se méprendre. La *musica mecanica* dont parle Pedrini n'est pas la pratique de la musique dans son sens universel, mais bien la pratique de la musique occidentale, celle que jouent les musiciens européens, voire italiens (*i musici nostri*).

L'engouement de Kangxi pour la notation occidentale semble précéder de 35 ans sa rencontre avec Teodorico Pedrini. Dans sa fameuse *Astronomia Europæa*, le P. Ferdinand Verbiest (Nan Huairén 南懷仁 1623-1688, en Chine en 1659), jésuite belge versé en astronomie, calcul et musique, rapporte comment en 1676, au cours d'une audience, le jésuite Tomás Pereira fut amené à jouer de l'orgue et du clavecin – ce qui n'était alors plus une nouveauté à la cour⁴ – puis à noter des airs chinois exécutés par les musiciens

³ Archives du classeur de la correspondance avec Rome, 21^e jour du 6^e mois de la 53^e année Kangxi [1714] 羅馬傳信部康熙五十三年六月二十二檔案. Cité dans Yan Zonglin 閻宗臨, « Kangxi yu De Lige » (康熙與德理格), *Saodang bao* 掃盪報 (Guilin 桂林), Wenshi zhouban 文史週刊, 23 mars 1941, « Kangxi yu De Lige », 1941, p. 163-168, et Fang Hao 方毫, *Zhong Xi jiaotong shi* 中西交通史 (History of the Exchanges between China and the West), Taipei, 1953, 5 vol. repr. Taipei, Zhongguo wenhua daxue 中國文化大學, 1983, 2 vol., part 4, section 8 : music, p. 901-902.

⁴ Voir Joyce Z. Lindorff, « Missionaries, Keyboards and Musical Exchange in the Ming and Qing Courts », *Early Music*, 32/3 (2004), p. 403-414, et « The Harpsichord and Clavichord in China during the Ming and Qing Dynasties », *Early Keyboard Studies Newsletter*, 8/4 (1994), p. 1-8.

impériaux et à les rejouer, semble-t-il, assez fidèlement. Ce n'est pas la notation en tant que telle qui paraît avoir impressionné l'empereur – il n'en manque pas en Chine – mais la capacité de Tomás Pereira à noter des pièces sur le vif et sans en avoir eu connaissance au préalable, puis à les reproduire en respectant les rythmes, hauteurs et dynamiques, sans avoir dû les mémoriser.

*Anno 1676. Imperator, cum me unâ cum P. Philippo Grimaldi, & P. Thoma Pereyra ad interius palatium suum introduci mandasset, P. Thomam Pereyra organum, & clavicymbalum Europæum, quod olim obtulimus, pulsare jussit, & plurimum musicâ Europæâ oblectatus est. Mox suos musicos cantilenam Sinicam proponere jussit, quam ipse Imperator, postquam diu se exercuerat, instrumento alio musico perfectè referebat ; P. Thomas Pereyra Imperatorem, & musicos ejus modulatione præeuntes, voce & calamo secutus, totam eorum cantilenam nostris notis musicis, sive characteribus Europæis statim expressit, & in exigua papyro juxta omnem Musicae harmoniam proportionato intervallo, longo, brevi, &c. ante oculos posuit, & mox, jubente Imperatore, modulatione vocis inarticulatâ tam perfectè repetijt omnem illorum cantilenam, juxta intervalla sua longa, brevia, voce intensâ, remissâ &c. ac si per multos dies in illa se exercuisset, cum tamen antea eam nunquam audivisset. Imperator hoc advertens obstupuit, & vix auribus suis credebat, atque ex hac occasione musicâ Europææ artem, & scientiam miris laudibus extulit. Valde, inquam, mirum ipsi visum est, P. Thomam brevissimo tempore exactissimè totam illam cantilenam expressisse, & notis musicis ita ante oculos posuisse, ut illius nunquam imposterum oblivisci possit, licet eam nunquam antè audivisset, cum tamen Imperator, imò & ipsi musici ejus, multorum dierum exercitio eam dumtaxat didicissent: vix, inquam, auribus suis oculisque credebat ; iterum itaque, atque iterum artis hujus experimentum capere voluit, & coram se magna cum benevolentia, ac familiaritate P. Thomam jussit calamum arripere, & aliam atque aliam cantilenam Sinicam, quam ipse modulando proponebat, jussit notis suis musicis exprimere, ac postea modulationem aliquam juxta debita sua intervalla, & vocis remissæ gradus repetere, quam ubi omnibus numeris absolutam esse, experienciâ repetitâ vidit: revera, inquit, hæc scientia Europæa est mirabilis (linguâ Tartaricâ loquebatur) & hic homo (P. Thomam Pereyra designans) est insignis ingenij, ac planè mirabilis [...]*⁵.

Devant les prouesses de Tomás Pereira, « l'empereur fut stupéfait et n'en crut à peine ses oreilles » (*Imperator hoc advertens obstupuit, & vix auribus suis credebat*), et s'extasia devant « l'art et la science de la musique d'Europe » (*musicâ Europææ artem, & scientiam miris laudibus extulit*). On ressent dans ce passage tout l'intérêt que la stupeur de l'empereur a pu représenter pour les missionnaires. Catherine Jami a montré comment l'activité scientifique des jésuites en Chine est liée à « l'idée que l'avancement des sciences en Europe était une preuve de la supériorité du christianisme [, idée] largement répandue en Europe au XVII^e siècle »⁶. Présentée comme un art autant que comme une science, la notation musicale était ainsi susceptible de devenir un outil pastoral à la mesure de l'astronomie ou de la géométrie. Peut-être l'exposition d'instruments de musique au côté d'instruments de mathématique à l'occasion de la construction d'une église en 1703 n'était-elle pas

⁵ Fernando Verbiest, *Astronomia Europæa sub imperatore Tartaro Sinico Câm Hý*, Dillingen, Joannis Caspari Bencard, per Joannem Federle, 1687, p. 89-90.

⁶ Catherine Jami, « L'empereur Kangxi et les sciences », *Études chinoises*, 25 (2006), p. 17-18.

totale⁷. Tandis que pour la mission de Chine, le savoir musical de ses membres représentait un moyen de maintenir une proximité avec le pouvoir, et donc de favoriser ses objectifs, la science musicale des Européens – c'est-à-dire leur notation et leur tradition spéculative, mais pas leur musique – avait pour Kangxi vocation à s'inscrire dans le programme d'étude systématique des sciences mis en place dès le début effectif de son règne, et dont les jésuites (et lazaristes dans le cas de Pedrini) faisaient partie intégrante.

Les principales sources relatant les activités musicales de Tomás Pereira et Teodorico Pedrini à la cour de Kangxi ont été produites par leurs institutions religieuses respectives. Sous forme de comptes-rendus ou d'échanges épistolaires, elles visent essentiellement à prouver leur efficacité pastorale, prenant un caractère fortement concurrentiel dès lors qu'éclata la querelle des rites. Or, Catherine Jami rappelle que le statut des jésuites à la cour « reflétait le fait qu'ils étaient détenteurs d'un savoir technique, ne bénéficiant pas du même prestige que la culture classique sanctionnée par les examens. [...] Du point de vue des institutions impériales, le caractère inédit de leur situation à la cour résulte uniquement dans le choix original fait par Kangxi d'étudier les sciences comme il étudiait les classiques. Ce choix, s'il donna aux jésuites l'occasion de rencontres quotidiennes avec l'empereur à certaines périodes, ne suffisait toutefois pas à conférer au savoir dont ils étaient détenteurs un statut comparable à celui de la culture classique »⁸. Les récits jésuites et lazaristes, dans lesquels la proximité entre Tomás Pereira ou Teodorico Pedrini et l'empereur est mise en avant comme le succès de leurs institutions respectives, sont ainsi en décalage avec la perception que ce dernier pouvait en avoir. En les chargeant de l'entretien des horloges (musicales ou non) et des clavecins du palais, de la fabrication de divers instruments, et le cas échéant de lui enseigner la musique, Kangxi démontrait certes un intérêt pour leurs savoir, mais ne leur accordait pas le statut de tuteurs impériaux (*rijiang guan* 日講官)⁹. Né de la convergence d'intérêts forts éloignés, l'enseignement de la notation et de la théorie spéculative de la musique occidentale à la cour de Kangxi repose ainsi sur un double paradoxe. Associées par la tradition européenne à deux domaines distincts, la *musica practica* et la *musica speculativa*, les deux disciplines sont réunies par la politique scientifique de Kangxi au sein d'un même champ : les sciences occidentales. Ainsi hissée au rang de science, la notation pouvait pour les missionnaires devenir un outil pastoral analogue à

⁷ « On a ajouté de chaque côté de l'église deux grandes salles à la manière chinoise. L'une sert aux Congrégations et aux instructions des catéchumènes ; l'autre, à recevoir les personnes qui nous rendent visite. On a exposé dans cette dernière les portraits du roi, de Monseigneur, des princes de France, du roi d'Espagne régnant, du roi d'Angleterre et de plusieurs autres princes, avec des instruments de mathématiques et de musique... Les Chinois considèrent tout cela avec une extrême curiosité. » Louis Pfister, *Notices biographiques et bibliographiques sur les jésuites de l'ancienne mission de Chine*, Shanghai, Imprimerie de la Mission catholique, 1932 (préf. 1875), p. 448.

⁸ Catherine Jami, « L'empereur Kangxi et les sciences », art. cit., p. 26.

⁹ *Ibid.*

l'astronomie, tandis qu'elle représentait pour l'empereur un simple savoir technique, au mieux complémentaire des classiques chinois.

Deux œuvres nous sont parvenues de l'activité musicale du prêtre lazariste en Chine : un recueil manuscrit non daté de sonates italiennes sur le modèle suivi par Corelli¹⁰, et l'achèvement d'un écrit théorique en chinois sur la musique européenne commencé par le jésuite portugais Tomás Pereira¹¹ : le supplément (*Xubian*) au *Lǐlǚ zhēngyì* (律呂正義, *Doctrine orthodoxe de théorie musicale*, entre 1713 et 1723¹²) dont il constitue le cinquième et dernier chapitre (faisant suite aux chap. 1 et 2 *Zheng lǚ shān yīn* et aux chap. 3 et 4 *He shāng dīng yuē*). Malgré l'existence de sources probablement antérieures attribuées au même Tomás Pereira (*Lǐlǚ zhuānyào* 律呂纂要, *Précis de théorie musicale*, entre 1680 et 1690) dont il semble dériver, ce supplément est fréquemment célébré comme le premier traité chinois de musique occidentale.

On ajoutera qu'un autre traité (ou peut-être ce même traité) de Tomás Pereira apparaît de manière allusive sous le titre *Musica practica & speculativa* dans une tradition

¹⁰ *Sonate a violino solo col basso del Nedripi, Opera terza*. L'op. 5 de Corelli a été publié deux ans avant que Pedrini ne quitte Rome et commence son périple de neuf ans vers la Chine. Comme le signalent Peter C. Allsop et Joyce Z. Lindorff, le frontispice du manuscrit de la bibliothèque du Beitang reproduit celui de l'op. 5 de Corelli. Voir Peter C. Allsop et Joyce Z. Lindorff, « Teodorico Pedrini: The Music and Letters of an 18th-century Missionary in China », *Vincentian heritage*, 27/2 (2008), p. 55.

¹¹ Voir la préface : « Depuis la fondation de notre dynastie, le territoire de notre pays s'est étendu à diverses parties du monde et à chaque fois a rencontré des étrangers qui désiraient devenir Chinois. Un citoyen du Portugal, un pays d'Occident, Tomás Pereira, en est un exemple. Il est versé en musique et son habileté se caractérise principalement par la transmission de sons harmonieux à travers l'altération de sons aigus et graves d'instruments à cordes. Son livre contient deux points importants : l'un, l'explication de comment les tuyaux et les cordes produisent des sons musicaux et pourquoi ces sons sont tantôt identiques et tantôt différents ; l'autre, la définition des normes relatives à la correspondance des sons produits en accord avec un rythme et un tempo déterminés suivant les systèmes dur et mou pour distinguer les sons *yīn* des sons *yáng* et utilisant des signes pour ajuster la division des sons en longs et courts. Ceci est certainement une voie raccourcie pour rentrer dans le règne de la musique. Plus tard, grâce à un autre étranger, un Italien nommé Teodorico Pedrini [De Lige 德禮閣], lui aussi versé en musique et en théorie musicale sans grande différence avec Pereira, on a prêté une attention spéciale à la mélodie et au rythme des sons produits par les instruments de musique. Il a réuni sur un tableau les différents rythmes et mélodies, en particulier *yīn* et *yáng*, pour servir aux savants de référence et de manuels pour les apprentis », *Xubian*, fol. 3-4 (trad. François Picard).

¹² La date de 1713 donnée par Gild dans sa thèse comme par les outils de référence chinois doit étonner, Pedrini venant d'arriver en Chine et ne parlant certainement pas assez pour une telle tâche (en 1711 il ne connaissait pas la langue : « Ordinò ancora la Maestà Sua, che il signor Teodorico Pedrini, che cogli altri Europei dimorava nella Corte, fosse venuto a dimorar meco nella villa, e nella stessa casa del *Tong-Kien-Kien*, acciò secondo il bisogno accordasse i cembali, e le spinette Europee, che in quella villa, ed in Pekin ha in gran numero, regalatele in varie volte da diverse persone: e benchè le venisse risposto, che il signor Pedrini ancor non sapesse la lingua, la Maestà Sua soggiunse, ciò non importare, dovendo colle mani, e non già colla lingua accordare i cembali, benchè poi gli avesse destinato per suo interprete il Padre Parrenin di nazione Francese. » (Matteo Ripa, *Storia della fondazione*, op. cit., t. I, p. 404). De fait, 1713 est la date de la commande par l'empereur. La première édition date de 1723.

biographique initiée en 1752 par la parution du troisième volume de la *Bibliotheca Lusitana* de Diego Barbosa Machado.

P. Thomaz Pereyra, natural de S. Martinho do Vale termo da Villa de Barcelos na Provincia de Entre Douro, e Minho, filho de Domingos da Costa Pereira, e Francisca Antonia entrou na Companhia de Jesus em o Noviciado de Coimbra a 23 de Setembro de 1663, quando contava 18 annos de idade. Alcançada faculdade dos Superiores partio para a India, e passando ao Imperio da China em o anno de 1692 acompanhado do Padre Antonio Thomaz, de tal modo soube conciliar o affecto do Emperador, que lhe deu licença em 21 de Março do dito anno para que no seu Imperio se prégasse a Fé de Christo. Para atrahir os animos daquelles povos como era muito perito na Musica, e em tocar diversos instrumentos, compoz na lingua Sinica que na Tartarica mandou traduzir o Imperador. Musica Practica, e especulativa. 4. Tom. M. S.

Bien que cette notice n'ait jamais été mentionnée par l'historiographie contemporaine¹³, elle a fréquemment été citée dans les ouvrages d'érudition jésuites¹⁴ et les répertoires de culture lusophone¹⁵. La *Bibliotheca Lusitana* a également servi de source aux nombreux dictionnaires biographiques de musiciens faisant état de l'activité de Tomás Pereira à Pékin¹⁶. La *Musica practica et speculativa* fut rapprochée du *Xubian* (alors le seul traité chinois de musique occidentale connu) en 1875 par Louis Pfister¹⁷ puis, sur la base de l'attribution à Pereira, du *Lǐlǐ zhūanyao* après sa découverte par Wu Xiangxiang dans les années 1930. La description de Machado, attribuant au jésuite la rédaction d'un ouvrage en chinois sur la théorie musicale occidentale, traduit en mandchou sur l'ordre de l'empereur,

¹³ Voir Fang Hao, *Zhong Xi jiaotong shi*, op. cit., p. 888-906.

¹⁴ Voir Augustin et Alois de Backer, *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus*, Liège, Grandmont/Donders, 1858, p. 539 ou Carlos Sommervogel S.J. (éd.), *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruxelles/Paris, Oscar Schepens/Alphonse Picard, 1895, p. 514.

¹⁵ Voir entre autres de Francisco Bispo Conde São Luis, *Lista de alguns artistas portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1839, p. 49.

¹⁶ Ernst Ludwig Gerber (*Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig, Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1790-1792, vol. 2, col. 103-104, ne mentionnera l'existence du traité que de manière allusive, laissant un doute quant à son propos (il pourrait également s'agir du *Xubian*). Les autres dictionnaires biographiques mentionnent systématiquement la *Musica practica et speculativa* à l'entrée Pereira. Voir Carl Ferdinand Becke, *Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur*, Leipzig, Robert Frieze, 1836, col. 561 ; François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, Bruxelles, Meline, Cans et compagnie, 1841, vol. 7, p. 190 (probablement à la suite d'une lecture trop rapide de Gerber, Fétis introduit une confusion entre la date de décès du missionnaire et celle de promulgation de l'édit de tolérance par Kangxi qui sera reprise dans de nombreux ouvrages : Pereira serait alors décédé en 1692), Eduard Bernsdorf (dir.), *Neues universal-Lexikon der Tonkunst*, Offenbach, Johann Anfré, 1861, t. 3, p. 157 ; Utto Kornmüller, *Lexikon der kirchlichen Tonkunst*, Brixen, A. Weger, 1870, p. 353, etc.

¹⁷ « Les œuvres du P. Pereira sont : [...] (2) 律呂正義 *Lǐ-lǐ tchheng i*, “Vraie doctrine de la musique”, 5 vol., Pékin, 1713. Les quatre premiers volumes de cet ouvrage, composé par ordre de l'empereur, sont dus à des auteurs chinois. Le cinquième volume, 續編, est l'œuvre du P. Thomas Pereira et de l'Italien 德理格 : le P. Pedrini, lazariste. C'est un traité de la musique européenne, avec des spécimens de notre notation musicale. L'ensemble est magnifiquement gravé. (3) *Musica practica et speculativa*, en chinois, 1 vol. in-4°, Pékin. L'empereur le fit traduire en langue tartare. Il s'agit sans doute, ici, du traité que nous venons de décrire. » Louis Pfister, *Notices biographiques*, op. cit., p. 384-385.

semble vouloir confirmer cette hypothèse. La mention des quatre volumes pose malgré tout problème. Le manuscrit en écriture cursive *cao chaoben* 草抄本 dédié au troisième fils de Kangxi (Beijing, bibliothèque nationale) constitue la première partie d'un ouvrage en quatre volumes 冊 dont la deuxième partie *Lǐlǐ guǎnkūi* 律呂管窺 est consacrée à la musique chinoise. Un effet de métonymie lors de la traduction du chinois au portugais pourrait expliquer pourquoi Machado a décrit la *Musica practica et speculativa* en quatre parties. Ou peut-être a-t-il plus simplement été influencé par la notice de Jean-Baptiste Du Halde décrivant le *Lǐlǐ zhēngyī* comme un livre en quatre tomes¹⁸. Les traités musicaux rédigés dans le cadre de missions se référant à la tradition européenne sous le vocable de *Musica practica et speculativa* ne sont pas exceptionnels. La Biblioteca Nacional de España conserve ainsi une *Musicalia speculativa, practicalia et instrumentorum* consignée dans un ample manuscrit anonyme daté de 1669¹⁹ que David R. M. Irving associe à la mission jésuite de Manille²⁰. D'après sa description, l'auteur s'y attache autant à la musique philippine qu'à la tradition occidentale représentée par Athanasius Kircher et Marin Mersenne dont il reproduit certains passages. Pourtant, bien que la notice de la *Bibliotheca Lusitana* puisse laisser croire à une parenté entre de tels traités et le *Lǐlǐ zuanyao* ou le *Xubian*, ceux-ci se situent dans une perspective bien différente de celle des ouvrages rédigés par leurs prédécesseurs jésuites des missions et d'Europe, qu'il s'agisse de la *Musurgia* de Kircher ou du *Traité de la musique théorique et pratique* de Parran.

