



Article de recherche

Pour une musicologie générale des traditions

Towards a General Musicology of Traditions

François Picard

Université Paris Sorbonne, Paris, France

RÉSUMÉ

La musicologie historique de l'Asie orientale s'est développée depuis plusieurs décennies. L'époque Song (XII^e siècle) offre ainsi un système complet de modes, avec ses variantes ancienne, attribuée aux Tang, et moderne, ainsi qu'une version plus réduite, limitée à vingt-huit échelles. Ce système, provenant d'Inde, a disparu de la tradition mais des notations musicales ont été transmises jusqu'à nos jours, dont la transcription permet l'étude et l'interprétation.

Abstract

Historical musicology of East Asia has developed over the past 70 years. The (12th century) "Song" period has left a complete system of musical modes in two variations: an ancient one related to Tang, a modern one, and a more reduced one, limited to twenty-eight scales. This system, which originated in India, has disappeared from live tradition, but musical notations have been transmitted to the present, the transcription of which allows both study and interpretation.

MOTS-CLÉS

musicologie historique, Asie orientale, modes musicaux, notations musicales

KEYWORDS

historical musicology, East Asia, musical modes, musical notation

ARTICLE HISTORY

Published : December 2007

Dans cet article, je propose d'examiner à la lumière des études chinoises diverses questions abordées par le colloque dans son ensemble et à travers ses présupposés du texte proposé intitulé « Traditions musicales savantes au carrefour du systématique et de l'historique : prolégomènes à une musicologie générale des traditions »¹.

J'ai proposé il y a de cela plus de dix ans, d'abord dans mon dossier d'habilitation à diriger les thèses (EHESS,

1995), puis dans ma candidature à la chaire d'ethnomusicologie analytique en Sorbonne (1998), une musicologie générale, que j'ai appelée « musicologie généralisée ». Il s'agissait de continuer l'œuvre de mon maître Tran Van Khê et d'intégrer l'étude des musiques orientales à un complexe qui ne pouvait plus être la musicologie comparée *vergleichende Musikwissenschaft*². Ce n'était point tant le fait de l'impossibilité du propos ou des méthodes de celle-ci, mais la critique qu'elle s'était dès le départ fourvoyée dans des

¹(note de la rédaction) L'auteur se réfère ici au colloque tenu le 19 et 20 juin 2006 à l'UPA (Université Antonine, Baabda – Liban), et organisé conjointement par cette dernière et l'Université Paris Sorbonne - Paris IV.

²Dont je doute qu'elle soit un « rejeton de l'ethnologie » : mon étude sur les cabinets de curiosité montre tout autre chose [cf. [picard2006a](#)].



Corresponding author :

François Picard | francois.picard@paris-sorbonne.fr | Université Paris Sorbonne, Paris, France

Copyright : © 2007 by the authors. | Licensee : Luminous Insights, Wyoming, USA.



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

à peu près et des *a priori* dont elle ne pouvait d'elle-même se débarrasser. Surtout, l'incompétence linguistique, culturelle et historique des tenants de cette méthode en ce qui concerne les traditions brassées dans leurs comparaisons est désormais rédhibitoire³.

En ce qui concerne l'accusation, fondée, envers l'ethnomusicologie de ne s'être intéressée d'abord qu'aux musiques primitives, elle ne touche ni de près ni de loin ma démarche, mon parcours ni mon domaine, et elle m'indiffère. Mais c'est une autre formulation qui est proposée : « La musicologie occidentale officielle (historique et analytique), centrée sur la musique savante européenne, a longtemps cantonné l'étude des traditions musicales extra-européennes - taxées autrefois de "primitives" - à l'ethnomusicologie, ou étude ethnologique des traditions musicales vivantes ». Ayant travaillé dans la lignée de François-Bernard Mâche et sous la direction de Iannis Xenakis, tous deux professeurs des universités, et directeur d'un département pour le premier, je trouve cette prétendue unicité d'une « musicologie occidentale officielle » tout simplement fausse. J'aimerais citer également Francis Bayer, maître de conférences à Paris 8, compositeur. Je dirais plutôt comme le disait Jean-Claude Éloy (dans une série d'émissions que j'ai produites pour France Culture) : les musiques extra-européennes se retrouvent hors du panier des musiques dominantes, qu'elles soient classiques ou de variété, avec les musiques anciennes et contemporaines.

