

6^e Année - N^o 3

Juillet - Sept^{bre} 1919

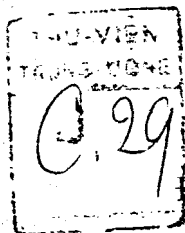
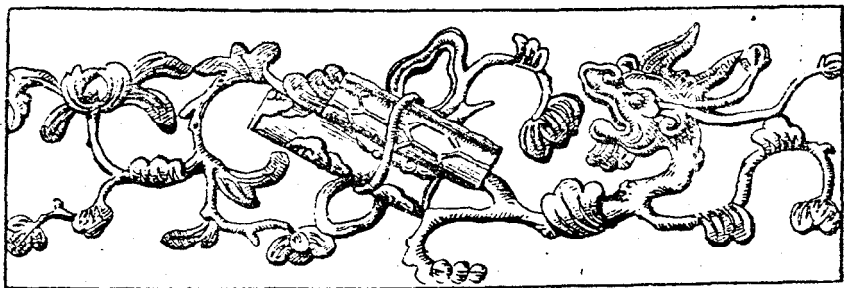
BULLETIN DES

AMIS DU

VIEUX HUÉ

ASSOCIATION
DES
AMIS DU VIEUX HUÉ
FONDS A. SALLET





LA MUSIQUE A HUÉ

ĐỒN NGUYỆT ET ĐỒN TRANH (1)

Par HOÀNG-YÈN

Secrétaire-Interprète des Résidences, Tân-Sĩ.

I. — PRÉFACE

Dans le mode de gouvernement, on se base sur ces quatre principes : les rites, la musique, le châtement et l'administration proprement dite.

La musique semble n'avoir aucun rapport avec l'administration ; mais, en réalité, elle n'en est pas moins importante, par le fait que les accents du chant et les notes de la musique font comprendre les impressions de la personne qui chante ou qui joue d'un instrument. C'est pourquoi, les anciens se basaient sur la musique et le chant pour porter un jugement sur l'administration et sur les mœurs. *Le Livre des Rites* (2). en son chapitre sur la musique, dit : « La musique a des rapports étroits avec la morale. Ainsi, en étudiant les sons, on reconnaît les accents ; en étudiant les accents, on reconnaît la musique, et, en étudiant la musique, on reconnaît l'administration ». De là vient cette expression qu'on employait pour louer un bon administrateur : « Jouer du *đòn cầm* (instrument à cordes) pour administrer. C'est pour cette raison que, dans les anciens temps, les 305 morceaux poétiques du *Livre des*

(1) Communication lue à la réunion du 3 décembre 1918.

(2) *Kinhlễ* 經禮.

Poésies (1) se chantaient avec accompagnement des instruments de musique. La preuve, c'est que Confucius, le Sage par excellence, rechercha son instrument de musique aussitôt après le deuil (de sa mère) (2), et que les anciens s'appliquaient à la littérature en même temps qu'à la musique. Et cela, afin de savoir apprécier les sons et les accents.

Actuellement, les pays civilisés d'Europe, surtout la grande France, admettent la musique dans le programme d'études des écoles supérieures.

On voit donc que la musique est vraiment intéressante. Cependant, un auteur de l'antiquité a dit : « Dans la famille où l'on fait de la musique, les jeunes filles se gâtent ». Je suis persuadé que cet auteur ne se connaissait pas en musique, et qu'il se trompait énormément en s'exprimant ainsi. Cependant, ces paroles, bien que fausses, n'en furent pas moins dictées par quelque expérience. En effet, lorsque la musique eut dégénéré, en même temps que les mœurs se corrompaient, les airs qu'on jouait provoquaient des émotions malsaines. Si cet auteur avait pu entendre la musique en ses accents primitifs, pleins de décence, certainement il n'eut jamais exprimé cette pensée.

Dans le *Livre des Poésies*, les chapitres *Chàu-Nam* et *Thiệu-Nam* sont considérés comme contenant des poésies décentes ; cependant, au commencement du chapitre *Chàu-Nam*, on lit la poésie *Quan-Thơ* (3), dans laquelle il est dit qu'un homme voulait avoir pour épouse une jeune fille, à tel point qu'il ne put reposer tranquillement le soir sur son coussin moelleux. Voici comment s'exprime la poésie : « Pensant à elle, il se tourne et se retourne sans cesse, d'un côté sur l'autre ». Cette poésie semble empreinte de sentiments mauvais, mais on la considère pourtant comme étant conforme aux bonnes mœurs. Pourquoi ? Parce que tout ce qu'on veut avoir d'une façon sérieuse et conformément à la morale, est chose sérieuse, et est, par conséquent, conforme aux bonnes mœurs.

Il en est de même pour la musique. Si la musique conserve son caractère originel, elle découlera toujours des bonnes mœurs. Comment donc se pourrait-il que les jeunes filles se corrompent ?

Huê est la source de la musique annamite. Les musiciens y sont nombreux, comme les arbres dans la grande forêt ; et, de tout temps, on y a compté des musiciens célèbres.

(1) *Thi kinh* 詩經.