Sur fond de Querelle des rites – Pereira fut le fer de lance de la réaction à l'arrivée en Chine du légat pontifical Charles-Thomas Maillard de Tournon (Duoluo 多羅) que Pedrini aurait dû accompagner –, le contexte dans lequel ce traité fut compilé et diffusé offre une extraordinaire occasion d'examiner non seulement les rapports riches qu'entretiennent théorie et pratique (*Musica mecanica sive practica & musica speculativa*), mais encore les motivations sous-jacentes à leur mise en œuvre.

Musica practica aut speculativa

Deux traités chinois de chant figuré

Probablement conçu à partir des notes servant de support à Tomás Pereira pour ses leçons de musique à Kangxi, le *Lǐlǐ zuanyao* a été conservé dans cinq copies manuscrites,

¹⁸ J. B. [Jean-Baptiste] du Halde S.J., *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, Paris, P.G. Le Mercier, 1735, t. III, 1735, p. 265-267. Voir *infra*.

¹⁹ Biblioteca Nacional de España, Ms. 7111, *Observationes diversarum artium: Geometria, arithmetica algebratica, perspectiva, specularia, scioterica, horologaria machinativa, scenographica aut pictura, astronómica, judiciaria catholica, cosmographica*, etc.

²⁰ David R. M. Irving, *Colonial Counterpoint: Music in Early Modern Manila*, New York, Oxford University Press, 2010, p. 49-50.

en chinois ou en mandchou²¹. Le *Xubian* fut quant à lui inclus dans le *Lǐ lì yuán yuán* 律曆淵源 (Source du calendrier et de l'harmonie), une encyclopédie compilée par les membres du *Suanxueguan* 算學館 (bureau des mathématiques) établi en 1713 par l'empereur Kangxi et imprimée au début du règne de Yongzheng en 1723 sous la direction de He Guozong 何國宗 (mort en 1766), Mei Juecheng 梅穀成 (1681–1763), Fang Bao 方苞 (1668-1749) et deux fils de Kangxi, Yinzhi 胤祉 (1677-1732) et Yinlu 胤祿 (1695-1767)²². Cette encyclopédie contient, outre le traité de musique en trois parties, *shang* 上, *xia* 下, et *xubian* 續編, un traité de mathématiques, *Yuzhi Shuli jingyun* 御製數理精蘊 (Recueil des principes mathématiques fondamentaux) et un traité d'astronomie calendaire, *Li xiang kaocheng* 歷象考成 (Études complètes sur l'astronomie et le calendrier). Sous l'empereur Qianlong 乾隆 (r. 1736-1795), le *Xubian* fut complété jusqu'à faire 128 *juan*. L'édition révisée est publiée en 1748, et incluse dans le *Siku quanshu*. Ainsi, le supplément de Pereira et Pedrini fut en quelque sorte intégré à un *quadrivium* chinois.

Cette rencontre entre sciences musicales chinoise et occidentale ne doit pas surprendre, le *Lǐ lì yuán yuán* devant dans son ensemble être considéré comme une synthèse des connaissances scientifiques officielles des premières décennies des Qing, intégrant donc les savoirs propagés par l'activité missionnaire, notamment jésuite. Ainsi, le *Yuzhi Shuli jingyun* reproduit les tables algorithmiques d'Adriaan Vlacq et son chapitre consacré à la géométrie se réfère tant à la traduction chinoise par Matteo Ricci et Xu Guangqi des six premiers livres des *Éléments* d'Euclide (1607) qu'à l'ouvrage éponyme du jésuite Ignace-Gaston Pardiès (1671-1674?). De même, le *Li xiang kaocheng* intègre, grâce à Ignaz Kögler et André Pereira, les travaux de Isaac Newton, Johannes Kepler et Giovanni Domenico Cassini.

²¹ On trouvera une description des sources dans Wang Bing 王冰, « *Lǐlǐ zhuanyao zhi yanjiu* 律呂纂要之研究 », *Gugong bowuyuan yuankan* 故宮博物院院刊, 102 (2002), p. 68-81. Un brouillon 1^o et une copie en chinois 2^o ainsi qu'un manuscrit en mandchou 3^o sont préservés au Musée du palais impérial *Gugong bowuyuan*, et deux autres copies manuscrites 4^o et 5^o à la Bibliothèque nationale *Guojia tushuguan fenguan zang* 國家圖書館分館藏 (dont une copie 4^o *chaoben* 抄本 offerte à sa majesté le prince Chengxin troisième fils de l'empereur Kangxi (*Kangxi huang sanzǐ chengxīn wáng diānxīa cǐ* 康熙皇三子誠辛王殿下賜)). L'encyclopédie *Siku quanshu cunmu congshu* 四庫全書存目叢書 (Collection des catalogues généraux de la Collection quadripartite), vol. 185, reproduit le brouillon 1^o, la copie du palais impérial 2^o est reproduite dans *Gugong zhenben congkan* 故宮珍本叢刊 (Collection des livres rares et précieux du palais impérial), Haikou, Hainan chubanshe, 2000.

²² Une source chinoise rapporte les conditions de la fondation de cette institution aux objectifs autant pédagogiques que scientifiques : « le *Suanxue guan* fut établi dans le *Mengyangzhai* 蒙養齋 (École pour l'éducation des enfants) du *Changchunyuan* 暢春園 (le palais d'été de Kangxi). Parmi les hauts fonctionnaires, on choisit ceux qui étaient versés en mathématiques pour l'administrer. Le Troisième Prince en fut nommé Directeur. Des jeunes gens des familles de fonctionnaires et des Huit Bannières furent choisis pour y étudier les mathématiques. On choisit aussi des académiciens du Hanlin 翰林 pour y compiler le *Shuli jingyun* et des ouvrages d'harmonie musicale ». Cité par Catherine Jami, « L'empereur Kangxi et les sciences », art. cit., p. 32-33.

Toutefois, bien qu'à l'image de ces deux autres traités, le *Xubian* soit le fruit d'une activité jésuite – puis lazarisite, aussi paradoxal cela puisse être – sa présence dans l'encyclopédie ne laisse pas d'interroger. Si l'on a pu dire que « les connaissances introduites par les jésuites correspondent à ce qui était enseigné dans leurs collèges au début du XVII^e siècle », que « pendant près de deux siècles qu'a duré la mission jésuite de Chine, il n'y a eu aucune tentative de mise à jour systématique des connaissances scientifiques enseignées aux Chinois »²³, ce petit traité prend une place bien particulière dans l'histoire des idées occidentales en Chine. En effet, le *Xubian* se place bien loin des synthèses du *Yuzhi shuli jingyun* et du *Li xiang kaocheng*. Malgré la théorie élaborée des rapports de hauteurs développée dans les quatre chapitres chinois du *Lilü zhengyi*, malgré la large diffusion des travaux de Athanasius Kircher dans les collèges jésuites et ses liens épistolaires avec la mission de Pékin (notamment avec Ferdinand Verbiest)²⁴, on n'y trouve guère de théorie musicale effective.

Le *Lilü zuanyao* et le *Xubian* traitent tous deux de la notation des hauteurs *gaoxia zhi* 高下之節 et du rythme *changduan zhi* 長短之度²⁵, et se concluent par un résumé appliquant les règles préalablement exposées à la lecture de la partition *yuetu* 樂圖 (table musicale). Ainsi, après une présentation de la notation sur portée, ils exposent la traditionnelle distinction entre chant par bécarré [et nature] (musique dure, *gangyue* 鋼樂) et chant par bémol [et nature] (musique molle, *ronyue* 柔樂)²⁶, les six syllabes de solmisation (*wu* 烏, *le* 勒, *ming* 鳴, *fa* 乏, *shuo* 朔, *la* 拉) et la position du demi-ton (demi-son, *banyin* 半音 ou demi-intervalle, *banfen* 半分), et enfin les nuances hexacordales (*yizi* 易字). Malgré sa brièveté, cet exposé ne diffère en rien de celui de tout autre traité de musique pratique. Les deux ouvrages présentent toutefois quelques divergences. Le *Lilü zuanyao* comporte des chapitres consacrés au contrepoint²⁷, mais assez curieusement, ils ne forment pas de section autonome, alternant avec les chapitres consacrés à la solmisation. Le *Xubian* est en revanche dépourvu de tout propos sur les consonances, mais ajoute un chapitre sur le solfège à sept syllabes²⁸ que l'on peut attribuer au seul Pedrini. Rédigé après 1713 sur la base d'un enseignement probablement reçu en Italie avant 1702 (date de départ du lazarisite pour la Chine), cet ajout peut surprendre puisque le solfège « à la française », apparu vers le

²³ Catherine Jami, « Classification en mathématiques : la structure de l'encyclopédie Yu Zhi Shou Li Jing Yung (1723) », *Revue d'histoire des sciences*, 42/4 (1989), p. 392, n. 2.

²⁴ Voir Noel Golvers, *Ferdinand Verbiest, S.J. (1623-1688) and the Chinese Heaven*, Leuven, Universitaire Pers Leuven, 2003, p. 20-21.

²⁵ *Lilü zuanyao*, livre 1, *Xubian*, chap. 2-9 et *Lilü zhengyi*, livre 2, *Xubian*, chap. 10-17.

²⁶ La combinaison des trois hexacordes dans un système double, omniprésente au XVII^e siècle, remonte au siècle précédent (Georg Rhau, *Enchiridion utriusque musicae practicae*, Wittemberg, 1538). Voir Nicolas Meeùs *et al.*, « La gamme double française et la méthode du *si* », *Musurgia*, 6/3-4 (1999), p. 31.

²⁷ Chap. 3, les quatre [registres] vocaux *sisheng shuo* 四聲說 ; chap. 6, la disposition des voix *paityueyin shuo* 排樂音說 ; chap. 8, les consonances et dissonances, *yueyin he buhe shuo* 樂音合不合說.

²⁸ La nouvelle méthode des sept syllabes : une autre manière de nommer les demi-tons *xinfa qizi ming banyin bu yong* 新法七字明半音互用, chap. 9, fol. 29-36^v.

milieu du XVII^e siècle²⁹, n'a pas été en usage dans la péninsule avant la seconde moitié du XVIII^e siècle³⁰. Toutefois, il y était connu au moins depuis l'enseignement de Giacomo Carissimi au Collegio Germanico e Hungarico de Rome, puisqu'il est présenté dans l'*Ars cantandi* (édition posthume, 1692)³¹.

La seconde partie des deux traités présente nombre d'analogies, confortant l'hypothèse d'une élaboration du *Xubian* à partir du *Lǐlǐ zhuanyao*. Les notions de notation rythmique y sont similaires et, lorsqu'elles ne sont pas présentées sous les mêmes intitulés, ont souvent recours à la même terminologie. Le *tactus* est présenté comme la « mesure de la durée des notes » *yueyin changduan zhi du* 樂音長短之度³² et divisé par le mouvement descendant et ascendant de la main *yiyi yiyang* 一抑一揚. Puis sont introduites les huit figures rythmiques *ba xinghao* 八形號³³ dont la valeur est déterminée par trois mensurations *san fen* 三分 (les trois divisions)³⁴ et leurs subdivisions. Un dernier chapitre est consacré aux silences *yueyin jianxie* 樂音間歇 (les repos qui séparent les notes).

Indéniablement conventionnel (à l'exception peut-être du solfège heptasyllabique), le contenu des deux traités ne permet pas de déceler un modèle particulier. Le *Lǐlǐ zhuanyao* ne porte aucune des marques permettant de le relier à une tradition proprement lusophone,

²⁹ Voir Nicolas Meeùs *et al.*, « La gamme double », art. cit., p. 33, n. 13.

³⁰ En 1723, le système à sept syllabes n'est pas vécu comme une nécessité en Italie : « I Francesi ne hanno sette, e con quella figura di più risparmiano a loro Scolari la fatica d'apprendere le mutazioni ascendendo, e discendendo ; ma noi altri Italiani non abbiamo, che l'Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, note, che bastano egualmente per tutte le Chiavi a chi le sa leggere » (Pierfrancesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1723, p. 10). Cinquante ans plus tard, Eximeno écrivait encore : « Anzi i Francesi hanno quasi abbandonato i nomi di C-sol-fa-ut, D-la-sol-re, &c. sostituendo in vece loro le sillabe *Vt : Re : Mi : Fa : Sol : La : Si*, di sorte che lo stesso significa nel linguaggio di un Francese la corda *Sol*, che nel linguaggio di un Italiano *G-sol-re-ut*. In Italia e ormai frequentissimo il metodo di solfeggiare colle sette surriferite sillabe, mutato solamente l'*Ut* in *Do* ; sebbene alcuni per affetta antichità condannano l'uso del *Si* [...] ». Antonio Eximeno, *Dell'origine e delle regole della musica*, Roma, Michel'Angelo Barbiellini, 1774, p. 30.

³¹ Giacomo Carissimi, *Ars cantandi ; das ist: Richtiger und aussführlicher Weg, die Jungend aus dem rechten Grund in der Sing-Kunst zu unterrichten [...]*, Augsburg, Jacob Koppmayer, 1692, p. 8 : « Die zweyte Manier ist etwas gescheiter von den Franzosen Personen, und zwar auch meistens bey denselbigen gebräuchlich, als weiche, um alle Verkehrung der Stimmen zu vermeiden, dem ut re mi fa so la die siebende Stimm, als nemlich si, gesetzt, wodurch weiteres sie sich um keine Veränderung der Stimmen bekümmern, welches im harten und weichen Gesang also zu verstehen ».

³² *Lǐlǐ zhuanyao*, livre II, chap. 1, fol. 820 et *Xubian*, chap. 10, fol. 37-37^v.

³³ La traduction des figures rythmiques du *Xubian*, quoique partiellement basée sur celle du *Lǐlǐ zhuanyao*, en est toutefois distincte. Il s'agit de la seule divergence notoire entre cette section des deux traités.

³⁴ Les deux traités utilisent le terme *fen* 分 (partie) pour exprimer la subdivision rythmique comme les intervalles de hauteurs, ce qui n'est pas sans créer de confusion. Il s'agit ici des temps parfait *quanzhun* 全准 (O, entier), imparfait *da banzhun* 大半准 (C, grande moitié) et imparfait diminué *xiao banzhun* 小半准 (C/, petite moitié).

telle la consonance de la quarte théorisée en 1662 par João Alvarez Frouvo³⁵ et en 1685 par Manuel Nunes da Silva³⁶. Malgré quelques similitudes avec l'*Arte de musica* de António Fernandes³⁷, les exercices de solfège proposés, dans lesquels l'hexacorde est chanté conjointement, puis par tierces, quarts, etc. puis par valeurs rythmiques diminuées, sont trop standardisés pour y être associés directement.

Mettant de côté toute considération pour le calcul des intervalles, la nature des tons majeurs ou mineurs, les phénomènes vibratoires, etc. – autant de domaines pourtant concernés par l'activité scientifique occidentale en Chine –, le *Xubian* et le *Lǐlǚ zhuanyao* sont dans leur ensemble de simples précis de notation, caractéristiques d'une tradition propédeutique du chant figuré *peibe zhi yue* 配合之樂 (musique combinée)³⁸.

Vox, littera, sheng 聲 et *zi* 字

Le contexte particulier dans lequel ces deux traités ont été conçus ne pouvait toutefois pas rester sans influence sur leur modèle pédagogique. La traduction des termes de la notation occidentale et des modèles théoriques qui la sous-tendent représente sans doute le principal facteur susceptible de les éloigner de leurs équivalents européens. La terminologie exploitée dans le *Xubian* et le *Lǐlǚ zhuanyao* permet de déceler trois attitudes différentes : la formulation descriptive, la traduction littérale du latin et le recours au vocabulaire des classiques chinois. Quelques exemples suffiront à les mettre en évidence. Le *Lǐlǚ zhuanyao* traduit littéralement le nom des huit figures rythmiques³⁹, mais le *Xubian*, bien que conservant la traduction du précédent pour la longue, la fuse et la semi-fuse, opte pour des formulations descriptives⁴⁰. Tous deux font le choix d'une traduction littérale pour exprimer le chant par bécarré *gangyue* 鋼樂 (musique dure) et par bémol *rouyue* 柔樂

³⁵ João Alvares Frouvo, *Discursos sobre a perfeição do diatthesaron, & louvores do numero quaternario*, Lisboa, Antonio Craesbeeck de Mello, 1662.

³⁶ Manuel Nunes da Silva, « Compendio de arte de contraponto », dans *Arte minima, que com semibreve prolaçam tratta em tempo breve, os modos de maxima, & longa sciencia da musica*, Lisboa, Joam Galram, 1685, p. 27.

³⁷ António Fernandes, *Arte de musica de canto dorgam, e canto cham & proporções*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1626.

³⁸ Le chant figuré est défini par Pereira en opposition au plain-chant, *danju zhi yue* 單舉之樂 (musique à énoncé simple). Les deux termes peuvent toutefois être compris comme la distinction entre la monodie (chinoise) et de la polyphonie (européenne), l'hétérophonie semblant avoir été analysée comme monodie au XVII^e. Ainsi l'*Encyclopédie* la désigne en ces termes : « Les Chinois ne connoissent d'autre harmonie que celle que les anciens Grecs appelloient homophonie & antiphonie. (Voyez ces mots.) c. à d. qu'ils ne chantent & accompagnent leurs chants qu'à l'octave ou à l'unisson, ainsi qu'il est d'usage par toute l'Asie. » Denis Diderot (dir.), « Musique », dans *Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques*, vol. 7, Paris, Briasson/Le Breton, 1769, p. 3.