Le texte du colloque propose d'étudier « les traditions musicales savantes, c'est-à-dire les musiques d'art, de "haute tradition" ou à caractère initiatique, dont la systématique, souvent incomplète, est décrite au sein d'une théorie explicite ».

Maintenant que l'étude des cultures musicales s'est ouverte à toutes les époques, tous les continents, il paraît sans doute possible de revendiquer une spécificité, qui traiterait d'une diversité « du savant, d'art, ou initiatique » qu'il sera peut-être possible de ranger sous la bannière des traditions. Cependant, je pourrais montrer aisément que les musiciens savants ne le sont pas tant que ça, que les théories ne sont jamais explicites, la systématique toujours incomplète, et que les musiques les plus complexes et les

plus intéressantes à étudier ne sont pas toujours les plus « artistisées ». Quant à l'initiatique, il relève d'un tout autre plan, à moins de ranger les chants de sortie de la retraite des jeunes filles béninoises étudiées et documentées par Gilbert Rouget dans ce nouveau champ des traditions musicales savantes, ce à quoi je ne saurais naturellement me refuser.

Le problème n'est pas là, et depuis longtemps : il est celui de l'articulation entre sensible et érudition, entre étude critique des sources et connaissances ; sa résolution passe par une approche qui est celle de l'anthropologie historique, nom bizarre donné à une façon de faire de l'histoire en tenant compte des apports de l'ethnologie : oralité et écriture, événements et mémoire ; je ne sais pas trop ce qu'il en est pour le domaine arabe, mais pour ce que je pratique : l'Asie orientale, et tel qu'en porte témoignage le Réseau Asie, la distinction ne se fait plus entre disciplines ni entre origines familiales ou géographiques des chercheurs, mais clairement dans une approche ouverte et engagée ; il en va ainsi de l'étude du corps japonais, portée par des philosophes, des historiens, des érudits en langues et civilisation, des artistes, mais qui tous parlent la langue, ont vécu là-bas, pratiquent les arts martiaux ou du spectacle.

Ce profil, me direz-vous, a peu à voir avec la musicologie systématique. J'en suis bien d'accord, et je vois dans celle-ci, par exemple dans la thèse d'Amine Beyhom, un rejeton de la *vergleichende Musikwissenschaft* aussi nécessaire que l'acoustique, la phonétique ou l'organologie.

Puisque je revendique une science du concret informé et de la culture, je ne saurais continuer plus avant sans mettre à l'épreuve un matériau précis, résistant, difficile, et dont l'étude apporte des éléments à la musicalité, à la musique. Je prendrai un moment de l'histoire de la musique chinoise où la systématique a été portée à son plus haut niveau : l'époque Song, vers 1100.

I. Le système modal de la musique des banquets (Yanyue) de l'époque Tang en Chine tel que reconstitué à travers les sources, ses origines et ses dérivés

J'ai exposé déjà et ailleurs ce système⁴, et je voudrais donc ici analyser ce système et son exposé à la lumière des questions du savant, du systématique et de l'historique. Il se

³Ce travail en vue d'une musicologie généralisée a déjà produit plusieurs documents de synthèse, disponibles sur le site du CRLM : <http://www.crlm.paris4.sorbonne.fr/ethno.html>.

⁴picard2006b.

trouve d'abord que ce système n'est en rien initiatique, qu'il est absolument savant, explicite, et complet. En revanche, ses modes d'élaboration, de transmission, son utilisation réclament encore des études fines et de haut niveau.

1.1. État de la recherche

Avec les travaux de Kishibe Shigeo, Rulan Chao Pian, Yang Yinliu, Laurence Picken⁵, on arrive à la fin des années 1960 à une bonne connaissance des sources et des problèmes.

Aujourd'hui, au niveau international, nous sommes à peu près trois ou quatre à travailler sur la question : Joseph Lam (University of Michigan), Rembrandt Wolpert (University of Arkansas), et moi-même (Université Paris Sorbonne – Paris IV) ; tous les trois sommes au moins tentés de confronter notre travail à celui de la musique ancienne, entendu par là ce champ où se retrouvent musicologues médiévistes (puis Renaissance, baroque, jusqu'au Pleyel de Debussy) et interprètes, parfois réunis dans la même personne.