(2) Le *Gia ngũ* dit : « Cinq jours après le deuil, Confucius se remit à jouer du *cdm*, mais il ne put faire entendre nettement les notes ; dix jours après, il joua avec des sons nets. »

(3) 關雎.

Je n'ose pas dire que j'excelle en cet art, mais je constate qu'il existe entre les vieux airs et les airs d'aujourd'hui une grande différence, comparable à l'espace qui sépare le Ciel et la Terre. En effet, les vieux airs se jouent doucement et avec gravité, tandis que les airs d'aujourd'hui se jouent avec des modulations qui paraissent grossières, vulgaires, inconvenantes, entièrement imprégnées de libertinage. Craignant que la musique de chez nous ne dégénère en compositions de l'époque des royaumes des Trĩnh et des Vẻ, et que les mœurs ne se corrompent avec elle, j'ai été amené à faire des recherches, et j'ai composé ce petit ouvrage, que j'ai intitulé « *Recherches sur l'origine de l'art de la guitare* » (1), pour que les vieux airs ne disparaissent pas à la longue, comme une braise se réduit peu à peu en cendres, car il serait difficile plus tard de les restaurer.

Parmi les meilleurs musiciens, il en est qui me disent : « La musique d'aujourd'hui est très déformée ; on ajoute trop de notes superflues, et le jeu des doigts est trop rapide ; pas une note n'est touchée comme il faut. Il semble qu'on ait peur de faire souffrir les cordes. De plus, le ton des chants d'aujourd'hui ressemble aux cris des marchands ambulants qui circulent dans les rues, ce qui est très désagréable à l'oreille. Et quand nous jouons, on dit que nous jouons mal, il serait à supposer qu'il n'y a plus de connaisseurs en musique ».

Je leur réponds : « Dire que la musique d'aujourd'hui est déformée et que les notes sont touchées avec trop de légèreté, c'est vrai, parce que les musiciens d'aujourd'hui trouvent des difficultés dans les mesures et dans les intervalles musicaux, et que, pour jouer avec les mesures voulues, ils sont obligés d'ajouter des notes en trop. Et, ajoutant des notes superflues, ils n'ont plus le temps nécessaire pour presser les cordes comme il faut. Mais dire qu'il n'y a plus de connaisseurs en musique, cela est inexact. En effet, ceux qui ont souvent entendu la musique d'aujourd'hui sont habitués aux airs déformés et ont rarement eu l'occasion d'entendre les airs originaux. C'est pourquoi, ils préfèrent les airs d'aujourd'hui. Il en est de même pour les personnes qui, déjà habituées à entendre le chant rustique dit *hò-ò*, n'aiment pas à entendre les accents avec lesquels on lit le poème *Túy-Kiểu*. »

D'autres me disent : « La musique vocale d'aujourd'hui doit être restaurée également ». — « Ne vous pressez pas, leur répliqué-je ; la musique vocale et la musique instrumentale sont comme l'ombre et le corps ; tel corps, telle ombre. Une fois que les musiciens d'aujourd'hui se seront résolus à jouer les airs originaux, la musique vocale sera restaurée d'elle-même ».

D'autres me font encore cette objection : « Parmi les bons musiciens aux vieux airs, en est-il qui aient inventé de nouveaux morceaux ? Les musiciens d'aujourd'hui, bien qu'ils ne soient pas bons, ont cependant composé de nouveaux morceaux, entre autres, celui intitulé : *Chàng chàng ơ* ». — Je leur réponds : « L'art musical est analogue à l'art poétique. Jusqu'ici, on compte beaucoup de poètes célèbres, qui prononcent des discours comme s'ils crachaient des perles et des pierres précieuses, et qui écrivent des vers semblables à des pièces de brocard. Cependant il ne sont jamais sortis des règles établies, telles que *luật-thi, triệt-cú, trường-thiên, trúc-chi, giá-cò, tây-giang-nguyệt*, etc. . . Avec tant de règles, on a de quoi s'exercer et se perfectionner. On n'a aucun besoin et même on n'a pas le temps d'inventer encore de nouvelles méthodes. Il en est de même pour la musique. Les vieux airs sont tellement nombreux qu'on ne peut les savoir tous ; à quoi bon inventer encore de nouveaux morceaux ? Celui qui a inventé la pièce *Chàng chàng ơ* est semblable à un jeune étudiant qui n'a pas encore lu tous les livres canoniques *Thi, Thơ, Lễ, Dịch, Tánh-Lý* et *Xuân-Thu*, et qui veut en composer un septième ».

D'abord, je n'osais pas donner libre cours à ma plume, ayant l'intention de laisser cette initiative à des personnes plus instruites ; mais plus tard, poussé par mes amis et mes connaissances, je me suis décidé à composer cet ouvrage, espérant qu'il pourra être de quelque utilité aux amis de la musique.

Que les lecteurs me pardonnent la faiblesse de ma plume.

Dixième lune de la 2^e année de *Khải-Định* (Novembre 1917).

. . .

II. — NOTIONS GÉNÉRALES

Tout le monde sait que la musique est classée la première parmi les quatre arts les plus nobles, qui sont : la musique, le jeu d'échecs, la poésie et la peinture. Mais on ne se rend pas compte que les sages des anciens temps ont inventé la musique pour régler le cœur et le caractère de l'homme. C'est ainsi que, dans le livre *Bạch hổ thông* (1), il est dit : « Le mot *cầm* (musique) veut dire *cầm* (défendre), c'est-à-dire défendre toute action malhonnête, pour rendre droit le cœur de l'homme ».