³⁹ Maxima = *zui chang* 最長 (la plus longue), longa = *chang* 長 (longue), brevis = *duan* 短 (brève), semi-brevis = *duan zhi ban* 短之半 (la moitié de la brève), minima = *xiao* 小 (petite), semi-minima = *xiao zhi ban* 小之半 (la moitié de la petite), fusa = *su* 速 (rapide) et semi fusa = *zui su* 最速 (la plus rapide).

⁴⁰ Maxima = *bei chang* 倍長 (longue qui vaut quatre fois, en référence à la brève), brevis = *huan* 緩 (lente), semi brevis = *zhong* 中 (la moyenne), minima = *ban* 半 (la demie, en référence au *tactus* pris à la brève), semi minima = *xiao* 小 (la petite).

(musique molle), mais expliquent la différence entre ㄐ et ㄑ par les termes *qing* 清 (clair) et *zhuo* 濁 (trouble) qui dans le *Yueji* 樂記⁴¹ désignent les sons aigus et grave. De même, les six *voces* 六字 sont traduites sur la seule base d'une correspondance phonétique⁴², mais les nuances sont rendues par *yizi* 易字 (mutation des sinogrammes/syllabes) faisant un écho immédiat au *Yijing* 易經 (Classique des mutations). Ainsi, la nature de la terminologie du *Lilü zhuanyao* et du *Xubian* ne diffère guère de celle des autres ouvrages compilés aux XVII^e et XVIII^e siècles qui, selon Catherine Jami, « est le résultat d'une "fusion" entre celle mise au point par les jésuites et celle de la tradition chinoise (la première a été la plupart du temps créée comme traduction plus ou moins littérale de la terminologie "européenne" – elle a été élaborée en général à partir du latin) »⁴³. Elle témoigne cependant d'une attitude légèrement différente vis-à-vis de la tradition chinoise, car à l'exception de quelques rares termes issus du vocabulaire musical contemporain⁴⁴, les seules références du *Xubian* à la terminologie musicale chinoise sont imputables aux membres du bureau des mathématiques *Suanxueguan* 算學館 chargés de l'édition du *Lilü zhengyi*.

Quelle que soit la solution choisie, ces traductions ne modifient pas outre mesure les notions présentées. Il en va différemment de la *clavis* qui désigne un degré diatonique par la combinaison de l'une des *litterae* du *gamut* et d'une série de deux ou trois de *voces* hexacordales. Ni le vaste champ conceptuel fourni par les terminologies latine et chinoise, ni la possibilité de recourir aux formes descriptives ou aux néologismes ne semblent avoir permis aux auteurs du *Lilü zhuanyao* et du *Xubian* de surmonter les difficultés que représente l'exposé de la *littera* dans une écriture non-alphabétique. Les sept notes de l'échelle diatonique ont pu aisément trouver leur équivalent dans *qi yin* 七音 (sept sons) lorsqu'elles désignent des notes en tant que sons discrets, ou *qi ji* 七級 (sept degrés) lorsqu'elles désignent des notes en tant que degrés fonctionnellement distincts. Pour traduire la *vox*,

⁴¹ Le *Yueji* 樂記 (Canon de la musique) forme le 19^e chapitre du *Liji* 禮記 (Livre des rites). Voir Séraphin Couvreur, *Li Ki. Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, Paris, Les Belles Lettres, (Cathasia, série culturelle des Hautes Études de Tien-Tsin, « Les Humanités d'Extrême-Orient ») 1950, t. II, chap. XVII, art. II, par. 17. Cette terminologie apparaît également sur le carillon du marquis Yi de Zeng (V^e siècle avant notre ère) dont certaines cloches sont affectées de l'adjectif *zhuo* 濁 : *zhuo guxian* est un demi-ton plus bas que *guxian*. Découvert en 1977, celui-ci n'a toutefois pas pu servir de référence.

⁴² *Wu* 烏 (ut), *le* 勒 (re), *ming* 鳴 (mi), *fa* 乏 (fa), *shuo* 朔 (sol) et *la* 拉 (la). Le choix des caractères témoigne par ailleurs d'une conception de la notation peu soucieuse de son application pratique. Contrairement aux notations chinoises qui privilégient des caractères économes en traits et graphiquement différenciés, la notation choisie par Tomás Pereira, et à sa suite Teodorico Pedrini, est entièrement conçue oralement, sans attention pour les risques de confusion entre 烏 (ut) et 鳴 (mi).

⁴³ Catherine Jami, « Classification en mathématiques : la structure de l'encyclopédie Yu Zhi Shu Li Jing Yung (1723) », *Revue d'histoire des sciences*, 42/4 (1989), p. 396.

⁴⁴ Il s'agit de *diao* 調 (échelle), utilisé indifféremment pour désigner l'hexacorde et l'échelle diatonique et de *bian* 變 évoqué à l'occasion de la pentatonie : *Yin zhi you qi. Chuan ji ze yi wu sheng er bian ming zhi. Du qu jia ze yi qi pu qi zi ming zhi* 音之有七傳記則以五聲二變 名之度曲家則以字譜七字名之. « Les hauteurs sont au nombre de 7. Dans les classiques chinois, on les nomme par le système des 5 sons et les deux notes supplémentaires. Les professionnels de la musique les nomment par le système des 7 signes ».

Pereira et Pedrini ont préféré *zì* 字 (sinogramme, caractère d'écriture) à *sheng* 聲 (le son en tant que voix), perpétuant « cette extraordinaire inversion selon laquelle la production humaine directe, la voix, est difficile à connaître sans la médiation de l'écriture »⁴⁵. Le choix peut surprendre tant, dans les traités vernaculaires, l'habitude est forte de traduire littéralement les termes latins⁴⁶, mais dans un contexte de notation, la connotation très « sonore » de *sheng* (qui est un assez bon équivalent de *phthongos* φθονγος, et désigne les cinq degrés pentatoniques (*wu sheng* 五聲) dans le système *gongche* 工尺) peut peut-être l'expliquer.

En revanche, on ne trouve dans aucun des deux traités de traduction explicite de la *littera*, ce qui n'est pas sans conséquence sur l'exposé de la solmisation et du système bimodulaire sous-jacent. D'une part, il est impossible de théoriser la fonction à la fois dynamique (*voces*) et statique (*littera*) de la *clavis* en recourant à deux termes distincts, un seul d'entre eux ayant été défini. D'autre part, les *claves signatae* n'étant pas associables à des lettres, il est impossible de relier directement la notation sur portée au système général du *gamut*, et donc à une hauteur « absolue »⁴⁷.

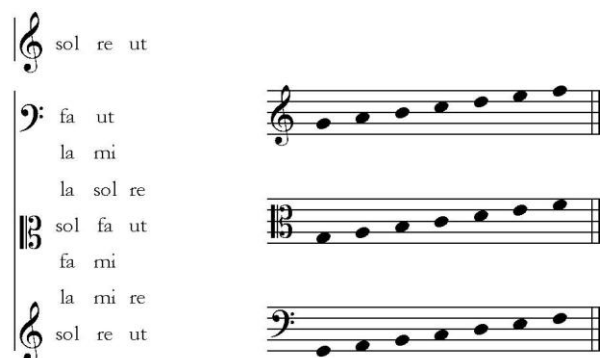
Dans le *Lǚlǚ zuanyao*, Tomás Pereira affronte le problème en nommant chacune des trois *claves signatae* (*qifa* 啓發) par son hexacorde de référence. Dès le second chapitre (l'emplacement sur la portée nécessite un [signe] de départ *wuxian suo yong qifa* 五線所用啟發), il définit la *clavis signata* .G. comme « clef dure » *gang qifa* 剛啓發, .C. comme la « clef moyenne » *zhong qifa* 中啓發, et .F. comme la « clef molle » *rou qifa* 柔啓發. Les termes *gang*, *zhong* et *rou* sont dans un premier temps associés à la tessiture des voix, la « clef dure » désignant les registres aigus, la « clef moyenne » le médium, et la « clef molle » les graves. Par la suite, ils serviront de base à l'élaboration des sept séries de *voces*. Il est fréquent au XVII^e siècle d'assimiler les *claves signatae* à l'hexacorde qu'elles génèrent (dans lequel elles sont chantées *ut*), mais dans un cadre où les vingt *litterae* odoniennes n'ont pu être

⁴⁵ Nicolas Meeùs, « *Vox* et *littera* dans la théorie musicale médiévale, communication à la journée d'étude Les vocabulaires de la voix : les intraduisibles », Sorbonne, le 4 février 1997, www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?article28, p. 4.

⁴⁶ Ainsi le texte allemand de l'*Ars Cantandi* de Carissimi donne-t-il *Stimme* pour *vox* et *Schlüssel* pour la *littera* (qui est ici assimilée à la *clavis*). Les traités portugais, qui conservent *vozes* pour *vox* et *letra* pour *littera*, traduisent la *clavis* par *signos* et la *clavis signata* par *chave*. Voir João Martinez, *Arte de canto chão*, Coimbra, Nicolao Carvalho, 1625 : « Em a Arte de Canto chão ha vinte letras [...] Destas vinte letras se seguem vinte signos, de maneira que cada letra tẽ seu signo, & os signos saõ estes, Γut, Are, etc. » (fol. a2-a2^v). « Pera conhecimento dos signos temos duas Claves [.C. et .F.] » (fol. b1). António Fernandes, *Arte de musica de canto dorgam, e canto cham & proporções*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1626 : « A Musica se ordena com as vozes que ha nestes setto signos diferentes conven a saber Gsolreut, Alamire, etc. » (fol. 4^v). « As claves sam tres [.F., .C., .G.] » (fol. 7). Manuel Nunes da Silva, *Arte minima*, op. cit. : « A Musica se ordena com sette signos diferentes saõ Gsolreut, Alamire, etc. » (p. 1). « Para demonstração dos signos, deducções, &c. temos tres claves, que se assignaõ em linha no principio das regras » (p. 4-5).

⁴⁷ La « hauteur absolue » n'est bien sûr pas entendue comme une hauteur fixe du point de vue physique, mais au sein d'un système théorique (lui-même éventuellement mobile sur le plan des hauteurs acoustiques).

théorisées explicitement, leur association à une note unique (la clef de .F. désigne seulement .F.*faut grave*, c'est-à-dire *fa*₂) ne va pas de soi. Les clefs peuvent ainsi être conçues comme *claves signatae* (qui désignent une hauteur, et par conséquence une tessiture) et comme substituts de trois des sept *litterae* « odoniennes » octaviantes. En exploitant cette ambiguïté, l'auteur du *Lǚlǚ zuanyao* surmonte le problème terminologique posé par la lettre, mais fait le choix d'un exposé paradoxal.



Exemple 1. *Claves signatae* selon le *Lǚlǚ zuanyao*

Il n'est pas rare dans les traités européens de rencontrer de telles *claves signatae* octaviantes, mais en évacuant le *gamut* (et donc le système de référence), l'exposé chinois est insoluble : le même signe désigne la note la plus grave en même temps que le registre le plus aigu (et inversement puisque comme on le verra, la note la plus haute du système des traités chinois est *fa*₄).

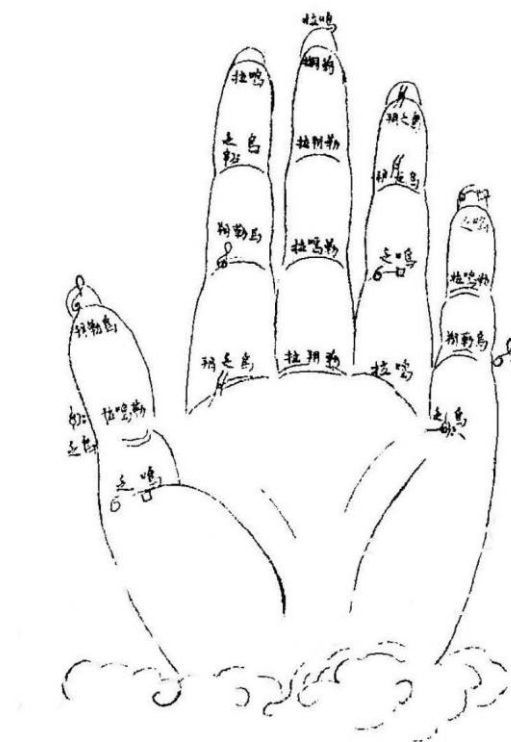
Il ne s'agit pas là de la seule conséquence – plus pédagogique que théorique – de cette lacune terminologique. En utilisant les signes de trois hauteurs fixes pour décrire une note reproductible à l'octave, Tomás Pereira se désolidarise du principe générateur des *claves*, ce qui est bien sûr normal à la fin du XVII^e siècle, celui-ci n'ayant plus la valeur déterminante qu'il possédait un siècle auparavant. Dans la main traditionnelle, chacune d'entre elles est définie par une série de *voces* générée par la succession progressive (mais asymétrique) de sept hexacordes. Ceci a pour conséquence la non-reproductibilité à l'octave de certaines *claves* : .F.*ut* se distingue ainsi de .G.*solreut*, ou .C.*faut* de .c.*solfant* et de .cc.*solfa*. Le système proposé par le jésuite est en revanche basé sur un module de sept *claves* reproductibles d'octave en octave, chacune étant caractérisée par une série de *voces* unique : *Solreut* ne concerne que .G., *lamire* que .A., etc. Ainsi, bien que seule la *vox* fasse l'objet d'une traduction (字), chaque *littera* de l'octave peut être exprimée par la série de syllabes qui lui est spécifique. Il est ainsi possible d'énoncer en chinois la fonction hexacordale dynamique des *voces* lorsqu'elles sont présentées seules, et la fonction statique des *litterae* lorsque ces mêmes *voces* sont associées en série. Seule leur expression simultanée est impossible, puisque elle repose sur le même vocable.

Du Lǚlǚ zuanyao au Xubian : d'un module à l'autre

Ce faisant, Tomás Pereira exploite de manière originale un modèle courant dans les traités de musique pratique du XVII^e siècle, souvent désigné comme « main abrégée ». Basé

sur l'octave .G.solreut-.f.faut, .F.faut-.e.lami ou plus rarement .A.lamire-.G.solreut, il réduit l'ensemble du *gamut* au seul module de l'octave, occultant le module hexacordal. Il est en effet impossible, au sein d'une seule octave, d'exposer la succession hexacordale en conservant la cohérence des séries de *voces*. Les traditions maintenant la solmisation sont ainsi contraintes d'associer la main abrégée à une main traditionnelle comportant les vingt *claves* (de .Γ.ut à .ee.lami), seules en mesure de représenter la nature bi-modulaire du système.

Le même vocable désignant les deux modules en chinois, il est impossible d'en faire état simultanément. La main guidonienne du *Lülü zuanyao* est ainsi peut-être unique dans le corpus théorique du XVII^e siècle.



Exemple 2. « L'ordre du nom des notes dans la paume, *zhang zhong yueming xu* 掌中樂名序 » (*Lülü zuanyao*, livre 1, chap.10)

Le pouce de la main commence par *shuolewu* 朔勒鳥 ([.G.]solreut) et non par .Γ.ut. Comme dans les mains abrégées, les séries de *voces* sont reproduites à chaque octave, ce qu'explique bien sûr l'absence de *litterae*. Par ailleurs, plutôt que de terminer sur le majeur *laming* 拉鳴 ([.ee.]lami), on prolonge jusqu'à *fanwu* 乏鳥 ([.ff.]faut) sur le côté du pouce, portant à 21 les notes de la main. Cette extension implique l'ajout d'un huitième hexacorde incomplet (il faudrait monter jusqu'à .aa.la). Ainsi, tandis que l'ambitus du *gamut* traditionnel est défini par la succession de sept hexacordes, celui de la main chinoise l'est par la succession de trois échelles heptatoniques (.Γ.-.F., .G.-.f. et .g.-.ff.). Malgré l'absence des sept lettres odoniennes, le module heptacordal est manifeste et paradoxalement exprimé par les syllabes du module hexacordal, autant que par les *clavis signatae* octaviantes.

La combinaison des six *voces* en sept séries distinctes pour nommer les degrés diatoniques n'est pas sans poser de problème en terme de solmisation. On a évoqué

l'impossibilité d'exprimer dans un module octaviant la cohérence de la succession hexacordale et la celle des séries de *voces* qu'elle génère. Il s'agit d'un problème récurrent dans la pédagogie musicale du XVII^e siècle que Manuel Nunes da Silva expose de manière exemplaire.

Maõ Aretina abreviada					Maõ abreviada, de que usão os Franceses (Parran, cap.6)					[Main « française » corrigée par da Silva]						
Letras Gregorianas		Propriedades				Letras Gregorianas		Propriedades				Letras Gregorianas		Propriedades		
	Natura	Bmol	Bquadro	Natura			Natura	Bmol	Bquadro	Natura		Bmol	Bquadro		Natura	Bmol
E					deducção	E				deducção	E				deducção	
D	<i>vozes de desc.</i>					D						D				
C						C						C				
B						B						B				
A					deducção	A				deducção	A				deducção	
G						G						G				
F						F						F				
7 SIGNOS					Signos Franceses					SIGNOS						

Tableau 1. Mains abrégées proposées par Manuel Nunes da Silva, « Trattado das explicações », *Arte minima*. p. 29-32.

Da Silva confronte la « méthode facile pour apprendre la musique » proposée par le jésuite Antoine Parran⁴⁸ à une « main abrégée » dans laquelle l'hexacorde naturel a été réparti sur deux colonnes distinctes, puis propose une correction de la « main française » en inversant la position des trois hexacordes. En privilégiant la cohérence verticale des *voces* (hexacordes), le modèle d'Antoine Parran (corrigé ou non) ne peut conserver leur organisation horizontale. Quel que soit l'agencement des trois colonnes, les séries sont nécessairement altérées dans les clefs inférieures ou supérieures⁴⁹. Ainsi présentée, la main abrégée de Parran conserve la traditionnelle bi-modularité du système exprimée par les

⁴⁸ La main abrégée est présentée comme simplification de la main traditionnelle (il est plus facile de mémoriser sept notes que vingt). Elle vise à faciliter l'apprentissage des nuances en mettant en vis-à-vis les trois hexacordes : « La Game ancienne a eu autre-fois sa vogue, comme estant tres bonne, et vtile: voire necessaire à ceux qui apprennent a composer: mais de trop longue haleine: en ce temps icy, comme les esprits s'aiguisent, et subtilisent tous les jours, on a trouué vn chemin plus court, qui aide, et soulage fort la memoire. C'est vne main ou alphabet de Musique recent, et plein d'artifice: pour ce qu'on y trouue, par ordre vt, ré, mi, fa, sol, la, par b mol, Nature, et B dur, comme il s'ensuit. » Antoine Parran, *Traité de la musique théorique et pratique, contenant les préceptes de la composition*, Paris, Ballard, 1639, chap. 6, p. 12.