Par goût, par conviction, par désir, par plaisir, par chance, je suis celui qui tente le plus avec ces derniers, à travers concerts et disques. Plane au-dessus de nous l'ombre du mauvais goût et de la reconstitution hollywoodienne.

1.2. Sources

Le système de la musique des banquets de l'époque Tang (618-907) est sujet à discussions et présentations systématiques entre 1080 et 1300, soit à l'époque Song et jusqu'aux débuts de l'époque Yuan⁶.

Dans ces sources, pour la plupart transmises sous forme imprimée, on trouve des notations musicales de pièces, des tableaux de modes (ou d'échelles, de gammes, nous ne rentrerons pas ici dans la discussion), des discussions techniques de termes. **pian1967<empty citation>** a effectué un inventaire des sources et a publié ses transcriptions, d'où l'idée que ce champ d'étude était désormais clos. De plus, le renouveau extraordinaire, espéré mais inattendu, des traditions depuis 1985 a éloigné certains des meilleurs chercheurs (je pense à Stephen Jones, qui le revendique haut et fort) de l'étude des périodes anciennes au profit d'une ethnographie ample et fouillée des traditions vivantes.

⁵Voir bibliographie : études.

⁶Voir bibliographie : sources.

2. Notations préservées de musiques des Song

Les numéros correspondent aux pages dans **pian1967<empty citation>**.

2.1. Notation populaire suzi pu 俗字譜

99 17 poèmes à chanter *ci* de Jiang Kui 姜夔, *Baishi Dao-ren gequ* 白石道人歌曲, 1202.

129 7 mélodies de Chen Yuanjing 陳元靚 (**chen1265**), *Shilin guangji* 事林廣記, c. 1265.

134 3 pièces du *Yuefu daquan* 樂府大全 (Grande Collection du Bureau de la musique) dans Wang Jide, *Qulü* 曲律 (Règles de la mélodie), préface de 1610.

2.2. Notation de cithare qin 琴

137 6 pièces pour cithare *qin* 琴 du *Shilin guangji* 事林廣記, c. 1265

147 1 pièce pour cithare *qin* 琴 de Jiang Kui 姜夔, 1202

2.3. Notation lülü 律呂

154 12 chants rituels de Zhu Xi 朱熹 (1130-1200) (**zhuxu**)

173 10 chants rituels de Yue 越 de Jiang Kui 姜夔, 1202

188 31 chants de cérémonie par Xiong Penglai 熊朋來 (1246-1323) (**xiong1300**)

3. La modalité chez Jiang Kui 姜夔

Après avoir examiné la théorie et établi les tableaux des modes de la musique des banquets, nous proposons ici d'étudier quelques pièces d'un recueil et de voir ainsi les relations que l'on peut ou non saisir entre noms des modes et systèmes mélodiques effectivement employés.

4. Pièces étudiées

4.1. Notation lülü 律呂

4.2. «Di Shun Chu diao» 帝舜楚調 (L'empereur Shun, en mode de Chu)

Neuf chants de Yue 越九歌, N° 1, Jiang Kui, *Baishi daoren gequ*, *juan* 1, p. 44.

La notation met en colonnes parallèles au texte le nom de la note selon le système des douze hauteurs absolues. Comme il en va dans le genre de musique des cérémonies impériales ou confucéennes auxquelles ces neuf pièces font référence ou dont elles font partie, la musique est syllabique. Comme le plus souvent dans ce genre, le texte est composé de quatre groupes de quatre vers de quatre

syllabes. Une des interprétations les plus simples est en valeurs égales, lentement et distinctement, j'ai préféré proposer de mettre en valeur la forme en allongeant la durée de la dernière note de chaque vers.

Ma transcription fait apparaître sous chaque note le degré, la notation en *lülü*, le texte des paroles et sa transcription.

4.3. Relevé des notes

Les *do* et *ré* aigus sont spécifiés par l'adjectif 清 non recopié ici.