Autrefois, l'empereur *Thuần* jouait de l'instrument à cinq cordes,

(1) *Bạch hổ thông* 白虎通.

et, chantant la chanson dite *Nam-phong*, rendait son peuple paisible. *Mặc-Tử-Tiền* jouait de la musique pour administrer les habitants de *Đản-Phủ*. Confucius, lors de son séjour dans le pays de *Tề*, écoutait la musique dite *Thiệu*, au point que, trois mois durant, il parut ne pas songer aux repas. On voit donc que les anciens attachaient une grande importance à la musique. C'est pourquoi ils s'y adonnaient selon les lois établies et ne faisaient pas comme les musiciens d'aujourd'hui qui jouent sans aucune règle.

Voici les lois concernant la musique (1)

a) Les six cas où l'on doit s'abstenir de jouer :

1°— S'abstenir en cas de grand froid. Sous l'action du froid, tous les corps se contractent ; c'est pourquoi, en cas de grand froid, la musique se joue mal.

2°— S'abstenir en cas de fortes chaleurs. Sous l'action de la grande chaleur, tous les corps se dilatent ; c'est pourquoi, en cas de grandes chaleurs, on joue mal des instruments à cordes.

3°— S'abstenir en cas de vent violent. Lorsque le vent souffle avec fracas en soulevant la poussière, la musique ne se joue pas bien.

4°— S'abstenir en cas de grandes pluies. Lorsqu'il tombe une pluie torrentielle avec un grand bruit, la musique s'entend mal.

5°— S'abstenir en cas de grand tonnerre. Lorsque le tonnerre gronde dans les nuages et retentit sur la terre, la musique ne s'entend pas nettement.

6°— S'abstenir en cas de grande neige. Lorsque la neige s'amoncelle dans la rue et blanchit le ciel et la terre, la musique se joue mal.

b) Les sept cas où l'on ne doit pas jouer des instruments à cordes :

1°— Lorsqu'on reçoit une nouvelle de deuil.

2°— Pendant que retentissent les sons bruyants du tambour et de la cloche ;

3°— En cas d'embarras causés par quelque affaire.

4°— Lorsqu'on n'est pas propre.

5°— Lorsqu'on n'est pas en tenue correcte.

6°— Lorsqu'on ne peut allumer un morceau de bois d'aigle.

7°— Lorsqu'on n'est pas en présence d'un connaisseur en musique.

c) Les huit perfections :

La clarté : Lorsqu'on excelle en la musique, bien qu'on ait entre les mains un instrument à cordes dont le son n'est pas net, on peut quand même jouer d'une façon mélodieuse.

(1) *Kim cổ kỳ quan* 今古奇觀.

2° — La *merveille* : Il arrive souvent qu'en jouant sans s'appliquer, on fasse entendre des notes merveilleuses.

3° — La *manifestation* : Tout ce que l'on ressent au fond du cœur se manifeste par les vibrations des notes qu'on fait entendre avec un instrument à cordes. C'est ainsi que, une fois, pendant que Confucius jouait du *cầm*, ses disciples Tãng-Tử et Tử-Công écoutèrent à côté de la porte. Lorsque le Maître cessa de jouer, Tãng-Tử dit à son disciple : « Hélas ! par les notes que vient de jouer notre Maître, il semble qu'il nourrit un projet pervers. Pourquoi est-il si méchant ? » Tử-Công rapporta ces propos au Maître, lequel dit : « Que Sâm (nom propre de Tãng-Tử) est sage ! Il a réussi à se connaître en musique. En effet, pendant que je jouais du *cầm*, une souris est sortie. Le chat s'en est aperçu, et, doucement, légèrement, sans avoir l'air de rien, il s'est avancé sur une poutre. Je voulais qu'il réussisse à attraper sa proie, et je craignais que celle-ci échappât. Ces sentiments se manifestaient dans les notes » (1).

4° — L'*élégance* : Les notes se font entendre avec élégance et netteté, sans empressement aucun.

5° — La *tristesse* : Lorsqu'au fond du cœur on ressent de l'ennui ou quelque contrariété, les notes se font entendre d'une façon triste, mélancolique ou déchirante.

6° — La *force* : Lorsqu'au contraire on est satisfait, les notes s'envolent fortes et vigoureuses.

7° — L'*éloignement* : Lorsque la pensée de l'artiste va vers un endroit élevé et éloigné, les notes qu'il touche éveillent des impressions d'infini. Autrefois, pendant que Du-Bá-Nha, grand mandarin des Tán, jouait d'un instrument à cordes, Chung-Tử-Kỳ l'entendit, et, enthousiasmé, s'écria : « Quelle impression de vertige ! Voire pensée s'élève sur une haute montagne » (2).

8° — La *continuité* : Lorsque la pensée de l'artiste se porte vers le lointain, les notes qu'il touche éveillent des impressions profondes et tenaces. Pendant que Bá-Nha jouait d'un instrument à cordes, Tử-Kỳ, sachant où se portait sa pensée, dit : « Quelle profondeur ! Votre pensée suit le cours lointain d'un fleuve » (2).