⁴⁹ L'altération de l'agencement des séries de *voces* est envisagée du point de vue portugais. La tradition française utilise une nomenclature « où les syllabes apparaissent dans l'ordre fixe par bémol/par nature/par bécarré. Les noms sont donc .C. *solutfa*, .D. *utresol*, .E. *mila*, .F. *utfa*, .G. *resolut*, .A. *milaré*, puis .B. *fa.b.mi*, qui désigne le *si* », Nicolas Meeüs *et al.*, « La gamme double », art. cit., p. 34, n. 17.

litterae et les *voces*. À l'inverse le modèle proposé par da Silva permet de préserver la cohérence des séries de *voces*. En disposant chaque moitié de l'hexacorde naturel au côté des hexacordes par bécarre et bémol, il met par ailleurs en évidence le double système de la renaissance (le chant par bémol occupant les colonnes de gauche, celui par bécarre les colonnes de droite) ainsi que les fonctions ascendante des syllabes « *ut re mi* » et descendante de « *la sol fa* ». Mais surtout, il parvient à concilier dans une seule octave la modularité des sept séries de *voces* (qui n'est plus exprimée par les seules *litterae*) et celles des hexacordes.

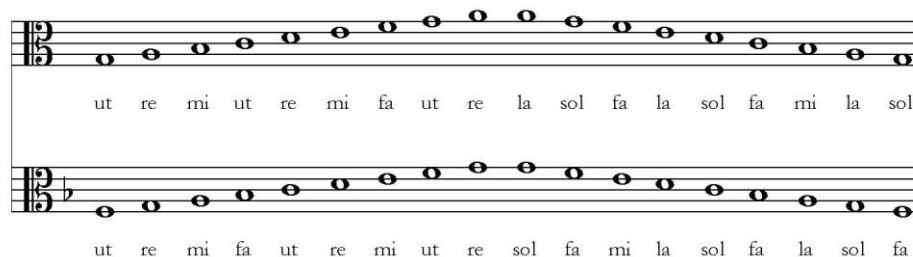
Confiné à un modèle à trois colonnes, Tomás Pereira fait le choix inverse à celui d'Antoine Parran, privilégiant la disposition des séries *voces* à celle des hexacordes. En effet, dans un contexte où ces séries sont déterminantes pour la définition des sept notes, il est impossible de les altérer. La main abrégée du *Lülü zuanyao* (reproduite dans le *Xubian*) apparaît ainsi sous une forme inédite.

<i>etc.</i>	1	2	3		1	2	3		1	2	3
[.F.]		乏	鳥	七		<i>fa</i>	<i>wu</i>	7		<i>fa</i>	<i>ut</i>
[.E.]	拉		鳴	六	<i>la</i>		<i>ming</i>	6	<i>la</i>		<i>mi</i>
[.D.]	拉	朔	勒	五	<i>la</i>	<i>shuo</i>	<i>le</i>	5	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>re</i>
[.C.]	朔	乏	鳥	四	<i>shuo</i>	<i>fa</i>	<i>wu</i>	4	<i>sol</i>	<i>fa</i>	<i>ut</i>
[.B.]	<i>b</i> 乏		# 鳴	三	<i>b fa</i>		# <i>ming</i>	3	<i>fa</i>		<i>mi</i>
[.A.]	拉	鳴	勒	二	<i>la</i>	<i>ming</i>	<i>le</i>	2	<i>la</i>	<i>mi</i>	<i>re</i>
[.G.]	朔	勒	鳥	一	<i>shuo</i>	<i>le</i>	<i>wu</i>	1	<i>sol</i>	<i>re</i>	<i>ut</i>

Tableau 2. Main abrégée du *Lülü zuanyao*

Si la lecture horizontale de ce tableau ne pose aucun problème, l'ordre des *voces* étant respecté, sa lecture verticale laisse perplexe. Aucune des trois colonnes ne permet de reconnaître un hexacorde complet, et moins encore une succession de *voces* opérante en terme de solmisation. Il ne s'approche d'aucun modèle de solmisation connu, pas même des plus radicaux qui s'affranchissent de l'obligation de chanter systématiquement mi-fa sur le demi-ton, telle l'alternative à la solmisation traditionnelle proposée en 1685 par Manuel Nunes da Silva⁵⁰.

⁵⁰ Alice Tacaille a remarqué que ce modèle de solmisation semble remonter à l'*Enchiridon musices* de Nicolaus Wollick, Paris, François Regnault, 1512, fol. a8^v et fol. b8. Le principe a été repris en 1556 dans l'*Epitomé musical* de Philibert Jambe de Fer qui y reproduit une « main abrégée » similaire à celle de Da Silva où l'hexacorde par nature est réparti sur deux colonnes. Quelque peu ironiquement, la main qu'il oppose à la « main qu'utilisent les Français » avait été proposée à Lyon un siècle plus tôt.



Exemple 3. Solmisation alternative selon Manuel Nunes da Silva, « Trattado das explicações », *Arte minima*, p. 42

Quoique fort éloigné des formes traditionnelles de solmisation, cette règle repose sur une application rigoureuse du double système « par bécarré et nature » et « par bémol et nature ». Dans le premier cas, on chante *ut* sur .G. (par bécarré) et .C. (par nature) en montant, et *la* sur .A. (par nature) et .E. (par bécarré) en descendant. Dans le second cas, on chante *ut* sur .F. (par bémol) et .C. (par nature) en montant, puis *la* sur .A. (par nature) et .D. (par bémol) en descendant. Par conséquent, dans les mouvements ascendants on solmisse *mi-ut* (au lieu de *mi-fa*) sur . $\natural$ [Bq].-.C. (en bécarré et nature) et .E.-.F. (en bémol et nature). Dans les mouvements descendants *fa-mi* est solmisé *fa-la* sur .F.-.E. (en bécarré et nature) et sur .b[Bm].-.A. (en bémol et nature). La main abrégée de Tomás Pereira met certes en valeur les deux groupes « *ut re mi* » et « *la sol fa* » utilisés pour chanter les mouvements ascendant et descendant, mais la position de .F.*faut* dans les colonnes 2 et 3 (au lieu de 1 et 2) et de .E.*lami* dans les colonnes 1 et 3 (au lieu de 2 et 3) interdisent de reconnaître tout principe analogue à celui proposé par da Silva⁵¹. Même en envisageant la corruption d'un modèle original aujourd'hui perdu, l'incohérence de cet agencement trahit une conception de la solmisation dominée non seulement par la modularité heptatonique, mais aussi la réduction des *claves* à de simples séries mnémoniques dénuées de toute connotation bi-modulaire.

Les principes de l'exposé de Tomás Pereira, réputé n'avoir jamais quitté le Portugal avant 1673, sont repris dans le *Xubian* (à l'exception de la main). Toutefois, l'apport de Teodorico Pedrini, dont le départ pour la Chine remonte à 1702, témoigne d'un pas supplémentaire vers la conception heptatonique de la solmisation. Le lazariste italien fait le choix d'une présentation légèrement différente des *claves signatae*⁵², et semble rétablir la bi-modularité du système en numérotant les sept séries de *voces*⁵³. Dotées d'un numéro (à

⁵¹ Dans le traité chinois, les nuances sont d'ailleurs totalement conventionnelles, sur *la* en montant et *re* en descendant.

⁵² Comme le jésuite portugais, il présente les clefs en relation aux trois registres aigu *gao* 高, médium *ping* 平 et grave *di* 低, mais utilise une terminologie plus neutre (les trois « qualités » supérieure, moyenne et inférieure, *shang zhong xia san pin* 上中下三品) et les introduit après les *voces*.

⁵³ Les noms des sept degrés de l'échelle *qi ji ming yue* 七級名樂 : 第一曰朔勒鳥 le 1^{er} (.G.) s'appelle *solreut* ; 第二曰拉鳴勒 le 2^e (.A.) s'appelle *lamire* ; 第三曰乏鳴 le 3^e (.B.) s'appelle *fami* ; 第四曰朔乏鳥 le 4^e (.C.) s'appelle *solfant* ; 第五曰拉朔勒 le 5^e (.D.) s'appelle *lasolre* ; 第六曰拉鳴 le 6^e (.E.) s'appelle *lami* ; 第七曰乏鳥 le 7^e (.F.) s'appelle *faut*.

partir de [.G.] *solreut*), les *voces* peuvent efficacement se dissocier des *litterae*, ce qui permet une définition plus traditionnelle des *claves* et de leur liens aux hexacordes.

第一樂名朔勒鳥之鳥 <i>ut</i> de .G. <i>solreut</i>	第四樂名朔乏鳥之鳥 <i>ut</i> de .C. <i>solfaut</i>	第七樂名乏鳥之鳥 <i>ut</i> de .F. <i>faut</i>
第二樂名拉鳴勒之勒 <i>re</i> de .A. <i>lamire</i>	第五樂名拉朔勒之勒 <i>re</i> de .D. <i>lasolre</i>	第一樂名朔勒鳥之勒 <i>re</i> de .G. <i>solreut</i>
第三樂名乏鳴之鳴 <i>mi</i> de .B. <i>fa</i> [.b.] <i>mi</i>	第六樂名拉鳴之鳴 <i>mi</i> de .E. <i>lami</i>	第二樂名拉鳴勒之鳴 <i>mi</i> de .A. <i>lamire</i>
第四樂名朔乏鳥之乏 <i>fa</i> de .C. <i>solfaut</i>	第七樂名鳥之乏 <i>fa</i> de .F. <i>faut</i>	第三樂名乏鳴之乏 <i>fa</i> de .B. <i>fa</i> [.b.] <i>mi</i>
第五樂名拉朔勒之朔 <i>sol</i> de .D. <i>lasolre</i>	第一樂名朔勒鳥之朔 <i>sol</i> de .G. <i>solreut</i>	第四樂名朔乏鳥之朔 <i>sol</i> de .C. <i>solfaut</i>
第六樂名拉鳴之拉 <i>la</i> de .E. <i>lami</i>	第二樂名拉鳴勒之拉 <i>la</i> de .A. <i>lamire</i>	第五樂名拉朔勒之拉 <i>la</i> de .D. <i>lasolre</i>
皆屬上品 (tous appartiennent à l'hexacorde supérieur (par bécarré)	皆屬中品 (tous appartiennent à l'hexacorde moyen (par nature)	皆屬下品 (tous appartiennent à l'hexacorde inférieur (par bémol).

Tableau 3. Les trois hexacordes dans le *Xubian*

Toutefois, il introduit une différence de taille dans la description de la solmisation. En effet, les tableaux *tu* 圖 ajoutés au *Xubian* pour servir d'exemple à la présentation des *six voces* laissent transparaître une conception de l'échelle qui ne doit plus rien au *gamut*.

鳥 <i>wu</i> ut	勒 <i>le</i> ré	鳴 <i>ming</i> mi	乏 <i>fa</i> fa	朔 <i>shuo</i> sol	拉 <i>la</i> la	○	鳥 <i>wu</i> ut
----------------------	----------------------	------------------------	----------------------	-------------------------	----------------------	---	----------------------

Tableau 4. Légende« Les six syllabes fixant la position [des hauteurs] » *liuzi dingwei* 六字定位 (*Xubian*, chap. 4, fol. 7^v)

Cette représentation de l'hexacorde suppose qu'il soit positionné sur .F. dans la diatonique guidonienne puisque le septième degré implicite est haut (il serait bas si l'hexacorde était chanté sur .G. et indéterminé sur .C.). Lorsque Pedrini montre comment la superposition des trois hexacordes génère des séries de *voces* qui permettent de nommer les sept degrés, il conserve ce schéma, laissant apparaître un degré inexistant dans le *gamut*, un bien curieux .F#.

[G]	[A]	[Bm]	[Bq]	[C]	[D]	[E]	[F]		[G]
鳥 ut	勒 re		鳴 mi	乏 fa	朔 sol	拉 la		○	鳥 ut
勒 re	鳴 mi	乏 fa		朔 sol	拉 la	○	鳥 ut		勒 re
朔 sol	拉 la		○	鳥 ut	勒 re	鳴 mi	乏 fa		朔 sol

Tableau 5. « Le nom des sept degrés » *qi ji mingyue* 七級名樂 (*Xubian*, chap. 5, fol. 12^v)

Il est évident que Pedrini n'analyse pas la succession des hexacordes comme la définition des lettres de la main guidonienne, mais comme la transposition sur les trois clefs .F., .C. et .G. d'une échelle diatonique implicite à sept degrés fixes. Ou pour le dire plus simplement, il théorise tout bas un *si* qu'il pratique tout haut. Malgré la permanence de la solmisation hexacordale, la pensée musicale de Pedrini ne se contente pas de réduire le système à un module heptatonique, il l'organise comme une « gamme majeure » que les commentateurs chinois, sur la base de la notation *gongche pu* 工尺譜, traduiront par *zheng diao* 正調.

La présence de la « nouvelle méthode des sept syllabes » *xinfa qizi* 新法七字 dans le *Xubian* semble donc toute naturelle. Pedrini introduit classiquement les équivalences entre les nouvelles syllabes et les sept séries de *voces* (qui tiennent toujours lieu de *litterae*)⁵⁴, mais leur application ne manque pas de surprendre, car l'ajout du *si xi* 犀 n'a aucun lien avec la « double gamme » française⁵⁵, et moins encore avec la « méthode du *si* ». Malgré l'intitulé du chapitre qui laisse entendre que les sept syllabes ont pour but de localiser les demi-tons *qizi ming banyin bu yong* 七字明半音互用, ce qui suppose un solfège mobile, elles s'inscrivent dans un système transpositeur basé sur un solfège fixe, dont les altérations concernent non seulement les syllabes, mais également les séries de *voces*. Pour cet Italien ayant quitté l'Europe en 1702, ces substituts de *litterae* sont ainsi définitivement désolidarisés du *gamut* et du système modal qui les sous-tendait.

⁵⁴ *Wu zi dang shuo fa wu, le zi dang la shuo le, ming zi dang la ming [...] xi zi dang fa ming* 鳥字當朔乏鳥勒字當拉朔勒鳴字當拉鳴[...] 犀字當乏鳴, la syllabe *ut* équivaut à *solfaut*, la syllabe *re* équivaut à *lasolre*, la syllabe *mi* équivaut à *lami* [...] la syllabe *si* équivaut à *fami*.

⁵⁵ C'est pourtant bien la « gamme double » qui est présentée dans l'*Ars cantandi* de Carissimi. Pour un historique de l'évolution du solfège heptasyllabique en France, voir Nicolas Meeùs *et al.*, « La gamme double », art. cit.

朔乏鳥	拉朔勒	拉鳴	乏鳥	朔勒鳥	拉鳴勒	乏鳴	朔乏鳥
<i>solfa</i> (C.)	<i>lasolre</i> (D.)	<i>lami</i> (E.)	<i>faut</i> (F.)	<i>solreut</i> (G.)	<i>lamire</i> (A.)	<i>fami</i> (B.)	<i>solfa</i> (C.)
鳥 <i>ut</i>	勒 <i>re</i>	鳴 <i>mi</i>	乏 <i>fa</i>	朔 <i>sol</i>	拉 <i>la</i>	犀 <i>si</i>	鳥 <i>ut</i>
拉朔勒	拉鳴	#乏鳥	朔勒鳥	拉鳴勒	乏鳴	#朔乏鳥	拉朔勒
<i>lasolre</i> (D.)	<i>lami</i> (E.)	# <i>faut</i> (F.#)	<i>solreut</i> (G.)	<i>lamire</i> (A.)	<i>fami</i> (B.)	# <i>solfa</i> (C.#)	<i>lasolre</i> (D.)
勒 <i>re</i>	鳴 <i>mi</i>	#乏 <i>fa</i> #	朔 <i>sol</i>	拉 <i>la</i>	犀 <i>si</i>	#鳥 <i>ut</i> #	勒 <i>re</i>
b拉鳴	乏鳥	朔勒鳥	b拉鳴勒	b乏鳴	朔乏鳥	拉朔勒	b拉鳴
<i>blami</i> (E.b)	<i>faut</i> (F.)	<i>solreut</i> (G.)	<i>blamire</i> (A.b)	<i>bfami</i> (B.b)	<i>solfa</i> (C.)	<i>lasolre</i> (D.)	<i>lami</i> (E.b)
b鳴 <i>mib</i>	乏 <i>fa</i>	朔 <i>sol</i>	b拉 <i>lab</i>	b犀 <i>sib</i>	鳥 <i>ut</i>	勒 <i>re</i>	b鳴 <i>mib</i>
[...]							
b乏鳴	朔乏鳥	拉朔勒	b拉鳴	乏鳥	朔勒鳥	拉鳴勒	b拉鳴
<i>bfami</i> (B.b)	<i>solfa</i> (C.)	<i>lasolre</i> (D.)	<i>blami</i> (E.b)	<i>faut</i> (F.)	<i>solreut</i> (G.)	<i>lamire</i> (A.)	<i>fami</i> (B.b)
b犀 <i>sib</i>	鳥 <i>ut</i>	勒 <i>re</i>	b鳴 <i>mib</i>	乏 <i>fa</i>	朔 <i>sol</i>	拉 <i>la</i>	b犀 <i>sib</i>

Tableau 6. Solfège heptasyllabique selon le *Xubian*

Le *Xubian* doit à l'hétérogénéité de sa genèse (dans le temps et l'espace) le fait d'être un témoin (très) tardif de cet « abandon progressif de la notion même de la fonction dynamique, modale, des notes, celle qui se trouvait subsumée par le mot *vox* »⁵⁶. On peut se demander dans quelle mesure les deux fonctions statique et dynamique du couple *littera-voces*, exprimées en chinois grâce à la seule *vox* (字), ont été perçues par les lecteurs du *Lǐlǐ zhuanyao*. Le troisième fils de l'empereur avait annoté à l'encre rouge le chapitre « distinguer les six syllabes » *bianshi liuyin shuo* 辨識六音說. Sans considération pour l'agencement en séries des *voces* (donc pour les *litterae*), il avait placé six des lettres du solfège fixe *gonche* 工尺⁵⁷ en face des six *voces* mobiles⁵⁸. Cette correspondance pose problème, car si elle peut exprimer une simple adaptation terminologique, elle peut aussi bien témoigner de la fixation des *voces* dans le système transpositeur des *diao*. En revanche, la réduction du système à la seule fonction statique de la *littera* (exprimée soit par les séries de *voces*, soit par les sept syllabes, mais toujours désignée par 字) a permis aux commentateurs chinois du *Xubian* de trouver enfin un équivalent à leur propre système des « sept gammes de la musique populaire » *minjian gonche qidiao* 民間工尺七調. Les membres du bureau des

⁵⁶ Nicolas Meeùs, « *Vox* et *littera* », art. cit., p. 30.