南蕤林南林黃太姑蕤姑太姑林黃太黃應南
林南黃太黃姑蕤姑太姑林黃太黃南黃應南蕤
林蕤姑黃太黃姑應南林南太黃應南蕤林蕤姑
姑太黃姑蕤林黃黃

4.4. Transcription

Pour 黃 = 1 = *do*

6 4 5 6 5 1 2 3 4 3 2 3 5 1 2 1 7 6 5 6 1 2 1 3 4 3 2 3 5
1 2 1 6 1 7 6 4 5 4 3 1 2 1 3 7 6 5 6 2 1 7 6 4 5 4 3 3 2 1 3
4 5 1 1

Soit

*la fa sol la sol do ré mi fa mi ré mi sol do ré do si la sol la do
ré do mi fa mi ré mi dol do ré do la do si la fa sol fa mi do ré do
mi si la sol la ré do si la fa sol fa mi mi ré do mi fa sol do do*

4.4.1. Décompte

Tableau 1 : Décompte des degrés dans « Di Shun Chu diao »
[caption added by production editor]

Degré	Note	Nombre
7	<i>si</i>	4
4	<i>fa</i>	8
2	<i>ré</i>	9
5	<i>sol</i>	9
6	<i>la</i>	9
3	<i>mi</i>	11
1	<i>do</i>	14

On a un mouvement systématique de *la* vers *do* en passant par *mi*.

Je propose dans la transcription une réduction qui met en valeur les notes occupées dans chacune des seize places

de chaque phrase (groupe de quatre vers de quatre syllabes). Cette réduction met particulièrement en valeur le fonctionnement global : la note déterminante est la quatrième de chaque vers, et la mélodie suit systématiquement *la-mi-mi-do*, mais la dernière note de chaque phrase est elle-même variée *do-do-la-do*.

Tableau 2 : Caption needed

6	3	3	1
6	3	3	1
6	3	3	6
6	3	3	1

4.5. « Xiang wang gu pingdiao » 項王古平調 (Le roi Xiang, en mode égal ancien)

4.6. Wuyi gong 無射宮

Neuf chants de Yue 越九歌, N° 5, Jiang Kui, *Baishi daoren gequ*, *juan 1*, p. 45

transcription d'après pian 1967.

4.7. Analyse

D'après la tradition des 24 modes de la musique de banquet Yanyue 燕樂二十八調, *pingdiao* 平調 est un mode de *ré* (dit *yudiao* 羽調), tandis que *Wuyi gong* signifie aspect de *do* en ton de *si^b*.

4.8. Transcription

1 2 1 - 5 3 5 - 7 6 5 6 3 2 1 - 6 7 6 5 1 3 4[#] 3 / 5 3 5 6 3 2
1 3 5 6 7 6 1 3 5 1 / 5 3 5 6 3 2 1 3 5 6 7 6 7 1 2 3 / 5 3 5
6 1 3 2 1

*do ré do-sol mi sol-si la sol la mi ré do-la si la sol do mi fa[#]
mi / sol mi sol la mi ré do mi sol la si la do mi sol do / sol mi sol
la mi ré do mi sol la si la si do ré mi / sol mi sol la do mi ré do*

4.9. Décompte

Si l'on considère que l'état normal est un mode avec quarte augmentée (*fa[#]*), on a une échelle diatonique très hiérarchisée avec un groupe de quatre notes (*mi*, *sol*, *la* et *do*) suivi d'un groupe de deux (*ré* et *si*) avec occurrence unique de la dernière (*fa[#]*).

Si on ne considère que la dernière note de chaque mesure, on a un mode de *la* principal, avec *mi* et *do* en second, puis *sol*.

Tableau 3 : Décompte des degrés dans «Xiang wang gu pingdiao» [Caption added by PE]

Degré	Note	Nombre
4	<i>fa</i> #	1
7	<i>si</i>	5
2	<i>ré</i>	6
1	<i>do</i>	11
6	<i>la</i>	11
5	<i>sol</i>	13
3	<i>mi</i>	14

Tableau 4 : Décompte des notes finales de mesure [Caption added by PE]

Degré	Note	Nombre
7	<i>si</i>	0
4#	<i>fa</i> #	0
2	<i>ré</i>	0
5	<i>sol</i>	2
1	<i>do</i>	4
3	<i>mi</i>	4
6	<i>la</i>	6

Si on ne considère que la dernière note de chaque groupe de quatre mesures, on a un mode de *do* et *mi*.