Telles sont les lois de l'art musical, qu'il est bon pour les débutants de connaître, pour pouvoir apprécier la musique. S'ils les ignoraient, ils seraient considérés comme des personnes qui ne savent pas distinguer les bons mets des mauvais.

(1) *Hàn thi ngoại truyện* 韓詩外傳.

(2) *Lữ thị Xuân thu* 呂氏春秋.

III. — HISTORIQUE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Avant de faire l'étude des instruments à cordes et à vent auxquels je donne la préférence, je crois qu'il est bon de donner ici un petit exposé sur « les huit sons » (*bátâm* 八音).

Le *Ngũ kinh thích nghĩa* (1) dit : « Les huit sons sont : le son du métal (*kim* 金) ; le son de la pierre (*thạch* 石) ; le son de la soie (*tì* 絲) ; le son du bambou (*trúc* 竹) ; le son de laalebasse (*bào* 匏) ; le son de la terre (*thổ* 土) ; le son de la peau (*cách* 革), et le son du bois (*mộc* 木) ».

Le *Thích trí tượng nhạc lục* (2) dit : « Le son du métal est produit par des instruments en cuivre, tels que : la cloche (*chung* 鐘), la clochette (*bát* 鐺), le gong (*trác* 鐃), le petit gong (*nao* 鐃) ; le son de la pierre est produit par le tam-tam de pierre (*khánh* 磬) ; le son de la soie, par les instruments à cordes tels que : le *cầm* (琴), le *sắc* (瑟), le *không-hầu* (笙簫), le *tranh* (箏), le *trúc* (筑), le *tỳ-bà* (琵琶) ; le son du bambou, par les instruments à vent : la flûte à 6 orifices (*trì* 簫), la flûte à 7 orifices (*địch* 笛), la flûte à 3 orifices (*thuộc* 簫), la flûte à 8 orifices (*quản* 管) ; le son de laalebasse, par les instruments à vent : le *sanh* (笙), la flûte à anse (*hoàng* 簧) le vu (箏) ; le son de la terre, par le sifflet en terre cuite (*huân* 埙), le vase en terre culte (*phủ* 缶) ; le son de la peau, par le tambour (*cổ* 鼓), et enfin le son du bois, par le *chúc* (祝) et le *ngũ* (敔).

*

* *

INSTRUMENTS A CORDES

GUI-TARE A CINQ CORDES, *đờn cầm* (琴).

D'après le *Kim cổ kỳ quan* (3), le *đờn cầm* fut inventé par Phục-Hy (4). Phục-Hy, apercevant un phénix perche sur l'arbre *ngò-đổng*, se dit en lui-même : « Le phénix est le roi des oiseaux ; il ne mange

(1) *Ngũ kinh thích nghĩa* 五經釋義.

(2) *Thích trí tượng nhạc lục* 釋智匠樂錄.

(3) *Kim cổ kỳ quan* 今古奇觀.

(4) Phục-Hy 伏羲, empereur chinois — 2852 av. J.-C.

que des gaines de bambou, ne boit que de l'eau des sources limpides, et ne perche que sur l'arbre *ngò-đông*. Dans ces conditions, le *ngò-đông* est l'arbre le plus précieux du règne végétal ; on pourrait en faire des instruments de musique. » Il fit abattre l'arbre et le fit couper en trois parties. Il essaya de faire résonner la partie supérieure, qui donna un son trop léger ; il essaya la partie inférieure : elle produisit un son trop trouble. Il fit résonner alors la partie du milieu, qui donna un son comportant toutes les nuances de la gamme. Il fit tremper ce tronçon dans l'eau, à un endroit où le courant était fort, pendant 72 jours, nombre correspondant au nombre des subdivisions de l'année (1) ;

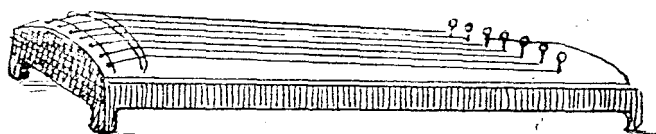


Fig. 6. — Guitare à 7 cordes, *đàn cầm*.

(Dessin de M. TON-THAT SA, d'après des instruments rituels conservés au Tân-Tho-Viên).

puis il le retira de l'eau et le fit sécher à l'ombre. Après quoi, il détermina les dimensions voulues et désigna l'artisan Lưu-Tử-Kỳ (劉子奇) qui devait en faire un instrument à cordes, auquel il donna le nom de « guitare au son du jade vert » *điều-cầm* (瑤琴). Cet instrument était long de 3 *thước* (2), 6 *tấc*, 6 *phân*, chiffre qui correspond aux 366 degrés de la voûte céleste (3) ; il était large en avant de 8 *tấc*, ce qui représente les quatre saisons. Son épaisseur était de 2 *tấc*, pour représenter les deux principes de l'univers : le Ciel et la Terre. Les chevilles étaient en jade et les touches en or ; celles-ci, au nombre de 12, figuraient les mois de l'année ; une 13^e touche intercalaire représentait le mois intercalaire des années bissextiles. Il y avait 5 cordes, soit le nombre des 5 éléments, et, en même temps, le nombre

(1) D'après le calendrier sino-annamite, l'année est divisée en 24 *khí* 氣 ou « stations zodiacales ». Chaque *khí*, de 15 jours, est subdivisé en 3 *hậu* 候, « époques », soit 72 *hậu*, par an.