⁵⁷ *Shang* 上 (*do*), *che* 尺 (*re*), *gong* 工 (*mi*), *fan* 凡 (*fa*), *liu* 六 (*sol*) et *wu* 五 (*la*).

⁵⁸ Tao Yabing 陶亞兵, *Zhong Xi yinyue jiaoliu shi gao* 中西音樂交流史稿. *The History of Musical Exchange between China and Western World*, Pékin, Zhongguo Dabaike quanshu 中國大百科全書出版社, 1994, p. 93.

mathématiques *Suanxueguan* ont ainsi pu spéculer sur la correspondance des transpositions de la « gamme majeure » à celles des *diao*⁵⁹.

Le Lǚlǚ zhengyi et la progression triple : spéculations génétiques

Si la rédaction du *Xubian* a permis en Chine une fragile et fugitive rencontre entre une théorie (implicite) de la tonalité et le système transpositeur des *diao*, le *Lǚlǚ zhengyi* – ou plutôt la réception de son existence – fut en Europe le support (parmi d'autres) d'un autre type de spéculation. Tandis que les traductions du père Amiot apportaient en Occident la connaissance de l'antique standardisation des hauteurs des tuyaux (douze *lǚ*, *shí èr lǚ* 十二律), imposant comme une évidence son analogie au système pythagoricien (et donc à la progression triple⁶⁰), les géographies de la Chine rapportaient l'existence du *Lǚlǚ zhengyi* et de son supplément, le situant dans le contexte d'une Chine moderne ignorant la notation et dépourvue de théorie musicale. *L'Encyclopédie* s'avère être un excellent témoin de ce double apport.

Les Chinois n'ont en tout, dans leur système musical ou leur gamme, qu'ils appellent Lu, que cinq sons ou cordes principales. Ce Lu ou système tire sa source de la progression triple, d'un terme quelconque, portée à sa onzième puissance ou son douzième terme, ainsi qu'étoit le système de Pythagore ; c'est ce que représente la fig. suivante :

« Progression triple ou de quinte, qui donne le système de Pythagore »

	<i>sol</i>		<i>la</i>		<i>si</i>		<i>ut</i> ♯		<i>re</i> ♯		<i>mi</i> ♯
1	3	9	27	81	243	729	2187	6561	19683	59049	177147
<i>ut</i>		<i>re</i>		<i>mi</i>		<i>fa</i> ♯		<i>sol</i> ♯		<i>la</i> ♯	

De cette progression les Chinois ont tiré cinq Lu ou système moderne (2). [...] C'est ce que nous prouvent non seulement la plupart des instrumens chinois & l'air ci-joint, mais encore tous les airs qui nous sont parvenus de la Chine, & qui sont insérés au III. vol. de l'Hist. de la Chine du P. du Halde, & dans l'Hist. gén. des Voyages, VIe vol p. 287 ; & lesquels airs ne sont modulés en effet que dans une disposition relative à l'ordre diatonique imparfait, des cinq sons pris inclusivement dans l'intervalle d'une sixte majeure altérée par excès, que comprend cette gamme. [...] On doit remarquer que dans ce système, le genre y est purement diatonique, mais avec cette différence qu'il est diatonique imparfait. [...] Cette imperfection, si l'on doit s'en tenir à l'acceptation du terme, viendrait plutôt de l'altération des ses intervalles qu'autrement, puisqu'elle prend sa source dans une progression de quintes justes & successives, [...] d'où il résulte conséquemment une succession intempérée de tons majeurs [...]. Le peu de cas que les Chinois font de la musique, au rapport des Historiens missionnaires & autres, paroît se manifester par leur négligence à ne pas recourir à un

⁵⁹ Le ton majeur européen de *do* est ainsi présenté comme l'équivalent du ton chinois *sìzì diao* 四字調, dit aussi *zheng diao* 正調, celui de *ré* du *yìzì diao* 乙字調, *mǐb* du *shàngzì diao* 上字調, *fa* du *chēzì diao* 尺字調, *sol* du *gōngzì diao* 工字調, *la* du *fánzì diao* 凡字調, et enfin *sìb* du *liùzì diao* 六字調.

⁶⁰ Le tétracorde constituait le terme complémentaire des spéculations sur l'existence d'un système musical parfait et primordial. Les discussions sur son origine sont essentiellement restées confinées au domaine grec, et à la « lyre de Mercure ».

moyen de se la transmettre, ainsi que nous le faisons, par des caractères ou notes consacrées à cet effet (3). Ils n'ont d'autres voies que la tradition auriculaire, à l'exemple des premiers habitants de la terre, ou de tous les Asiatiques.

(Note 2) : *[Les anciens Chinois] avoient un autre lu composé de six cordes diatoniques (qui sont probablement celles de la progression ci-dessus, sol, la, si, ut#, re#, mi# & dont ils font remonter l'origine ainsi que les lois & les préceptes de l'art musical au tems de Fouhi [Fuxi 伏羲]. Leur vénération n'est plus si grande aujourd'hui qu'elle étoit anciennement pour cet art ; & cela depuis la perte qu'ils ont fait des anciens livres qui en traitoient. Le seul livre qui existe actuellement à la Chine, concernant cet art, est en quatre volumes. Il a pour titre la vraie doctrine du Ly ou Lu [Lǚlǚ zhèngyì 律呂正義], écrite par ordre de l'empereur Cang-bi, régnant en l'année 1679.*

(Note 3) : *Si les historiens déjà cités rapportent que les Chinois se servent de certains caractères avec lesquels ils désignent leurs tons, il paroît que c'est une erreur de leur part, & qu'ils confondent en cela les tons musicaux avec les cinq tons grammaticaux de la langue chinoise, qui reviennent à-peu-près à nos accens (^ ° ' ` ~). Nous osons dire hardiment que ce n'est pas seulement les historiens que nous avons consultés sur cette matière, mais encore des savans du premier ordre à cet égard, & des chinois lettrés⁶¹.*

Derrière la présentation de deux systèmes chinois ancien et moderne, se profile un modèle historiographique causal, caractéristique du XVIII^e siècle⁶². Celui-ci repose sur deux postulats : 1) la pratique musicale n'a pu se transmettre à cause de l'absence de notation, l'écriture musicale des Chinois n'étant pas à proprement parler une notation de la musique, mais la reproduction des tons de langue ; 2) le système théorique originel a été perdu à la suite de la disparition des livres anciens, perte dont la démonstration est apportée par l'existence d'un unique écrit théorique, le *Lǚlǚ zhèngyì*. Pour les encyclopédistes, l'enjeu est certainement moins d'exposer une histoire de la musique chinoise, que de fonder la théorie génétique d'un système musical universel. La causalité historique impliquant la réversibilité des démonstrations, l'existence d'un système parfait originel (volontiers situé en Égypte) peut être démontrée par l'étude comparative de l'imperfection de cultures contemporaines dont les similitudes prouvent la parenté.

Vécue comme le principal véhicule de la théorie musicale (et par conséquence de sa pratique), la notation revêt une importance toute particulière aux yeux des historiographes du XVIII^e siècle. Ceux-ci interpréteront son absence comme l'impossibilité absolue de la transmettre, donc un nécessaire moteur de corruption. Le *Lǚlǚ zhèngyì* et son supplément ont joué un rôle non négligeable dans le canal propageant la voix selon laquelle la culture musicale chinoise serait ignorante de l'écriture, et surtout orpheline de sa théorie. L'existence du traité chinois et européen fut rapportée en 1735 par Jean-Baptiste Du Halde, sous les intitulés *Vraie Doctrine du Ly lu* et *Éléments de la Musique Européenne*. Bien qu'il ne soit pas explicite, Du Halde semble considérer sa genèse comme la conséquence d'une restauration de la science musicale fondée sur la « découverte » de la notation.

⁶¹ Denis Diderot (dir.), « Musique », dans *Recueil de planches*, *op. cit.*, vol. 7, p. 2-3.

⁶² Voir Philippe Vendrix, *Aux origines d'une discipline historique. La musique et son histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 1993, p. 77.

En l'année 1679, il fit venir au Palais le Père Grimaldi & le Père Pereyra pour toucher une Orgue & un Clavessin qu'ils lui avoient présentez autrefois. Il goûta nos airs d'Europe, & parût y prendre plaisir. Ensuite il ordonna à ses Musiciens de jouer un air de la Chine sur un de leurs instrumens, & il le joua lui-même avec beaucoup de grâce. Le Père Pereyra prit ses tablettes, & y nota l'air tout entier pendant que les Musiciens le chantoient. Quand ils eurent fini, le Père le répéta sans manquer à un seul ton, & comme s'il se fût longtems exercé à l'apprendre. L'Empereur eût de la peine à le croire, tant il parût surpris. Il donna de grandes louanges à la justesse, à la beauté, & à la facilité de la Musique d'Europe. Il admira surtout que ce Père eût appris en si peu de tems un air, qui lui avoit tant coûté à lui & à ses Musiciens ; & que par le secours de quelques caractères il se le fût rendu si sensible, qu'il lui étoit impossible de l'oublier. Pour s'en mieux convaincre, il en fit encore plusieurs fois l'épreuve. Il chanta plusieurs airs différents, que le Père notait à mesure, & qu'il répétait incontinent après dans la dernière justesse. Il faut l'avouer, s'écria l'Empereur, la Musique d'Europe est incomparable ; & ce Père (parlant du Père Pereyra) n'a pas son semblable dans tout l'Empire. Ce Prince établit dans la suite une Académie de Musique, où il fit entrer tous ceux qui étoient les plus habiles en ce genre, & en donna le soin à son troisième fils, homme de Lettres, & qui avoit beaucoup lu. On commença par examiner tous les Auteurs qui avoient écrit sur ce sujet, on fit faire tous les instruments à l'imitation des anciens, & sur les mesures assignées. Les défauts de ces instruments parurent, & on les corrigea sur les règles postérieures. Après quoi on fit un Livre en quatre Tomes, qui a pour titre, la vraie Doctrine du Ly lu écrite par ordre de l'Empereur. A ces quatre Tomes on en ajouta un cinquième des éléments de la Musique Européenne, fait par le Père Pereyra⁶³.

Cette relation des événements qui préludèrent à la rédaction du *Xubian*, datés de 1679 par Jean-Baptiste Du Halde, combine plusieurs épisodes distincts, advenus durant une période couvrant près d'un demi-siècle : la rencontre de l'empereur avec Tomás Pereira en 1676, à l'occasion de laquelle il découvrit la notation occidentale⁶⁴, la fondation du *Mingshi guan* 明史館 (institut d'histoire des Ming, en charge d'écrire l'histoire de la dynastie précédente) par Kangxi en 1679⁶⁵ et la création du *Suanxueguan* en 1713 qui fut à l'origine de la publication en 1723 du *Lü li yuan yuan* (qui incluait le *Lüli zhengyi* et le *Xubian*). Avec l'immense succès de la *Description géographique*, l'existence du *Lüli zhengyi* et de son supplément se répandit rapidement en Europe⁶⁶. La parution en 1749 de l'*Histoire générale des voyages* de l'abbé Prévost, qui reproduit de larges passages de la *Description*, fournit un nouvel élan à la réception de l'existence du *Xubian* en Europe, corrélant l'absence de notation et la perte des anciens livres de théorie.

⁶³ J. B. [Jean-Baptiste] du Halde S.J., « De la connaissance des Chinois dans les autres sciences. De leur musique », dans *Description géographique, op. cit.*, t. III, 1735, p. 264-267.

⁶⁴ La première partie de la narration de Du Halde est une traduction à peu près littérale de l'*Astronomia* de Verbiest. Voir *supra*.

⁶⁵ Voir Catherine Jami, « L'empereur Kangxi et les sciences », art. cit., p. 33.

⁶⁶ Voir par exemple : Francesco Saverio Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, Francesco Agnelli, 1741, vol. 2, p. 739, ou Collectif, « The History of China », dans *The Modern Part of an Universal History, from the Earliest Account of Time*, vol. 8, London, S. Richardson & al., 1759, p. 197, n. G. Rééd. française : *Histoire universelle, depuis le commencement du monde jusqu'à présent* (composée en Anglois par une Société de Gens de Lettres, nouvellement traduite en François), vol. 53, Paris, Moutard, 1783.

Les Histoires du Pays parlent beaucoup de l'excellence de l'ancienne Musique, & les Chinois regrettent continuellement la perte des anciens Livres qui traitoient de cet Art. [...] Ils n'ont pas de notes, ni d'autres figures pour distinguer la diversité des tons, les élévations & les chûtes de la voix & les autres variations qui forment l'harmonie. Cependant ils expriment leurs tons par certains caractères [...] En 1679, ce Monarque s'étant fait jouer quelques Airs de clavecin par les Pères Grimaldi & Pereira, parut prendre beaucoup de plaisir aux airs européens. Il donna ordre à ses musiciens de jouer un Air Chinois ; & lui-même, il toucha cet Instrument avec beaucoup de grâce. Le Père Pereira prit ses tablettes, sur lesquelles il nota aussitôt l'air que sa Majesté Impériale avoit joué, & l'exécuta ensuite aussi parfaitement que s'il l'eût répété plusieurs fois. [...] Kang-hi en prit occasion d'instituer une Académie de Musique [...] après quoi ils formèrent un Recueil de Musique en quatre volumes sous le titre de Véritable Doctrine du Li-ti composé par l'ordre de l'Empereur. Ils y joignirent un cinquième Tome, qui contenoit les éléments de la Musique Européenne rédigés par le Père Pereira⁶⁷.

Issue d'un contexte jésuite (Du Halde fut l'éditeur des *Lettres édifiantes et curieuses écrites des missions étrangères par quelques missionnaires de la Compagnie de Jésus*), ces narrations ne font aucune mention de Teodorico Pedrini. Pourtant, Joseph-Marie Amiot signale sa participation au *Xubian* dès 1754 dans *De la Musique moderne des Chinois*, resté inédit mais qui a largement circulé.

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

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

Les 2 missionnaires travaillèrent à s'acquitter de leur commission avec tout le soin et toute l'application dont ils étaient capables. Les peines qu'ils se donnèrent furent couronnées d'un glorieux succès. L'empereur approuva avec de grands éloges tout ce qu'ils avaient fait. Il ne dédaigna point de se dire le compagnon de leurs travaux, et de publier qu'il avait en grande part à leur ouvrage sur la musique. Le livre fut imprimé dans l'enceinte même de son palais. Tout en était beau, papier, caractères, figures, impression. Sa Majesté en distribua des exemplaires aux Regulos⁶⁸ et aux grands de son empire. Quelques uns pour faire leur cour se donnèrent la peine d'étudier les différentes combinaisons des notes, ut re mi fa sol la si ut et d'apprendre par cœur quelques airs qu'ils jouaient assez bien sur des instruments à l'Européenne. Mais comme dès leur plus tendre enfance ils étaient accoutumés à entendre [p. 3] parler de Lu [lǜ 律], de tiao [diao 調], du son de la pierre, de celui de la peau, du son du bois et de celui du métal, du son des instruments à cordes et

⁶⁷ Antoine François Prévost, *Histoire générale des voyages*, Paris, Didot, 1749, vol. 22, p. 379-389.

⁶⁸ *Zhumang* 諸王.

*de celui des instruments à vent, qu'ils avaient entendu faire des applications des tons de la musique aux vertus morales et aux qualités physiques de presque toutes les choses de la nature, que d'ailleurs les principes de la musique européenne ne leur présentaient pas des idées aussi magnifiques, ils n'hésitèrent point dans le fond de leur cœur sur le choix de la préférence. Le figuré l'emporta sur le réel, et les préjugés firent taire la conviction*⁶⁹.

Trente ans plus tard Amiot revenait sur la participation de Pereira et Pedrini dans une lettre où, annonçant avoir envoyé en France un exemplaire du traité, il dressait un tableau un peu plus optimiste de la théorie musicale en Chine⁷⁰. À la notable exception de François Arnaud en 1761, puis La Borde en 1780⁷¹, tous deux reprenant Amiot⁷², on ne trouve aucune mention du lazarisite avant la première notice détaillée du *Xubian* par Alexander Wylie en 1867⁷³. La *Description géographique* de Du Halde et l'*Histoire générale des voyages* de Prévost sont ainsi restées les principales sources des ouvrages relatant l'existence du *Lǐlǐ zhēngyì* et du *Xubian* jusque tard dans le XIX^e siècle⁷⁴, favorisant l'attribution de ce dernier au

⁶⁹ Joseph Marie Amiot, *De la musique moderne des Chinois*, s.l. [Pékin], ms., [après 1754], p. 1-2.

⁷⁰ Joseph Marie Amiot, Lettre de Pé-king, le 22 Novembre 1783, extraits dans *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les mœurs, les usages des Chinois*, Paris, Nyon l'Ainé, 1786, t. 11, p. 564 : « Kang-hi fit quelque chose de plus : il voulut savoir par lui-même, si les Chinois, tant anciens que modernes, avaient eu les vrais principes de la Musique. Le P. Pereira, Jésuite Portugais, & M. Pedrini, Missionnaire de la Propagande, étoient un peu Musiciens. Kang-hi les associa à des Musiciens Chinois & à des Han-lin, Théoriciens, pour composer un ouvrage sur cette matière. Cet Ouvrage est à la Bibliothèque du Roi ; je l'ai envoyé il y a dix ou douze ans: il est en plusieurs tao ; mais il ne vaut pas ce qui fut fait sous la Dynastie précédente par le Prince Tsai-yu. »

⁷¹ Benjamin-Marie de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Ph.-D. Pierres, 1780, t. I, livre II, « Des instruments », chap. XVII : *Instruments modernes chinois*, p. 360.

⁷² François Arnaud, « Traduction manuscrite d'un livre sur l'ancienne Musique Chinoise, composé par *Lj-koang-ty*, Docteur & Membre du premier Tribunal des Lettrés de l'Empire, Ministre, &c, », *Journal étranger*, juillet 1761, p. 5-49. Repris dans Jean Baptiste Antoine Suard (dir.), *Variétés littéraires*, Paris, Lacombe, 1768, rééd. 1804, vol. 2, p. 280. *Id.*, « Des anciennes danses chinoises. Extrait de la traduction du livre de *Lj-koang-ty* », *Journal étranger*, octobre 1761, p. 13-16. L'abbé fait le commentaire d'un manuscrit qu'il présente comme la traduction par Amiot du *Guyue jingzhuàn* 古樂經傳 de Li Guangdi 李光地 (celle-là même qu'avait consultée Rameau). Il s'agit en fait d'un passage *De la musique moderne des Chinois* d'Amiot. Voir Nicolas Standaert, dans Yves Lenoir *et al.*, *Les danses rituelles chinoises d'après Joseph-Marie Amiot*, Namur/Bruxelles, Presses Universitaires de Namur/Éditions Lessius, 2005, p. 291.