Tableau 5 : Décompte des notes finales de groupe [Caption added by PE]

Degré	Note	Nombre
7	<i>si</i>	0
4#	<i>fa</i> #	0
2	<i>ré</i>	0
5	<i>sol</i>	0
6	<i>la</i>	0
1	<i>do</i>	2
3	<i>mi</i>	2

On a un mode de quatre notes principales (*mi*, *sol*, *la* et *do*), parmi lesquelles *do* et surtout *mi* émergent. On est très loin d'un mode de *ré* ou même de *la*.

En conclusion, ces deux exemples ne présentent pas

d'élément susceptible de les relier musicalement aux musiques ultérieurement notées. On ne relève que le diatonicisme, fort peu spécifique puisque général sous les Song, et peut-être un mouvement général descendant de la mélodie.

5. Notation *suzi pu* 俗字譜

Nous abordons maintenant trois pièces toujours du même recueil mais relevant d'un système différent, celui de la musique des banquets, et notées selon la notation des instruments à vent, ou *suzi pu* 俗字譜 (en caractères populaires), une variante archaïque de la notation *gongche* 工尺.

5.1. «Yumei ling» 玉梅令

5.2. Gaoping diao 高平調

17 ci N° 4, *ling* 令, Jiang Kui, *Baishi daoren gequ*, juan 2, p. 51

Selon notre transcription des vingt-huit modes de la musique des banquets, le mode *gaoping diao* est un aspect de sixte en ton de *La*. C'est bien ce que notre transcription permet de voir.

La mélodie est nettement modale, organisée autour de longues phrases de dix-huit temps en une forme A B A B, avec cadences sur le degré 6.

5.3. «Nishang zhongxu» N°1 霓裳中序第一

5.4. Shangdiao 商調

17 ci N° 5, *man* 慢, Jiang Kui, *Baishi daoren gequ*, juan 3, p. 53

picken1981

L'appellation *shangdiao* correspond à un aspect de *ré* (avec quarte haute), mais pas à un ton spécifié. Selon Shen Gua, *Yuelü*, *Nishang* est en *Daodiao* 道調 (aspect de *do* en ton de *Sol*). En dehors du fait que l'on termine sur le deuxième degré, donc un aspect de *ré*, les mouvements mélodiques et la forme restent insaisissables. C'est d'ailleurs ce que dit la préface du morceau.

5.5. «Qiliang fan» 淒涼犯

Xianlü diao fan shang diao 仙呂調犯商調

17 ci N° 16, *zizhiqu* 自製曲, Jiang Kui, *Baishi daoren gequ*, juan 4, p. 62

L'appellation du mode signifie littéralement aspect de *la* en ton de *Si^b*, modulant en mode de *ré*. C'est ce qu'on voit

avec l'alternance des Sol et Do cadentiels. La préface commente : « C'est très beau quand le maître national Tian Dezheng 田德正 joue cet air au hautbois *yabili* ».

6. Conclusion

Soit il est trop tôt pour conclure, soit cette musique et son système nous échapperont à jamais. On trouve une grande cohérence cependant entre le système tels que les théoriciens (tel Cai Yuanding) ou les musicologues (tel Shen Gua) de l'époque nous le montrent et les partitions telles qu'on peut les transcrire. Cependant, l'expérience toute récente de jouer cette musique, ou du moins ces transcriptions, telle que j'ai pu la mener avec Shi Kelong, You Liyu et Wang Weiping me montre que, comme pour les répertoires de cérémonies confucéennes, l'exécution permet, car elle le doit, de trouver des solutions là où l'analyste s'arrête.

On trouvera en annexe un tableau des vingt-huit échelles de la musique de banquet selon Shen Gua BI/54I, ce qu'il appelle « système moderne », ainsi que les transcriptions que j'ai réalisées des cinq pièces de Jiang Kui décrites ou analysées ici.

Nous terminerons avec un commentaire de Shen Gua (shen1086), 06/III.