(2) Le *thước*, en l'espèce, est le *thước* pour le bois de construction ; mais on ignore s'il correspond avec le *thước* employé actuellement. Le *thước* actuel vaut 0 m. 40 ; il comprend 10 *tấc*, divisés chacun en 10 *phân*.

(3) Dans le *Cầm thao* (琴操), il est dit que ce chiffre représente les 366 jours de l'année.

des 5 notes principales : *cung* (宮), *thương* (商), *giác* (角), *chủy* (徵), *vũ* (羽).

Plus tard, Bá-Âp-Khảo, fils de l'empereur Văn-Vương des Châu, ajouta une 6^e corde appelée *văn-huyền* (文絃). Enfin, sous le règne de Võ-Vương, celui-ci ajouta une 7^e corde, appelée *võ-huyền* (武絃) ce qui fait au total 7 cordes, ainsi dénommées : *cung, thương, giác, chủy, vũ, văn, võ*.

Dans le *Tamlễ đồ* (1) et dans le *Quảng nhĩ* (2), il est donné aux cordes *văn* et *võ* les noms respectifs de *thiếu cung* (少宮) et *thiếu thương* (少商). Par conséquent, les 7 cordes s'appellent maintenant : *cung, thương, giác, chủy, vũ, thiếu cung* et *thiếu thương*.

D'après le *Tamlễ đồ*, les cordes sont disposées de cette façon, à partir de la 1^{re} corde : *cung, thương, giác, vũ, chủy, thiếu cung* et *thiếu thương*. Cela équivaut aux notes actuelles : *hợp* (合), *xứ* (四), *xàng* (上), *xê* (尺), *công* (工), *liu* (六), *u* (五).

La musique européenne comporte 7 notes naturelles : Do ou *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, soit, en musique annamite : *hợp* (合), *xứ* (四), *xứ* (四), *xàng* (上), *xê* (尺), *công* (工), *phản* (反) (3).

Le premier instrument inventé fut de cette forme. Plus tard, les célèbres musiciens inventèrent, au furet à mesure, d'autres instruments. Sous les Nguyễn, il y avait des instruments à une, trois, cinq, sept et neuf cordes.

Le *đờn cầm* avait plusieurs noms : l'instrument de l'empereur Tuyên-Vương des Châu (周宣王) s'appelait *hương-phong* (嚮風); celui de Thôi-Nhơn (崔駟), *ngọa-băng* (臥冰); celui de Đái-Quì (戴逵), *hắc-hộc* (黑鵠); celui de Trọng-Nhược (仲若), fils de Đái-Quì, *duyệt-phùng* (躍魴); celui de Liễu-Văn-Sương (柳文暢), *xuân-phong* (春風); celui du Tư-Mã Tương-Như (司馬相如), *lục-ý* (綠綺); celui de Thái-Ung (蔡邕), *tiêu-ô* (焦尾); etc....

Pour le *cầm*, il y avait plusieurs morceaux de noms différents : *Phụng-qui-lâm* (鳳歸林), *Hạc-lệ-thiên* (鶴淚天), *Phụng-cầu-hoàng* (鳳求凰), etc....

On cite, parmi les célèbres joueurs de *đờn cầm*, Bá-Âp-Khảo (伯邑考), Confucius (孔夫子), Du-Bá-Nhà (俞伯牙), Tư-Mã Tương-Như (司馬相如), etc....

(1) *Tamlễ đồ* 三禮圖.

(2) *Quảng nhĩ* 廣雅.

(3) Pour avoir cette équivalence, il faut accorder do avec *hợp*.



GUITARE A 25 CORDES, *đờn sắc* (瑟).

Dans le *Đề vương thê kỷ* (1), il est dit que le *đờn sắc* fut inventé par Bào-Hy-Thi (庖犧氏). Il était long de 7 *thước*, 2 *tấc*, et avait 25 cordes.

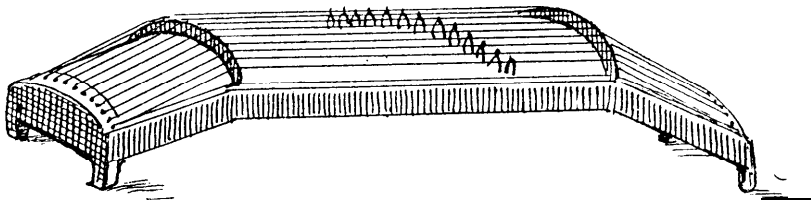


Fig. 7. — Guitare à 25 cordes, *đờn sắc*.

(Dessin de M. TON-THAT-SA, d'après des instruments rituels conservés au Tân-Tho-Viên).

Le *Tam lễ đồ* dit que le *đờn sắc* est long de 8 *thước*, 1 *tấc*, et a 23 cordes, mais que les instruments ordinairement en usage sont à 19 cordes.