⁷³ Alexander Wylie, *Notes on Chinese Literature with Introductory Remarks on the Progressive Advancement of the Art ; and a List of Translations from the Chinese, into Various European Languages*, Shanghai, American Presbyterian Mission Press, 1867, p. 120-121.

⁷⁴ La plupart des commentateurs du XIX^e se basent sur la *Description* ne mentionnant que l'attribution à Pereira. Ainsi en 1823, Giulio Ferrario recopie Francesco Saverio Quadrio (*Il costume antico e moderno o storia del governo*, Firenze, Vincenzo Batelli, 1823, vol. 2, p. 80), en 1853, l'abbé Migne recopie l'abbé Prévost (Jacques-Paul Migne (dir.), *Dictionnaire d'ethnographie moderne*, Petit-Montrouge, J.-P. Migne, 1853, p. 483). À ces citations plus ou moins littérales, s'ajoutent nombre de commentaires sur la « décadence » musicale chinoise. Voir par exemple Marie René Roussel de Courcy (*L'Empire du Milieu*, Paris, Didier & cie, 1867, p. 409) : « Kang-hi [...] cultivait [la musique] avec zèle ; il prodiguait, en face de toute sa cour, les témoignages de son admiration au Père Pereira parce qu'il avait le talent de la noter et instituait, sous la présidence de son troisième fils une académie destinée à en recueillir, perpétuer et perfectionner les traditions. Mais ni l'enthousiasme de ce grand

seul Tomás Pereira, et surtout confortant l'idée que sa rédaction était due à la volonté de Kangxi de restaurer une théorie musicale décadente et de promouvoir un art de la notation ignoré. Il suffit de confronter « l'opinion des Chinois, sur l'origine de leur Musique » de Pierre Bonnet-Bourdelot parue une vingtaine d'années avant la *Description géographique* (un quart de siècle avant l'*Histoire générale des voyages*) pour mesurer l'influence de ces deux ouvrages sur la perception de la culture musicale chinoise en Europe.

C'est par cette Science [les mathématiques] que plusieurs de leurs Empereurs, Mandarins & Philosophes ont fort perfectionné l'Art de la Musique depuis leur premier Empereur, laquelle est en si grande veneration parmi eux, que tous les préceptes pour le gouvernement de l'Empire sont en Vers, & notez en belle Musique, pour apprendre aux Princes du Sang l'Art de régner en les chantant, & pour les mieux insinuer dans leur mémoire ; outre que l'étimologie de la Musique signifie dans les familles Impériales & Royales de la Chine, la science des Loix civiles & politiques, sans laquelle un Prince auroit peine à parvenir à l'Empire ; & généralement parlant, ce sont les Sciences qui tiennent encore aujourd'hui chez les Chinois le premier rang de gloire & de perfection ; ceux qui possèdent les premiers emplois de l'Empire sont d'une profonde érudition, & se servent des règles de la Musique, comme de la clef du gouvernement. [...] Ils ont tant d'émulation pour les Sciences, qu'il n'y a personne dans toute la Chine de si basse condition qu'il soit, qui ne sache lire, écrire, & un peu de Musique. Leur grand savoir consiste à connoître l'explication de cinquante, ou soixante mille caractères Hiéroglyphiques, qui contiennent toutes les Sciences du Monde ; ils ont aussi des notes particulières pour la composition de la Musique, & d'anciens Traitez fort amples & très-curieux sur son excellence ; mais il n'ont encore pû atteindre à la perfection de la nôtre⁷⁵.

En moins d'un quart de siècle, une Chine omnisciente dans laquelle la musique joue un rôle qui n'a rien à envier à celui que lui attribue Damon⁷⁶, où l'on rédige de vastes traités

homme, ni le zèle de cette académie, qui publia sous son règne trois gros volumes intitulés « de la vraie doctrine musicale », ni l'autorité même du prince des philosophes n'a pu modifier les instincts primitifs de la race aux cheveux noirs. » À l'aube du XX^e siècle le rôle joué par Pedrini dans l'élaboration du *Xubian* est encore confidentiel. Ainsi, peut-on lire dans la bibliographie de Henri Cordier (*L'imprimerie sino-européenne en Chine*, Paris, Ernest Leroux, 1901, p. 36) : « Pereyra (Thomaz), 徐日升 Siu Ji-cheng, S.J. Né au Portugal, à S. Martinbo de Valo, le 1^{er} novembre 1645 ; arrivé en Chine en 1673 ; † à Pé-king le 24 décembre 1708. 律呂正義續編 Liu liu tcheng i siu pien † Appendice au Traité de la Musique. Courant, 3 321-5 », tandis que Pedrini se voit douteusement attribuer une grammaire sino-espagnole (il aurait eu 12 ans à sa publication) : p. 67, « Pedrini (Théodoric), Te. Lazariste, né à Fermo, dans la Marche d'Ancône, en 1670 ; arrivé en Chine en 1710, envoyé par la Propagande ; † à Pé-king le 10 décembre 1746. Grammaire chinoise et espagnole. Fokien. Février de 1682. Ternaux-Compans qui indique cet ouvrage, n° 2 435, ajoute : « cette grammaire, qui se trouve à la Bibliothèque royale, paraît avoir été composée par un religieux de l'ordre de Saint-François. » Malgré tous nos efforts, il nous a été impossible de trouver cette grammaire ». Voir Henri Ternaux-Compans, *Bibliothèque asiatique et africaine*, Paris, Arthus Bertrand, 1841, p. 247.

⁷⁵ Pierre Bonnet-Bourdelot et al., *Histoire de la musique et de ses effets. Depuis son origine, jusqu'à présent, et en quoi consiste sa beauté*, Amsterdam, Charles le Cenes, 1725, t. 1 p. 118-120.

⁷⁶ Damon, précepteur de Périclès et théoricien, dit-on, de l'ethos des modes et des rythmes. Parmi les nombreux auteurs rapportant le lien entre les effets de la musique et le gouvernement, Platon, *République* IV, fait dire à Socrate : « comme dit Damon, et je suis en cela de son avis, on ne saurait toucher aux règles de la

et où même les plus modestes connaissent l'art de la notation, est devenue une Chine dont la musique ancienne a perdu sa splendeur, qui ne fait usage d'aucun écrit théorique (ou même n'en produit pas, à l'exception du *Lǐlǐ zhēngyǐ*) et surtout ne profite pas de la transmission de la notation. Célébrée par Voltaire comme « la plus ample et la meilleure description de l'empire de la Chine qu'on ait dans le monde »⁷⁷ (bien que rédigée par un jésuite « qui ne soit point sorti de Paris, et qui n'ait point su le chinois ») la *Description géographique* fut également un vecteur du mythe de la décadence de la culture musicale chinoise, qui dans le contexte des spéculations européennes sur le système musical originel parfait, la progression triple, allait prendre une valeur toute particulière.

On doit à Jean-Philippe Rameau, dans les *Nouvelles réflexions sur le principe sonore*, d'avoir associé le modèle de la progression triple à la musique chinoise antique. Rameau a pris connaissance des *lǐ* dans la traduction par le père Amiot du *Commentaire sur la musique ancienne*, *Guyue jingzhuān* (1705) de Li Guangdi.

Les Chinois, ainsi que Pythagore, tirent leurs systèmes de la seule progression triple ; ils veulent qu'il n'y ait que cinq Tons dans leur Lu, qui signifie apparemment système, échelle, gamme ou mode. L'un d'entr'eux le donne dans cet ordre : {sol/3, la/27, si/243, ut dièse/2187, ré dièse/19683, mi dièse/177147}(f) ; ordre des plus vicieux qu'on puisse imaginer. (note f : Ces cinq Tons de suite donnent par-tout de faux intervalles, excepté le Ton majeur. Voyez les progressions du nouveau système de Musique théorique, page 24 : tous les termes de la progression triple s'y trouvent dans l'ordre des Lus chinois.)

Mais un autre Auteur le donne dans celui-ci, où manquent seulement deux notes pour s'accorder avec notre gamme, aux rapports près des tierces, qui s'y trouvent faux par les deux Tons majeurs de suite {sol dièse/6561, la dièse/59049, ut dièse/2187, ré dièse 13683, mi dièse/177147}. Cet ordre répond à celui de sol la ut ré mi, auquel l'octave de sol s'ajoute pour recommencer un autre Lu, comme cela se trouve dans une Orgue de Barbarie, apportée du Cap de Bonne-espérance par M. Dupleix, dont il a eu la bonté de me faire présent, & sur laquelle peuvent s'exécuter tous les airs chinois copiés en Musique dans le III.e Tome du R. P. du Halde, & dans la page 380 du XXIIe tome in-12 de l'Histoire des voyages, par M. l'Abbé Prévôt ; ce qui prouve assez que ce dernier Lu règne depuis long temps dans la Chine⁷⁸.

L'auteur du commentaire des planches de l'*Encyclopédie* présentait le système moderne chinois comme basé sur les cinq sons de la progression triple « pris inclusivement dans l'intervalle d'une sixte majeure altérée par excès » (probablement *ut*/1, *ré*/9, *mi*/81, *fa*[#]/729, *sol*[#]/6561 et *la*[#]/59049) et le système ancien comme *sol*/3, *la*/27, *si*/243, *ut*[#]/2187, *ré*[#]/19683 et *mi*[#]/177147. Cette dernière « gamme par tons » est présentée par Rameau comme « un ordre des plus vicieux » (on le comprend), tout aussi ancien que l'ordre

musique, sans ébranler en même temps les lois fondamentales de l'État. » Les analogies de cette nature sont à l'origine de fréquentes spéculations sur les relations entre les mondes grec et chinois.

⁷⁷ Voltaire, « Catalogue des écrivains du siècle de Louis XIV », dans *Œuvres complètes de Mr. de Voltaire*, Genève, [Cramer], 1769, t. 11, p. 80.

⁷⁸ Jean-Philippe Rameau, « Nouvelles réflexions sur le principe sonore », dans *Code de musique pratique*, Paris, Imprimerie Royale, 1760, p. 191.

sol[#]/6561, la[#]/59049, ut[#]/2187, ré[#]/13683, mi[#]/177147, correspondant à la pentatonique sol la ut ré mi.

Il n'est pas utile de s'attarder sur des contradictions que les savants calculs de Roussier ont sans doute favorisé⁷⁹. Rameau a vu dans la pentatonique présentée par Li Guangdi, dont il antedate le travail de près de 4 millénaires (2277 ans avant J.C au lieu de 1705 après J.C.), la trace d'une théorie de la progression triple dont l'origine n'est « guère éloignée du Déluge, puisqu'elle précède de treize ans celle où l'on commença d'élever la tour de Babel »⁸⁰. Ne distinguant pas les *lii* (calcul des hauteurs) des *diao* (organisation des échelles), il y trouvait non seulement l'origine des « airs chinois » modernes publiés par le père Du Halde, mais également une justification du système qu'il avait développé 35 ans plus tôt dans le *Nouveau système de musique théorique*. On sait la place qu'y occupe cette progression géométrique, associée à la théorie de la résonance de Sauveur, dans sa modélisation de la tonalité⁸¹. Témoins de son antiquité, les *lii* forment l'une des preuves de son fondement naturel.

S'il accepte volontiers l'ancienneté de la progression triple – au point qu'il ne trouve pas de raison de se limiter aux Égyptiens, et propose de remonter à la Genèse vétérotestamentaire –, Rameau n'est guère préoccupé par l'idée de la décadence. Toutefois, s'il n'est pas évoqué explicitement, le thème de la perte du savoir théorique dans la Chine contemporaine faisant suite à la destruction des livres antiques est bien présent.

Il m'est tombé depuis quelques jours une traduction de tout ce qu'a pu ramasser sur la Musique chinoise le R. P. Amiot, de la Compagnie de Jésus, Missionnaire à Pékin, depuis environ seize ans. L'Auteur dont il tire la plus grande partie de ses lumières, vivoit, à ce qu'il dit, 2277 ans avant J.C. & cet Auteur, qui ne donne que ce qu'il a pu ramasser des débris des Recueils de son père, échappés d'un incendie, cite d'abord, conjointement avec d'autres, la progression triple jusqu'à son 13.^e terme, pour la source des systèmes de Musique chinoise, & ensuite ces systèmes, que je rapporterai bien-tôt ; puis, après avoir raconté des effets merveilleux de cette Musique, il donne une énumération des comparaisons qu'on en a faites avec tout ce qu'on peut imaginer dans la Nature.

⁷⁹ Roussier semble avoir grandement contribué à la diffusion de cette gamme par tons « chinoise » : « D'ailleurs cette mode [de la théorie] nous est commune avec les Chinois, puisqu'ils ne tirent l'un de leurs systèmes musicaux (l'un de leurs *Lus* ou Gammes) que de la Progression triple, qu'ils prennent de deux en deux termes pour en former une suite de tons majeurs, dans la proportion de 1, 9, 81, 729 », Pierre-Joseph Roussier, *Traité des accords, et de leur succession ; selon le système de la basse-fondamentale ; Pour servir de principes d'harmonie à ceux qui étudient la composition ou l'accompagnement du clavecin ; avec une méthode d'accompagnement*, Paris, Bailleux, n. ** [n. 2], p. 110.

⁸⁰ Jean-Philippe Rameau, « Nouvelles réflexions », art. cit., p. 225-226. Rameau ne limite toutefois pas l'origine de la progression triple aux anciens Chinois ou Égyptiens, suggérant que « ceux-là mêmes qui travailloient à la construction de cette tour, ne pouvoient-ils pas avoir déjà fait leurs réflexions sur une pareille progression, soit un fils de Noé, soit d'autres à qui ce fils l'aura transmise, & qui auront ensuite passé en Chine, même en Egypte, si l'on veut ».

⁸¹ Voir Jean-Philippe Rameau, « De la progression du son fondamental, d'où naissent les modes, la modulation & la mélodie », dans Jean-Philippe Rameau, *Nouveau système de musique théorique, où l'on découvre le principe de toutes les regles necessaires à la pratique*, Paris, Ballard, 1726, chap. 4, p. 29.

*Cette Traduction se trouve adressée, en 1754, à M. de Bougainville, de l'Académie des Belles-Lettres*⁸².

C'est avec le *Mémoire sur la musique des anciens*⁸³ de l'abbé Roussier, fasciné par les théories ramistes, que ce thème sera définitivement associé à la progression triple (et donc aux *li*). Constatant que le « Musicien Philosophe » (Rameau) ne s'était « occupé dans divers Ecrits, non à retrouver, le principe sur lequel ce système étoit établi, mais à en expliquer le mécanisme »⁸⁴, il entreprit d'en retrouver l'origine en appliquant une démarche clairement résumée par Diderot.

*Ce grand système de Pythagore, appelé le parfait, ne l'était guère ; et l'octacorde était plus défectueux que le système de Pythagore, l'eptacorde plus que l'octacorde, et la lyre de Mercure plus que le système des Chinois. Outre le défaut des sons, le système des Chinois a encore d'autres vices, deux interruptions et cinq tons de suite ; mais ce qui doit surprendre, c'est qu'à ces vices d'ignorance, il réunit un caractère savant. [...] D'où M. Roussier conclut que les Grecs et les Chinois ont été des fripons et des ignorans, qui ont dépecé chacun le grand système, le vrai système général de quelque autre peuple, des Égyptiens*⁸⁵.

Aux yeux des Encyclopédistes, manifestement lecteurs de Roussier comme de Du Halde, la *Vraie doctrine du Ly lu* (*Lǐlǔ zhēngyì*) pouvait ainsi constituer la synthèse de deux élaborations historiographiques corrélées quoique distinctes. D'une part, sa rédaction figurait la tentative de Kangxi de restaurer le système musical originel (simplement incomplet pour Rameau et déjà décadent pour Roussier) oublié depuis la destruction des livres de la Chine antique. D'autre part, le cadre de cette restauration – une « académie » dont les objectifs étaient compris comme la sauvegarde par l'écrit d'un savoir classique⁸⁶ –

⁸² Jean-Philippe Rameau, « Nouvelles réflexions », art. cit., p. 189, n. a. La découverte de l'autodafé de Qin Shi Huangdi 秦始皇帝 (-213) semble avoir marqué les esprits. L'abbé Roussier a ainsi suggéré que Rameau s'y référait : « quant à l'incendie dont parle ici Rameau, il n'en arrive pas souvent de cette espèce. Il entend sans doute celui qui fut ordonné par l'Empereur Tsin ou Tsine. » Pierre-Joseph Roussier, *Mémoire sur la musique des anciens*, 1770, p. 136. Le malentendu a été levé par Amiot en 1780 : « Rameau lui-même, qui n'auroit dû prendre pour lui que ce qui concerne le système Chinois, me fait parler d'un incendie arrivé, à ce qu'il fait entendre, 2277 ans avant Jesus-Christ, tandis que l'incendie dont je parle [...] n'est qu'un incendie particulier, un incendie qui consumma la maison de l'Auteur, dont les écrits devinrent la proie des flammes ; en un mot, un incendie arrivé, pour ainsi dire, de nos jours. Sa date est de l'année y-yeou, vingt-deuxième du Cycle des Chinois, & la quarante-troisième du regne de Kang-Hy, c'est-à-dire, suivant notre manière de compter, l'an 1705. » Joseph Marie Amiot, *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les mœurs, les usages des Chinois*, Paris, Nyon l'Ainé, 1780, t. 6, p. 11-12.

⁸³ Pierre-Joseph Roussier, *Mémoire sur la musique des anciens, où l'on expose le principe des proportions authentiques, dites de Pythagore ; & de divers systèmes de musique chez les Grecs, les Chinois & les Égyptiens*, Paris, Lacombe, 1770.

⁸⁴ *Ibid.* p. 7.

⁸⁵ Denis Diderot, *Mélanges de littérature et de philosophie*, Œuvres de Denis Diderot t. 9, sous la dir. de Jacques-André Naigeon, Paris, Desray et Deterville, 1798, p. 264-256.