Les anciens avaient encore recours aux carillons de métal et de pierre pour s'accorder, ce que signifie le poème des Hymnes de Shang⁷ « Se conformer au son des pierres ». Les modernes sans façon n'accordent même plus cordes et

vents, si bien que leur hauteur n'est pas juste, on débouche sur le provisoire. L'accordage des notations pour luth de Huaizhi diffère totalement de celui de la musique actuelle. La musicologie des Tang est subtile et mystérieuse, il y a encore la méthode oubliée des hauteurs absolues. La musique des banquets actuelle a oublié les anciens sons, et les nouveaux sont pour la plupart hors norme. Les musiciens eux-mêmes ne peuvent expliquer pourquoi il en est ainsi, comment pourraient-ils atteindre l'harmonie ?

À propos de l'auteur

François Picard — Professeur d'ethnomusicologie analytique à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), membre du Centre de recherches « Patrimoines et Langages Musicaux » et du Séminaire d'études ethnomusicologiques de

⁷Nuo 那, poème 301 du *Shijing* 詩經 (Canon des poèmes). l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV).

Note de l'éditeur

Cet article a été initialement publié par *Les Presses de l'Université Antonine*. Il est republié par *Luminous Insights* suite au transfert de la revue vers ce nouvel éditeur.

Cite as

Picard, F. (2007). Pour une musicologie générale des traditions. *Revue des Traditions Musicales*, 1(1), 19–31. 10.51300/RTM-2007-4

Annexes : partitions

« Di Shun Chu diao » 帝舜楚調

越九歌 Neuf chants de Yue, N° 1
Jiang Kui, *Baishi daoren gequ*, Juan 1, p. 44

CDEGA c d

1 1=C

5 9 13 réduction

Lyrics (Pinyin):

1 黃 滋 1 黃 滋
2 太 綠 2 太 綠
3 姑 嬌 3 姑 嬌
4# 蕤 聿 4# 蕤 聿
5 林 我 5 林 我
6 南 旂 6 南 旂
7 應 維 7 應 維
8 南 央 8 南 央
9 南 央 9 南 央
10 南 央 10 南 央
11 南 央 11 南 央
12 南 央 12 南 央
13 南 央 13 南 央
14 南 央 14 南 央
15 南 央 15 南 央
16 南 央 16 南 央
17 南 央 17 南 央
18 南 央 18 南 央
19 南 央 19 南 央
20 南 央 20 南 央
21 南 央 21 南 央
22 南 央 22 南 央
23 南 央 23 南 央
24 南 央 24 南 央
25 南 央 25 南 央
26 南 央 26 南 央
27 南 央 27 南 央
28 南 央 28 南 央
29 南 央 29 南 央
30 南 央 30 南 央
31 南 央 31 南 央
32 南 央 32 南 央
33 南 央 33 南 央
34 南 央 34 南 央
35 南 央 35 南 央
36 南 央 36 南 央
37 南 央 37 南 央
38 南 央 38 南 央
39 南 央 39 南 央
40 南 央 40 南 央
41 南 央 41 南 央
42 南 央 42 南 央
43 南 央 43 南 央
44 南 央 44 南 央
45 南 央 45 南 央
46 南 央 46 南 央
47 南 央 47 南 央
48 南 央 48 南 央
49 南 央 49 南 央
50 南 央 50 南 央
51 南 央 51 南 央
52 南 央 52 南 央
53 南 央 53 南 央
54 南 央 54 南 央
55 南 央 55 南 央
56 南 央 56 南 央
57 南 央 57 南 央
58 南 央 58 南 央
59 南 央 59 南 央
60 南 央 60 南 央
61 南 央 61 南 央
62 南 央 62 南 央
63 南 央 63 南 央
64 南 央 64 南 央
65 南 央 65 南 央
66 南 央 66 南 央
67 南 央 67 南 央
68 南 央 68 南 央
69 南 央 69 南 央
70 南 央 70 南 央
71 南 央 71 南 央
72 南 央 72 南 央
73 南 央 73 南 央
74 南 央 74 南 央
75 南 央 75 南 央
76 南 央 76 南 央
77 南 央 77 南 央
78 南 央 78 南 央
79 南 央 79 南 央
80 南 央 80 南 央
81 南 央 81 南 央
82 南 央 82 南 央
83 南 央 83 南 央
84 南 央 84 南 央
85 南 央 85 南 央
86 南 央 86 南 央
87 南 央 87 南 央
88 南 央 88 南 央
89 南 央 89 南 央
90 南 央 90 南 央
91 南 央 91 南 央
92 南 央 92 南 央
93 南 央 93 南 央
94 南 央 94 南 央
95 南 央 95 南 央
96 南 央 96 南 央
97 南 央 97 南 央
98 南 央 98 南 央
99 南 央 99 南 央
100 南 央 100 南 央