Le *Văn tử* (2) et le *Thi tử* (3) disent que le *đờn sắc* a 25 cordes.

Le *Tục văn hiên thông khảo* (4) dit que le *đờn sắc* des Minh avait 25 cordes ; celle du milieu était jaune et appelée *quân huyền* (君絃 « corde royale ») ; les autres étaient rouges.

Les cordes du *đờn cầm* et du *đờn sắc* étaient toutes en soie ; de là, l'expression pour désigner les instruments à cordes : *Ti-đồng* (絲桐 « soie et bois de *ngô-đồng* »).

Le plus célèbre joueur de *đờn sắc* fut Hồ-Ba (瓠巴). Le *Liệt tử* (5), dit que pendant qu'il jouait de *đờn sắc*, des poissons apparurent à la surface de l'eau pour l'écouter.

(1) *Đề vương thê kỷ* 帝王世紀.

(2) *Văn tử* 女子.

(3) *Thi tử* 尸子.

(4) *Tục văn hiên thông khảo* 續文獻通考.

(5) *Liệt tử* 列子.



Planche IV. — Jeune fille jouant de la guitare à 16 cordes, *đàn tranh*.

GUITARE A 16 CORDES, *đờn tranh* (箏).

Nguyễn-Võ (阮瑀), dans sa poésie sur le *đờn tranh*, dit que cet instrument était long de 6 *thước*, pour représenter le nombre des six airs du principe mâle (*lục luật* 六律), et avait 12 cordes, correspondant aux 12 mois ou aux 4 saisons de l'année ; il avait en outre 3 *tắc*



Fig. 8. — Guitare à 16 cordes, *đờn tranh*.

(Dessin de M. TON-THAT SA).

de haut, ce qui faisait allusion aux trois êtres suprêmes : le ciel, la terre et l'homme (*tam tài* 三才).

Le *Phong tục thông* (1) dit que le *đờn tranh* produisait un son propre au pays de Tan et que l'on en attribuait l'invention à Mông-Điễm (蒙恬). Mais Phó-Tử (傅子) n'est pas de cet avis. Il protesta en ces termes : « Le *đờn tranh* a sa partie supérieure convexe, ce qui est le symbole de la voûte céleste ; sa base représente la terre. Vide au milieu, il représente les 6 points cardinaux : le Nord, le Sud, l'Est, l'ouest, le zénith et le nadir (*lục hiệp* 六合) ; ses 12 cordes avec les 12 chevalets, sont le chiffre des mois de l'année. C'est une invention ingénieuse. Mông-Điễm, qui était le sujet d'une dynastie déchuë (la dynastie des Tần), n'aurait jamais pu imaginer une telle invention ».

A mon avis, je trouve trop prétentieuse l'opinion de Phó-Tử. En effet, n'importe à quelle époque, il y a toujours des hommes d'esprit et de talent. Bien plus, sous les Tần, il y eut encore d'autres inventions musicales comme on va le voir plus loin. En ce qui concerne la pré-périté ou la déchéance d'une dynastie, cela dépend en partie du destin, en partie du roi, et, enfin, en partie de ses sujets. D'ailleurs l'empereur

(1) *Phong tục thông* 風俗通.

Thĩ-Hoàng des Tần était cruel et impopulaire. Quoique Mông-Điêm fût habile, la dynastie ne put se prolonger au-delà du règne de Nhị-Thê.

Le *đờn tranh* dont nous jouons aujourd'hui a 16 cordes, et les cordes sont en cuivre. C'est pour cela qu'on l'appelle *thập lục huyền* (十六絃 « 16 cordes »). Bien qu'on ignore encore exactement à quelle époque cet instrument fut inventé, on peut croire cependant que ce fut une modification du *đờn sắc*, sous les Thanh, car, sous cette dynastie chinoise, on fit de grandes réformes concernant les rites et la musique.

Les bons joueurs anciens de *đờn tranh* furent : Tần-Tò-Nữ (秦素女) ; Triệu-Nữ (趙女) ; Lý-Thanh-Thanh (李青青) ; Sử-Tùng (史從) ; Lý-Tùng-Châu (李從周), petit fils de Lý-Thanh-Thanh ; etc.....

GUI-TARE A 13 CORDES, *đờn trúc* (筑).

Dans le *Nhạc thơ* (1), il est dit que « le *đờn trúc* avait une forme semblable à celle du *đờn cầm* : 13 cordes, col petit, caisson rond ; en jouant, on le tenait contre la poitrine avec le bras gauche et on faisait vibrer les cordes avec un morceau de bambou ».

Le *Thuyết văn* (2) dit : « Prendre un morceau de bambou, le recourber et y attacher 5 cordes pour jouer, c'est ainsi qu'on fabrique le *đờn trúc*. »

Le *Phong tục thông* dit : « Le *đờn trúc* a une forme semblable au *đờn tranh* ; 13 cordes. »



GUI-TARE A 23 CORDES, *đờn không hầu* (箜篌).