⁸⁶ Pour une comparaison des objectifs du *Suanxue guan* (1713) et du *Mingshi guan* (1679), et le parallèle qui a pu être dressé avec l'Académie royale des sciences, voir Catherine Jami, « L'empereur Kangxi et les sciences », art. cit., p. 31 *sq.*

apportait la démonstration qu'une théorie musicale ne saurait être transmise sans le secours de la notation.

Musica practica et mecanica

Pereira interprète, transcripteur, facteur

Lorsque l'Empereur veut prendre le divertissement de la symphonie, il fait appeler ces deux PP. [Pernon et Pereira] avec le sieur Ghirardini [Giovanni Gherardini, 1654-1723] qui jouent de la basse, de la viole, et de la trompette marine.⁸⁷ C'est quelquefois dans son appartement, mais le plus souvent il les demande dans le lieu où travaillent les ouvriers, et alors les PP. et le sieur Ghirardini ont l'honneur de divertir S. M. à genoux. On dit qu'il les retint un jour dans cette posture pendant quatre heures et que s'étant aperçu qu'il étaient fatigués, il leur versa de sa main impériale du vin dans une coupe qu'il leur présenta⁸⁸.

En 1671, Kangxi demande au P. Ferdinand Verbiest de lui enseigner la musique. Verbiest fait venir auprès de lui Pereira. Nous avons relaté plus haut comment celui-ci brille en transcrivant d'oreille des airs chinois sur le vif. Pereira fait construire un « plus grand orgue » et un carillon qui joue des airs de la Chine⁸⁹. Une ambassade russe en 1694 rapporte avoir vu l'orgue de Pereira. L'orgue et le carillon sont encore décrits par l'historien et spécialiste de la littérature Zhao Yi 趙翼 (1727-1814), qui séjourna de 1749 à 1766 à Pékin⁹⁰.

Le Père Pereyra qui avait un talent singulier pour la Musique, fit placer une grande et magnifique Horloge au haut de l'Eglise des Jésuites. Il avait fait faire quantité de petites cloches, suivant les proportions de l'harmonie, & les avait placées dans une Tour destinée à cet usage. Chaque marteau était attaché à un fil de fer qui le faisait lever & tomber sur la cloche en même temps. Au dedans de la Tour un grand tambour, sur lequel des airs de la Chine étaient notés avec de petites pointes. Immédiatement avant l'heure le Tambour se trouvait dégagé de quelques dents de roue qui le tenaient arrêté & suspendu. Il suivait aussitôt le mouvement d'un grand poids pendu à sa circonférence. Il attrapait avec ses pointes le fil de fer de chaque marteau. Chaque cloche sonnait à

⁸⁷ *Journal du voyage de la Chine* fait dans les années 1701, 1702, 1703, BnF, Ms. fr., Nouvelles acq. 2086, attribué faussement à un certain Bouvet de la Touche. Cité par Félix-Sébastien Feuillet de Conches, *Les peintres européens en Chine et les peintres chinois*, Paris, Du Buisson, 1856 ; Madrolle, *Les premiers voyages français à la Chine*, 1901, p. 145-148 ; François Froger, *Relation du premier voyage des Français à la Chine*, 1926, p. 100 (p. 117 selon Fang Hao, *Zhong Xi jiaotong shi*, op. cit., vol. 2, p. 897-898).

⁸⁸ Claudius Madrolle, *Les premiers voyages français à la Chine ; la Compagnie de la Chine, 1698-1719*, Paris, A. Challamel, 1901, p. 147 ; cité par Paul Pelliot, *L'Origine des relations de la France avec la Chine. Le premier voyage de "P Amphytrite" en Chine*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1930, p. 61.

⁸⁹ Noel Golvers, *The Astronomia Europae of Ferdinand Verbiest S.J. (Dillingen, 1687)*, Nettert, Steyler, 1993, p. 124-126 et 316, n. 19-21. J. B. [Jean-Baptiste] du Halde S.J., *Description géographique*, op. cit., III, p. 112, 270.

⁹⁰ Zhao Yi 趙翼, *Yanpu zaji* 檐曝雜記 (Mémoires divers de celui qui s'expose au soleil sous l'auvent), après 1768, exemplaire de la Bibliothèque de Pékin 北京大學圖書館 (scanné, téléchargeable sur www.archive.org/details/02095975.cn), *juan* 2, fol. 15a-16b, cité par Fang Hao, *Zhong Xi jiaotong shi*, op. cit., p. 894-895.

son tour, suivant les règles, & l'on entendait distinctement un des plus beaux airs du pays, lequel était suivi de l'air, que la grosse cloche marquait d'un son plus fort.

Ce spectacle fut également nouveau pour la Cour & pour la Ville : les Grands [271] & les petits y accoururent. L'Eglise toute grande qu'elle est, ne pouvait contenir la foule prodigieuse de peuples qui allaient & venaient sans cesse : ils se succédaient continuellement les uns aux autres, & quoique la plupart fussent infidèles, on avait la consolation de les voir se prosterner respectueusement devant une image du Sauveur, & lui adresser humblement leurs prières⁹¹.

Soit encore, si nous remontons à la source.

Successit in Patris defuncti [Gabriel de Magalhaens] locum P. Thomas Pereyra, item Lusitanus. Hic ubi PeKinum primum venit, statim ingeniosae mechanicae specimen non exiguum dedit, erecto scilicet magno horologio in turre Templi nostri PeKinensis, majoribus ex aere sonoro fuis campanis, & in supremo turris frontispicio horas & horarum quadrantes, amplo in circulo magnis characteribus expressos, sagittâ tamquam manûs indice toto die monstrante. Hoc itaque horologio longè latèque resonante, ac templi nostri nomen per totam aulam circumferente, magna hominum multitudo ad templum visendum constuit ; sed quod potissimum miratur, est praeludium musicum, quod horis annunciandis praecedit. Nam Pater Thomas Pereyra, cùm sit musicae peritissimus, campanas non paucas juxta musicae proportionem fundendas, & torno exactè elaborandas curavit, easque in suprema parte frontispicij turris horologiae apcerto in aëre ita disposuit, malleosque singulis proportionatos apposuit, qui filis ferreis more nostro Europaeo elevati, campanas harmonicè pulsant. In interiori autem turris horologiae receptaculo, magnum tympanum cylindricum collocavit, & in eo cantilenas aliquot Sinicas disposuit, claviculis tamquam notis, sive characteribus musicis, harmonico intervallo ita infixis, ut cùm jam proximè instat hora, majoris campanae pulsu annuncianda, tympanum per se solvatur, & pondere appenso circumactum claviculis suis apprehendat fila ferrea, & campanis minoribus harmonicè sonantibus, cantilenam Sinicam perfectissimè exhibeat, quâ absolutâ repentè campana major horam labentem altiori sono indicat. Dici non potest, quantum hujus rei novitas animum spectantium abripiat, adeo ut templi nostri atrium, quod satîs amplum est, multitudinem hominum confertim confluentem passim non capiat, & praesertim diebus aliquibus solemnioribus singulis diei horis, instar fluxus & refluxus marini, templum & atrium alijs semper atque alijs spectatoribus sibi succedentibus repleatur, inter quos, licèt maxima pars sit gentilium, illi ipsi tamen flexis genibus, & inclinato saepiùs in terram capite, Salvatoris nostri imaginem venerantur. Spero, fore, ut organo illo, quod P. Thomas modò habet prae manibus, & de quo suprâ, brevè confecto, adhuc multò plures ad novam theatrum concurrant, atque ita in tympano, & organo ac cymbalis bene sonantibus omnis spiritus laudet DOMINUM⁹².

Pedrini pédagogue, facteur, écrivain de musique

Aveva il signor Pedrini formato un organetto, che per mezzo di alcune ruote a modo di orologio, caricata la molla alzando i mantici, sonava da per se ogni volta, che se gli dava il moto. Lo portò in

⁹¹ J. B. [Jean-Baptiste] du Halde S.J., *Description géographique*, op. cit., t. 3, p. 270-271. Cité également par Louis Pfister, *Notices biographiques*, op. cit., p. 384.

⁹² Fernando Verbiest, *Astronomia*, op. cit., « CAPUT XXVI Horolo-technia » p. 92-93. La première partie du chapitre parle des instruments mécaniques de Gabriel de Magalhaens. La première partie du chap. XXV, p. 88-89, parle des instruments mécaniques (carillons) pour Kangxi (nous citons la seconde partie en haut de l'article).

Palazzo, e fece istanza al signor Mandarinino Ciao capo degli altri del Tribunale del Tang-Sin-Tien, acciò lo presentasse a Sua Maestà. Questo signor Ciao però vedendo che il signor Pedrini andava crescendo nella grazia dell'Imperadore, cosa che molto mal volentieri soffriva, con varj raggiri non vole mostrarglielo, e presentò all'Imperadore un altro strumento musicale, che pur sonava da se ; un orologio, che mostrava le ore, e nello stesso tempo dava fiato ad un organetto, e dava moto ad un carro ; e per ultimo gli presentò un organo fatto nel Collegio de' Portoghesi. Ricevè tutto l'Imperadore, ma l'organo fatto nel Collegio neppure volle vederlo, e lo ributtò. In questo mentre infermossi il signor Ciao, ed il signor Pedrini profittando di questa occasione riportò a Palazzo il suo organetto, che dagli altri Mandarinini, i quali più amavano di dar gusto a quel Monarca, che al signor Ciao, fu ricevuto, e presentato a Sua Maestà, che lo gradì e lo ritenne⁹³.

M. Pedrini a été parfaitement bien reçu à la Cour de Pékin par l'Empereur de Chine, parce qu'il était organiste dans le monde et qu'il savait parfaitement jouer des instruments, chantant bardiment les airs chinois sur la basse de viole et sur le clavecin⁹⁴.

M. Pedrini était donc conduit par la Providence à la Cour pour travailler au service de la Religion par une voie fort singulière ; sans l'avoir cherché, il se trouvait placé auprès de l'Empereur, afin de tenir tête aux Jésuites qui se servaient de leur faveur pour opposer sans cesse l'autorité impériale aux décisions apostoliques⁹⁵.

Prêtre lazariste italien, envoyé en Chine où il arrive en 1711, Pedrini devient le professeur de musique de trois des fils de l'empereur Kangxi et servit son fils Yongzheng et son petit-fils Qianlong. Il réparait et accordait les clavecins impériaux, il construisit également des instruments⁹⁶ : une épinette en forme de table en 1711⁹⁷, « un orgue qui joue tout seul quelques airs chinois »⁹⁸, considéré souvent, sans doute à tort, comme un autre orgue, offert à l'empereur le 24 août 1713, pour sa soixantième année⁹⁹. Nous ne savons rien de plus de ces instruments. En revanche nous avons une description par Pedrini d'un instrument qu'il construisit et offrit en 1719 à Kangxi : « L'orgue est à quatre registres, suffisant pour n'importe quelle église de Pékin, mais beaucoup plus beau que ceux d'Europe, parce que tous les tuyaux sont ornés de fleurs d'or ; il est revêtu d'un vernis noir et il est portatif [...] il a huit pieds de haut. [...] Comme la salle de peinture était assez grande, je le plaçai là ; il y reçut les applaudissements de tous les mandarins, et même des Européens qui, ne pouvant nier ce qui se voit et s'entend, furent obligés de dire : c'est vrai il est beau et bon »¹⁰⁰.

⁹³ Matteo Ripa, *Storia della fondazione*, op. cit., vol. I, p. 461-462.

⁹⁴ *Mémoires de la congrégation de la mission*, Paris, Maison principale de la Congrégation de la Mission, 1865, p. 46.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁶ Les informations reportées ci-dessous ont été d'abord notées par Jean-Christophe Frisch.

⁹⁷ Lettre de Luigi Antonio Appiani (1663-1732, arrivé en 1699 à Canton), 1^{er} août 1711, Archives lazaristes de Rome. Cité par Aymard-Bernard Duvigneau, « Théodorice Pedrini, prêtre de la mission, protonotaire apostolique, musicien à la Cour impériale de Pékin », *Bulletin catholique de Pékin*, n° 24, 1937, nos 286-290 (juin-octobre), p. 8.

⁹⁸ Lettre de Pedrini à sa mère, 4 juillet 1713. Cité *ibid.*

⁹⁹ Lettre d'Appiani, 1713, Archives lazaristes de Rome. Cité *ibid.*, p. 8.

¹⁰⁰ Lettre de Pedrini à Appiani, 15 septembre 1719, archives lazaristes de Rome, cité *ibid.* p. 9-10, et n. 33.

On a retrouvé en 1935 une série de sonates de lui, non datées. Quasiment inconnu¹⁰¹ quand Jean-Christophe Frisch le découvre peu avant 1995 grâce au père Henzmann, archiviste lazariste, qui le met sur la piste via l'Institut Ricci de San Francisco (USA) avec Joyce Lindorff, alors à Hong Kong, Pedrini compositeur est désormais l'objet d'études zélées, tant de la part de musicologues que de chroniqueurs locaux de sa ville natale de Fermo, d'interprétations musicales à la scène, à la radio et au disque. Comme pour le traité, on peut disputer de l'originalité de son œuvre, il y a peu introuvable par des moyens légaux, désormais rééditée en édition de luxe à Pékin. On ne sait même pas s'il les a composées lors de son périple de dix ans à travers les océans, l'Amérique du Sud et Centrale, les Philippines, ou bien en Chine, et quand. L'hypothèse avancée par l'un d'entre nous (FP, notice du disque Sirocco) mérite peut-être d'être mentionnée : « Comme le *Quijote* de Pierre Ménard, l'opus III de Pedrini est la copie d'un original célèbre, ici l'opus V de Corelli, mais réinventé par un parcours à nul autre pareil, et en un sens, comme le dit Borgès, *más sutil e infinitamente más rico*.

Plutôt que de revenir sur la Querelle des rites et la lutte entre jésuites et reste du monde, il paraît plus riche de montrer ici un des rares cas connus d'œuvre existant exclusivement au niveau neutre, sans face acoustique¹⁰². Un prêtre russe orthodoxe, Feodosii Smorzhevskii, raconte comment Pedrini lors d'un banquet avec des opposants de l'empereur Yongzheng (r. 1723-1736) fait une blague sur Yongzheng et se retrouve en prison, où il s'ennuie tellement qu'il écrit des poèmes latins. Nous imaginons donc que quand, un peu plus tôt, de février 1721 à février 1723, il est déjà emprisonné, il décide de réécrire de tête les sonates de Corelli. Il ne vise ni la postérité, ni des interprètes ou auditeurs de son temps ou du futur, ni les musicologues. Grâce à ce travail d'écriture, il revient en esprit et en action à sa chère Accademia dell'Arcadia où il est rentré en 1696 sous le nom de *Dioro Taumasio*. Cette Accademia, où Corelli rentrera en avril 1706, rassemblait des poètes qui voulaient restaurer un style pastoral anti-baroque. Il s'agit donc ici d'une expérience d'évasion par la pensée, l'âme. Ainsi dépourvu d'intention, le lazariste expérimente l'immortalité des taoïstes¹⁰³. Ou encore comme le disait Lévi-Strauss : « La musique et la mythologie sont des machines à supprimer le temps si bien qu'en écoutant la musique et pendant que nous l'écoutons, nous accédons à une sorte d'immortalité »¹⁰⁴. À

¹⁰¹ Les historiens de la Congrégation de la Mission ignorent jusqu'en 1936 ses qualités de compositeur : *Mémoires de la congrégation de la mission, op. cit.*, t. 5, livre 3, chap. 4. p. 376 à 385 ; P. Coste C.M., *Catalogue du personnel de la Congrégation de la mission depuis l'origine (1625) jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, 1911, p. 475 ; J. Van den Brandt, *Les lazaristes en Chine 1697-1935. Notices biographiques*, Pei-p'ing, Imprimerie des lazaristes, 1936, p. 7.

¹⁰² Nicolas Meeùs, version revue (2006) du texte paru dans *Analyse musicale*, 24 (juin 1991), p. 19-22, <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?article28>, p. 1.

¹⁰³ Kristofer Schipper, « Le progressif et le régressif, ou comment devenir immortel sans trop se fatiguer », *Piste*, 2 (1991), repris *La religion de la Chine. La tradition vivante*, Paris, Fayard (coll. L'espace intérieur), 2008, p. 216-217.

¹⁰⁴ Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 25-26.

fortiori en ne l'écoutant pas, mais en la lisant et l'écrivant, surtout si on la recopie, libre ainsi de toute vanité de compositeur. Une *musica* qui n'est, enfin, ni *mecanica*, ni *practica*, ni *speculativa*.

Bibliographie

Sources : traités et écrits concernant la musique

- An., *Journal du voyage de la Chine* fait dans les années 1701, 1702, 1703, BnF, Ms. fr., Nouvelles acq. 2086, attribué faussement à un certain Bouvet de la Touche.
- Amiot, Joseph Marie, *De la Musique moderne des Chinois*. s.l. [Pékin], ms., s.d. (peu après 1754) ; Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés.Vmb ms. 14.
- Amiot, Joseph Marie, *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les mœurs, les usages des Chinois*, Paris, Nyon l'Ainé, t. 6, 1780 et t. 11, 1786.
- Arnaud, François, « Traduction manuscrite d'un livre sur l'ancienne Musique Chinoise, composé par Ly-koang-ty, Docteur & Membre du premier Tribunal des Lettrés de l'Empire, Ministre, &c, », *Journal étranger*, juillet 1761, p. 5-49 (Repris dans François Arnaud, *Variétés Littéraires*, Jean Baptiste Antoine Suard, (éd.), Paris, Lacombe, 1768, rééd. 1804, vol. 2, p. 273-311).
- Bonnet-Bourdelot, Pierre, *Histoire de la musique et de ses effets. Depuis son origine, jusqu'à présent, et en quoi consiste sa beauté*, Amsterdam, Charles le Cenes, 1725 (1^{ère} éd. 1715).
- Carissimi, Giacomo, *Ars cantandi ; das ist: Richtiger und ausführlicher Weg, die Jugend aus dem rechten Grund in der Sing-Kunst zu unterrichten [...]*, Augsburg, Jacob Koppmayer 1692.
- Diderot, Denis (éd.), « Musique », *Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques*, vol. 7, Briasson-Le Breton, 1769.
- Diderot, Denis, « Sur les Systèmes de Musique des anciens peuples », *Mélanges de littérature et de philosophie*, Œuvres de Denis Diderot t.9, Jacques-André Naigeon (éd.), Paris, Desray et Deterville, 1798.
- Eximeno, Antonio, *Dell' origine e delle regole della musica*, Roma, Michel' Angelo Barbiellini, 1774.
- Fernandes, António, *Arte de musica de canto dorgam, e canto cham & proporções*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1626.
- La Borde, Benjamin-Marie de, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Ph.-D. Pierres, 1780.
- Liji* 禮記 (Livre des rites), trad. fr. Séraphin Cuvreur (1835-1919), *Li Ki. Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, Paris, Cathasia, série culturelle des Hautes Études de Tien-Tsin, Les Belles Lettres, « Les Humanités d'Extrême-Orient », 1950.
- Martinez, João, *Arte de canto chão*, Coimbra, Nicolao Carvalho, 1625.