« Xiang wang gu pingdiao » 項王古平調

Wuyi gong 無射調

越九歌 Neuf chants de Yue, N° 5

Jiang Kui, *Baishi daoren gequ*, juan 1, p. 45

1

1 = Bb 1 2 1 - 5 3 5 - 7 6 5 6 3 2 1 -

5

6 7 6 5 1 3 4# 3 5 3 5 6 3 2 1 3

9

5 6 7 6 1 3 5 1 5 3 5 6 3 2 1 3

13

5 6 7 6 7 1 2 3 5 3 5 6 1 3 2 1

réduction

« Yumei ling » 玉梅令

17 ci, N° 4, ling 令,

Jiang Kui, *Baishi daoren gequ*, juan 2, p. 51

gaoping diao 高平調

1 = La 1 6 1 4 6 5 6 4 5 3 6 5 3 2 4 5 4 5 6 4

疏疏雪片散入溪南苑春寒鎖舊家庭館有
shu shu xue pian, san ru ji nanyuan, chun han suo jiu jia ting guan. you

3 6 6 1 4 5 6 4 5 3 6 3 2 1 6 1 3 4 3 6

玉梅几樹背立怨東風高花未吐暗香已遠
yu mei ji shu, bei li yuandongfeng. gao hua wei tu. an xiang yi yuan,

5 1 6 5 6 5 1 4 3 6 5 3 2 4 5 4 5 6 4

公來領客梅花能勸花長好愿公更健便
gong lai ling ke, mei hua nengquan, huachang hao yuan gonggeng jian pian

7 6 5 1 4 5 6 4 3 6 4 5 1 1 4 3 6

揉春為酒剪雪作新詩拚一日繞花千轉
rou chun wei jiu, jian xue zuo xin shi. pan yi ri, rao huaqian zhuan.

shangdiao 商調

« Nishang zhongxu » 1 霓裳中序

17 ci N° 5, man 慢,

Jiang Kui, *Baishi daoren gequ*, juan 3, p. 53

1
7 亭 Ting 6 皋 gao 4 正 zheng 5 望 wang 7 極 ji

4
4 亂 Luan 6 落 le 5 江 jiang 4 連 lian 3 歸 gui 7 未 wei 6 得 de

8
5 多 Duo 4 病 bing 6 卻 que 4 無 wu 5 氣 qi 2 力 li

11
4 況 Kuang 5 納 wan 4 扇 shan 6 漸 jian 4 疏 su

14
3 羅 Luo 2 衣 yi 4 初 chu 6 索 suo 4 流 Liu 3 光 guang 2 過 guo 3 隙 xi

18
4 歎 Tan 6 杏 xing 7 梁 liang 3 雙 shuang 2 燕 yan 3 如 ru 7 客 ke

22
1 人 Ren 2 何 he 6 在 zai 7 一 yi 6 簾 lian 7 淡 dan 2 月 yue

26
7 彷彿 Fang 1 拂 fu 2 照 zhao 3 顏 yan 2 色 se

29
3 2 1 3 4 3
幽 寂 亂 蛩 吟 壁
You ji luan qiong yin bi

32
4 6 5 4 7 6 5 7
動 庾 信 情 愁 似 織
Dong yu xin qing chou si zhi

36
1 7 6 4 6 2
沉 思 年 少 浪 蹟
Chen si nian shao lang ji

39
3 5 1 7
笛 里 關 山
di li guan shan

41
6 5 1 7 6
柳 下 坊 陌
liu xia fang mo

43
6 7 2 4 6
墜 紅 無 信 息
Zhui hong wu xin xi

46
7 2 4 3 3 2 3 3
漫 暗 水 涓 涓 溜 碧
man an shui juan juan liu bi

50
1 7 6 2 7 1 3
漂 零 久 而 今 何 意
Piao ling jiu er jin he yi

54
4 6 2 3 2
醉 臥 酒 壚 側
Zui wo jiu lu ce

Nishang-2-

« Qiliang fan » 淒涼犯

Qiu Qionsun, p. 113

[illegible]