Le *Thích danh* (3) dit : « Le *không hầu* fut inventé par Sư-Diên (師延) à l'époque dont parle le *Xuân thu*. Plus tard, Sư-Quyên (師涓) joua de cet instrument pour le faire connaître au roi du pays des Tần. Lorsque le royaume de Tần fût conquis par le roi du pays de Trịnh et de Vệ, qui s'en partagèrent le territoire, l'instrument fut encore en usage. C'est à cause de cela qu'on lui attribua le nom de *không hầu*, c'est-à-dire « prince vassal sans domaine ».

(1) *Nhạc thơ* 樂書.

(2) *Thuyết văn* 說文.

(3) *Thích danh* 釋名.

Le *Phong tục thông* dit : « Le *không hầu* a un autre nom : *khảm hầu* (坎篳). C'est parce qu'il est vide au milieu qu'on l'appelle *không hầu* (không, « vide »). »

Le *Sự vật kỷ nguyên* (1) dit : « L'empereur Linh-Đê des Hán aimait à jouer du *không hầu*. Cet instrument avait une forme recourbée et longue ; il avait 23 cordes ; en jouant, on le portait contre la poitrine et on jouait des deux mains. »

Le *Văn hiến thông khảo* dit : « Sous les Đàng, le *không hầu* avait la forme du *đờn sắc*, mais il était plus petit ; il avait 7 cordes. On en jouait avec un morceau de bambou ».

GUITARE A 4 CORDES, *đờn tỳ-bà* (琵琶).

Le *Thích danh* dit : « Le *tỳ-bà* fut inventé chez les Hổ (Mongols). C'est un instrument dont on jouait à cheval et en voyage. Faire vibrer les cordes de bas en haut se dit : *tỳ*, et de haut en bas : *bà*. De là son nom *tỳ-bà* ».

Dans le poème populaire *Túy-Kiều*, on trouve cette phrase : « Dans l'art noble, elle (*Túy-Kiều*) excelle au *hổ-cầm* ». C'est du *tỳ-bà* qu'il est question.

Le *Thích trí tượng nhạc lục* (2) dit : « Le *tỳ-bà* fut inventé par Đổ-Chí, (杜摯) des Tần. Pendant que les Tần construisaient la grande muraille, Đổ-Chí, voyant que les habitants affectés aux travaux souffraient de la fatigue, inventa cet instrument pour les distraire ».

Il existait jadis au royaume de Tề deux amis intimes, dont l'un se nommait Quán-Trọng et l'autre Bào-Thúc-Nha. Pendant les guerres civiles qui désolèrent cette époque, Quán-Trọng aida le jeune prince Củ à aller se réfugier au royaume de Lỗ, tandis que Bào-Thúc-Nha

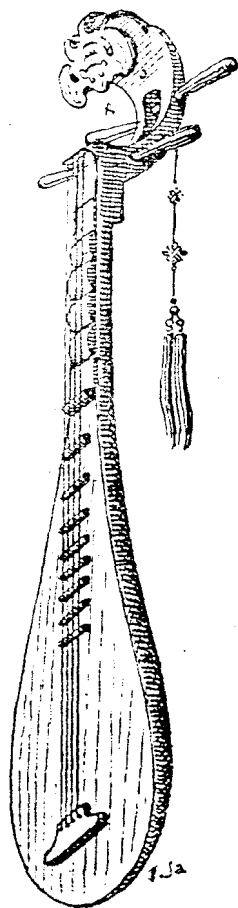


Fig 9. — Guitare à 4 cordes, *đờn tỳ-bà*.

(Destin de M. TON-THAT SA).

(1) *Sự vật kỷ nguyên* 事物紀原.

(2) *Thích trí tượng nhạc lục* 釋智匠樂錄.

suivit un autre jeune prince, Tiểu-Bạch, qui alla chercher refuge au royaume de Lữ. Plus tard, Tiểu-Bạch rentra dans sa patrie et monta sur le trône royal ; ce fut le roi Hoàng-Công. Thúc-Nha proposa à Hoàng-Công d'employer Quán-Trọng. Le roi accepta la proposition et envoya un ambassadeur auprès du roi de Lỗ, pour rechercher Quán-Trọng. Mais, supposant que le royaume de Lỗ ne voudrait pas relâcher Quán-Trọng, à cause de son talent, l'ambassadeur invoqua un prétexte. Il dit au roi de Lỗ que Hoàng-Công, loin d'avoir l'idée d'employer Quán-Trọng, voulait le tuer de sa propre main pour se venger d'un coup de flèche qu'il lui avait lancé lorsque lui et son frère Cỗ se disputaient le trône. Quán-Trọng fut alors enfermé dans un véhicule et ramené au royaume de Tề. En route, Quán-Trọng craignit que le roi de Lỗ ne s'aperçût du subterfuge et qu'il ne revînt sur sa décision. En effet, le roi de Lỗ, instruit par les remontrances de ses sujets, s'était rendu compte qu'une fois que Quán-Trọng aurait été employé par le royaume de Tề, le roi de ce dernier pays l'emporterait sur ses voisins. Quán-Trọng inventa donc un stratagème : il composa des chansons joyeuses qu'il fit chanter par les gens de son escorte. Ceux-ci, en chantant, oubliaient la fatigue et marchaient plus vite. C'est ainsi qu'il put sortir des limites de Lỗ avant que le roi de ce pays n'eût envoyé des troupes pour l'arrêter (1). Dès lors on imita cet exemple, et pendant qu'on se livrait à un travail corporel, on chantait pour chasser la fatigue.