- Parran, Antoine, *Traité de la musique théorique et pratique, contenant les préceptes de la composition*, Paris, Ballard, 1639.
- Pereira, Tomé, *Lǜlǚ zǔanyao* 律呂纂要 (Compilation de théorie musicale), ms. entre 1680 et 1690, *er juan* 二卷, *Gugong bowuyuan tushuguan zang gaoben* 故宮博物館圖書館藏稿本影印, Collection *Siku quanshu cunmu tiyao* 四庫全書存目叢書 « Jingbu 經部, Yuelei 樂類 », Jinan, Qilu shushe 濟南 : 齊魯書社, 1997, p. 803-845.
- Pereira, Tomé, Theodorico Pedrini, et al., *Lǜlǚ zhengyi xubian* 律呂正義續編, supplément au *Lǜlǚ zhengyi* 律呂正義 (Rituel orthodoxe des règles de la musique), compilé sous l'ordre de l'empereur Kangxi, préface 1713, inclus dans le *Lǜlǚ yuanyuan* 律呂淵源 (Source du calendrier et de l'harmonie), 1723, avec un supplément *xubian* 續編, édition révisée publiée en 1748, incluse dans la collection *Siku quanshu huiyao* 四庫全書薈要, première copie achevée en 1788.
- Rameau, Jean-Philippe, *Nouveau système de musique théorique, où l'on découvre le Principe de toutes les Regles necessaires à la Pratique*, Paris, Ballard, 1726.
- Rameau, Jean-Philippe, « Nouvelles réflexions sur le principe sonore », *Code de musique pratique*, Paris, Imprimerie Royale, 1760.
- Roussier, Pierre-Joseph, *Traité des Accords, et de leur Succession ; selon le système de la Basse-Fondamentale ; Pour servir de Principes d'Harmonie à ceux qui étudier la Composition ou l'Accompagnement du Clavecin ; avec une méthode d'accompagnement*, Paris, Bailleux, 1764.
- Roussier, Pierre Joseph, *Mémoire sur la musique des anciens, où l'on expose le principe des Proportions authentiques, dites de Pythagore ; & de divers Systèmes de Musique chez les Grecs, les Chinois & les Egyptiens*, Paris, Lacombe, 1770.
- da Silva, Manuel Nunes, *Arte minima, que com semibreve prolaçam tratta em tempo breve, os modos de maxima, & longa sciencia da musica*, Lisboa, Joam Galram., 1685.
- Smorzhevskii, Feodosii, « Ob iezuitakh v Kitae. (Otryvol iz kitaiskikh zapisok Ieromonakha Feodosiia Smorzhevskogo) » [The Jesuits in China (Excerpt from the Chinese notes of the priest Feodosii Smorzhevskii)], contributed by E. F. Timkovskii, *Sibirskii vestnij [Siberian Herald]*, Pt. 19 (1922), 107-132, 181-210 ; Pt. 20 (1822), 227-254, 295-310, 329-356. Cité par Barbara Widenor Maggs, "The Jesuits in China": Views of an Eighteenth-Century Russian Observer, *Eighteenth-Century Studies*, vol. 8, No. 2 (Winter, 1974-1975), p. 137-152 [loc. p. 150].
- Tosi, Pierfrancesco, *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1723.

Musique

- Archangelo Corelli, Sonate a Violino e violone o cimbalo, Opera Quinta*, Roma, Gasparo Pietra Santa (grav.), s.d. (ca.1700), http://imslp.org/wiki/12_Violin_Sonatas,_Op.5_%28Corelli,_Arcangelo%29

Archangelo Corelli, Sonaten Op. 5 N° 7-12, Franz Brüggen, Anner Bylsma, Gustav Leonhardt, RCA, 1980.

Archangelo Corelli, Violin sonatas op. 5, Stefano Montanari, Accademia Bizantina (Ottavio Dantone, dir.), Arts Music, 2005.

Sonate a violino col basso del Nepridi, Opera terza, parte prima, ms., fac simile Beijing, Beijing tushuguan chubanshe 北京 : 北京图书馆出版社, 2001, 78 p., rééd. 2002.

Teodorico Pedrini. Concert baroque à la Cité interdite, ensemble XVIII-21, Musique des Lumières, direction Jean-Christophe Frisch, Astrée Auvidis E 8609, 1996.

Teodorico Pedrini, Sonate, Sirocco (Nathalie Houtman, flûte à bec, Bernard Wolteche, violoncelle, Raphaël Collignon, clavecin), Orf, 2010.

Sources secondaires : biographies, récits

_____, « The History of China », The modern part of an Universal History, from the Earliest Account of Time, vol. 8, London, S. Richardson & al., 1759.

_____, « M. Pedrini à la cour de l'empereur de Chine », *Mémoires de la congrégation de la mission*, Paris, Maison principale de la Congrégation de la Mission, 1865, t. 5, livre 3, chap.4. p. 376 à 385.

de Backer, Augustin et Alois, *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus*, Liège, Grandmont-Donders, 1858.

Becke, Carl Ferdinand, *Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit*, Leipzig, Robert Fries, 1836.

Bernsdorf, Eduard (éd.), *Neues universal-Lexikon der Tonkunst*, t.3, Offenbach, Johann Anfré, 1861.

Cordier, Henri, *L'imprimerie sino-européenne en Chine*, Paris, Ernest Leroux, 1901.

Coste, P., C.M., *Catalogue du Personnel de la Congrégation de la Mission depuis l'origine (1625) jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, 1911.

Couplet, Philippe, *Catalogus Patrum Societatis Jesu qui post obitum S. Francisci Xaverii primo saeculo, sive ab anno 1581, usque ad 1681, in Imperio Sinarum Jesu-Christi fidem propagarunt*, Paris, 1686, (rééd. in Ferdinand Verbiest, *Astronomia Europaea*, 1687).

Duvigneau, Aymard-Bernard, « Théodoric Pedrini, prêtre de la mission, protonotaire apostolique, musicien à la Cour impériale de Pékin » *Bulletin catholique de Pékin*, n° 24, 1937, nos 286-290 (Juin-Octobre), p. 312-325, 363-375, 436-444, 475-488, 535-542. Repris dans l'édition fac-simile des sonates de Pedrini.

Fernandes, António, *Arte de musica*, Lisboa, Pedro Craesbeeck 1626.

Ferrario, Giulio, *Il costume antico e moderno o storia del governo*, Firenze, Vincenzo Batelli, 1823, vol. 2 (2^e édition).

- Fétis, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vol. 7, Bruxelles, Méline, Cans et compagnie, 1841.
- Feuillet de Conches, Félix-Sébastien, *Les peintres Européens en Chine et les Peintres Chinois*, Revue contemporaine tome XXV Paris, Du Buisson, 1856.
- Froger, François, *Relation du premier voyage des Français à la Chine*, Leipzig, Asia Major, 1926.
- Gerber, Ernst Ludwig, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält*, Leipzig, 1790-1792.
- Du Halde, J. B. [Jean-Baptiste] S.J., *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, Paris, P.G. Le Mercier, 1735.
- Kornmüller, Utto, *Lexikon der kirchlichen Tonkunst*, Brixen, A. Weger, 1870.
- Launay, Adrien, *Mémoires de la congrégation de la mission*, Paris, Maison principale de la Congrégation de la Mission, nouvelle édition 1912.
- Machado, Diogo Barbosa, *Biblioteca Lusitana : historica, critica e cronologica*, Lisboa, na Officina de Ignacio Rodrigues, 1752.
- Madrolle, Claudius, *Les premiers voyages français à la Chine ; la Compagnie de la Chine, 1698-1719*, Paris, A. Challamel, 1901.
- Martinez, João, *Arte de canto chão*, Coimbra, Nicolao Carvalho, 1625.
- Migne, Jacques-Paul (éd.), *Dictionnaire d'ethnographie moderne*, Petit-Montrouge, J-P Migne, 1853.
- Pfister, Louis, *Notices biographiques et bibliographiques sur les jésuites de l'ancienne mission de Chine, 1552-1773*, Shanghai, Imprimerie de la Mission catholique, 1932 (édition posthume, préface de 1875).
- Prévost, Antoine François, *Histoire générale des voyages*, Paris, Didot, 1746-1761.
- Quadrio, Francesco Saverio, *Della Storia E Della Ragione D'Ogni Poesia*, vol. 2, Milano, Francesco Agnelli, 1741.
- Rhau, Georg, *Enchiridion utriusque musicae practicae*, Vitebergae, 1538.
- Ripa, Matteo, *Storia della fondazione della Congregazione e del Collegio dei Cinesi*, Napoli, Tipografia Manfredi, 1832.
- Roussel de Courcy, Marie René, *L'empire du Milieu*, Paris, Didier & cie, 1867.
- de São Luis, Francisco (Bispo Conde), *Lista de alguns artistas portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1839.
- Sommervogel, Carlos, S. J. (éd.), *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, t. I Bibliographie, Bruxelles/Paris, Oscar Schepens/Alphonse Picard, 1890.

- Van den Brandt, J., *Les lazaristes en Chine 1697-1935, Notices biographiques*, Pei-p'ing, Imprimerie des lazaristes, 1936.
- Verbiest, Fernando, *Astronomia Europæa sub imperatore Tartaro Sinico Câm Hy*, Dillingen, Joannis Caspari Bencard, per Joannem Federle, 1687. [voir Golvers, 1993]
- Voltaire, « Catalogue des écrivains du siècle de Louis XIV », *Œuvres complètes de Mr. de Voltaire*, t. 11, Genève, [Cramer] 1769.
- Wylie, Alexander, *Notes on Chinese Literature with introductory remarks on the progressive advancement of the Art ; and a List of translations from the Chinese, into various European Languages*, Shanghai, American Presbyterian Mission Press, 1867.
- Zhao Yi 趙翼, *Yanpu zaji* 檐曝雜記 (Mémoires divers de celui qui s'expose au soleil sous l'auvent), après 1768, exemplaire de la Bibliothèque de Pékin 北京大學圖書館 scanné, téléchargeable <http://www.archive.org/details/02095975.cn>

Études

- Allsop, Peter C., Joyce Z. Lindorff, « Teodorico Pedrini: The music and letters of an 18th-century missionary in China », *Vincentian heritage* vol. 27, n° 2, 2008, p. 43-59.
- Bernard, Henri [Bernard Maistre], « Les adaptations chinoises d'ouvrages européens. 1514-1688 », *Monumenta Serica* X, 1945, p. 1-57 et 309-388.
- Bernard, Henri, « La musique européenne en Chine », *Bulletin Catholique de Pékin* vol. 22, 1935, p. 40-43 et 78-94.
- Bernard, Henri, « Les adaptations chinoises d'ouvrages européens. 1689-1799 », *Monumenta Serica* XIX, 1960, p. 349-383.
- Borges, Jorge Luis, « Pierre Menard, autor del *Quijote* », “Nîmes, 1939” [Buenos Aires, 1938], in *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1956, p. 45 sq., trad. P. Verdevoye, « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* », *Fictions*, Paris, Gallimard, 1957, 1979, « Folio », p. 63-74.
- Cordier, Henri, *L'imprimerie sino-européenne en Chine : bibliographie des ouvrages publiés en Chine par les Européens au xvii^e et au xviii^e siècle*, Paris, Imprimerie nationale, 1901.
- Fang Hao 方毫, *Zhong Xi jiaotong shi* 中西交通史 (History of the Exchanges between China and the West), Taibei, 1953, 5 vol. repr. Taibei, Zhongguo wenhua daxue 中國文化大學, 1983, 2 vol., part 4, section 8 music, p. 888-906.
- Feifel, Eugene, « Compte-rendu de Rühl (éd.), *12 sonates de Pedrini pour le violon seul avec basse continue* », *Monumenta Serica* n° 2, 1936-1937, p. 259.
- Galeffi, Fabio et Gabriele Tarsetti, « Teodorico Pedrini, un Fermano tra la Santa Sede e l'Imperio di Cina », conferenza-concerto tenuta Martedì 29 dicembre 2009 a Fermo, *Quaderni dell'Archivio storico Arcivescovile di Fermo*, n° 48, février 2010, in QASAF_29dicembre.pdf, <http://www.teodoricopedrini.it/QASAF3.htm>, téléchargé le 23 avril et le 14 mai 2011.

- Gild, Gerlinde, « The Introduction of European Musical Theory During the Early Qing Dynasty: The Achievements of Thomas Pereira and Theodorico Pedrini », *Western learning and Christianity in China: The contribution and impact of Johann Adam Schall von Bell, S.J. (1592-1666)*, Nettetal, Steyler Verlag, Monumenta serica monograph series, 1998, II, p. 1189-1200.
- Gild-Bohne, Gerlinde, (trad. & éd.), *Das Lülü zhengyi xubian, Ein Jesuitentraktat über die europäische Notation in China von 1713*, Göttingen, Edition Re, 1991.
- Gimm, Martin, « Teodorico Pedrini: Ein italienischer Hofmusikus im Palast Kaiser Kangxi », *Deutsche China Gesellschaft Mitteilungsblatt* n° 50, 2007, p. 40-49.
- Golvers, Noel, *The Astronomia Europae of Ferdinand Verbiest S.J. (Dillingen, 1687)*, Nettetal, Steyler, 1993.
- Golvers Noel, *Ferdinand Verbiest, S.J. (1623-1688) and the Chinese heaven*, Leuven, Universitaire Pers Leuven, 2003.
- Gong Hong-yu, *Missionaries, reformers, and the beginnings of western music in late imperial China (1839-1911)*, Thesis (Ph.D.--Asian Studies)--University of Auckland, 2006 <http://hdl.handle.net/2292/337>, téléchargé le 14 mai 2011.
- Guillot, Pierre, *Les Jésuites et la musique. le Collège de la Trinité à Lyon (1565-1762)*, Liège, Mardaga, 1991.
- Irving, David R. M., *Colonial counterpoint: music in early modern Manila*, New York, Oxford University Press, 2010.
- Jami, Catherine, « Tomé Pereira (1645-1708), clockmaker, musician and interpreter at the Kangxi court: Portuguese interest and the transmission of science », Luís Saraiva, *The Jesuits, the Padroado and East Asian science (1552-1773)*, Leuven, 2008, p. 187-204.
- Jami, Catherine, « L'empereur Kangxi et les sciences : réflexion sur l'histoire comparée », *Études chinoises*, vol. 25, 2006, p. 13-39.
- Jami, Catherine, « Classification en mathématiques : la structure de l'encyclopédie Yu Zhi Shou Li Jing Yung (1723) », *Revue d'histoire des sciences*, t. 42, n° 4, 1989, p. 391-406.
- Landry-Deron, Isabelle, *Les Leçons de sciences occidentales de l'empereur de Chine Kangxi (1662–1722) : textes des journaux des Pères Bouvet et Gerbillon*, Diplôme de l'EHESS, Paris, 1995, 2 vol.
- Lenoir, Yves & Nicolas Standaert, *Les Danses rituelles chinoises d'après Joseph-Marie Amiot*, Namur/Bruxelles, Presses Universitaires de Namur/Lessius, 2005.
- Lévi-Strauss, Claude, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.
- Lindorff, Joyce Z., « Missionari, tastiere e scambi musicali nelle corti Ming e Qing », *Quaderni dell'archivio storico arcivescovile di fermo*, n° 40, mars 2006, p. 65-84.
- Lindorff, Joyce Z., « Missionaries, keyboards and musical exchange in the Ming and Qing courts », *Early music* vol. 32, n° 3, août 2004, p. 403 + 405-414.

- Lindorff, Joyce Z., « The Harpsichord and Clavichord in China during the Ming and Qing Dynasties », *Early Keyboard Studies Newsletter*, vol. 8, n° 4, octobre 1994, p. 1-8.
- Meeùs, Nicolas, « Apologie de la partition », version revue (2006) du texte paru dans *Analyse musicale* 24 (juin 1991), p. 19-22, téléchargeable et téléchargée sur <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?article28>
- Meeùs, Nicolas, *et al.*, « La gamme double française et la méthode du si », *Musurgia*, vol. 6, n° 3-4, 1999, p. 29-44.
- Meeùs, Nicolas, *Vox et littera dans la théorie musicale médiévale*, communication à la journée d'étude *Les vocabulaires de la voix : les intraduisibles*, Sorbonne, le 4 février 1997. <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?article28>
- MGG = Friedrich Blume, éd., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel, Basel, Bärenreiter, 1958.
- Pelliot, Paul, *L'Origine des relations de la France avec la Chine. Le premier voyage de "l'Amphitrite" en Chine*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1930.
- Picard François, « Music », Nicolas Standaert ed., *Handbook of Christianity in China*, vol. 1, Leiden, Brill, 2001, p. 851-860.
- Schipper, Kristofer, « Le progressif et le régressif, ou comment devenir immortel sans trop se fatiguer », *Piste*, 2, Paris, 1991, p. 61-72, repris *La religion de la Chine. La tradition vivante*, Paris, Fayard, « L'espace intérieur », 2008, p. 197-218.
- Sylvestre, André, C.M., « Théodoric Pedrini C.M. 1670-1747 Le Musicien de l'Empereur », *Vincentiana*, 1995, p. 374-379. *VT-1995-06-08-FRA-SYLVESTRE2.DOC*
- Tao Yabing 陶亞兵, *Zhong Xi yinyue jiaoliu shi gao* 中西音樂交流史稿. *The History of Musical Exchange between China and Western World*, Pékin, Zhongguo Dabaike quanshu 中國大百科全書出版社, 1994.
- Vendrix, Philippe, *Aux origines d'une discipline historique. La musique et son histoire en France aux xvii^e et xviii^e siècles*, Droz, 1993.
- Wang Bing 王冰, « Lǚlǚ zuanyao zhi yanjiu 律呂纂要之研究 », *Gugong bowuyuan yuankan* 故宮博物院院刊, n° 102, 2002, p. 68-81.
- Wang Bing, « Tomás Pereira e a Divulgação da Teoria Musical do Ocidente na China », *Revista de Culture* [Macau], n° 9, janvier 2004, p. 122-147.
- Yan Zonglin 閻宗臨, « Kangxi yu De Lige » (康熙與德理格), *Saodang bao* 掃盪報 (Guilin 桂林), *Wenshi zhoukan* 文史週刊, 23 mars 1941, p. 163-169.