Le Phong tục thông dit : « Le tỳ-bà est long de 3 thước, 5 tấc, ce qui représente les trois êtres suprêmes et les cinq éléments de la nature ; ses quatre cordes sont l'image des quatre saisons. »

Le Văn hiến thông khảo dit : « On taille le bois de ngô-đổng pour faire le tỳ-bà. Le corps de l'instrument est semblable à une tortue ; le col, au cou du phénix. »

Le Tục văn hiến thông khảo (2) dit aussi : « Le tỳ-bà, sous les Nguyễn, était en bois, avec une tête recourbée, le col long, et quatre chevilles ; sur le col étaient collées des touches ; la surface plane était large ; il avait quatre cordes ».

C'est exactement le tỳ-bà dont nous jouons actuellement.

Trịnh-Hỷ-Tử des Đường offrit à l'empereur un tỳ-bà à 7 cordes.

Les célèbres joueurs du tỳ-bà furent, dans le passé : Châu-Anh (朱生) ; Nguyễn-Hàm (阮咸) ; Tồn-Phóng (孫放) ; Khổng-Luật (孔律) ; Hạ-Hoài-Trí (賀懷智) ; Khương-Côn-Lộn (康崑崙) ; Vương-

(1) Đông châu liệt quốc 東周列國.

(2) Tục văn hiến thông khảo 續文獻通考.



Planche V. — Musicienne jouant de la guitare.
(Sanguine de M. E. Gras).

Phàn (王芬) ; Tào-Bảo (曹保) ; Tào-Thiện-Tài (曹善才), fils de Tào-Bảo ; Tào-Cương (曹鋼), petit fils de Tào-Bảo ; Bùi-Hưng-Nô (裴興奴) ; etc.....

*
* *

GUI-TARE A MARTEAUX, *đá-cầm* ou *dương-cầm* (打琴 ou 洋琴).

Le *đá-cầm* a la forme d'un rein ; il est long de 0m.70, large de 0 m. 45, et a 42 cordes en cuivre, tendues trois par trois. Pour en jouer, on place l'instrument devant soi et, à l'aide de deux marteaux en bam-

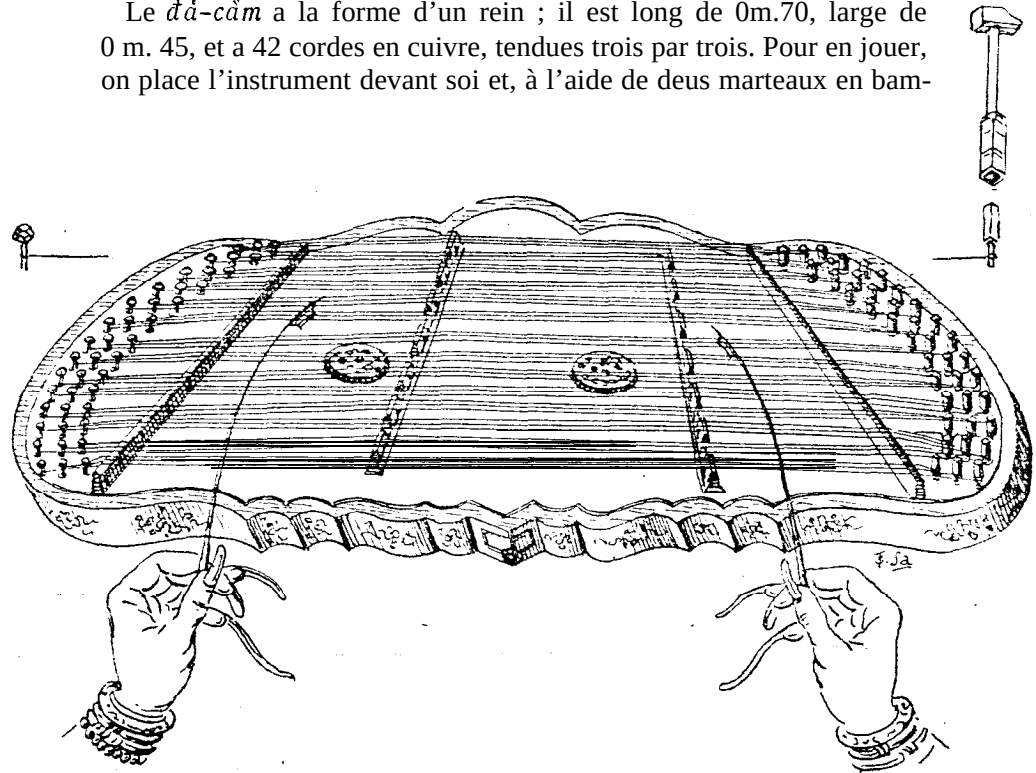


Fig. 10. — Guitare à marteaux, *đá-cầm*.

(Dessin de M. TOX-THAT SA).

bou, un dans chaque main, on tape sur les cordes pour les faire vibrer. De là son nom : *đá-cầm* « instrument à taper ». Le *đá-cầm* existe depuis la dynastie chinoise des Thanh.

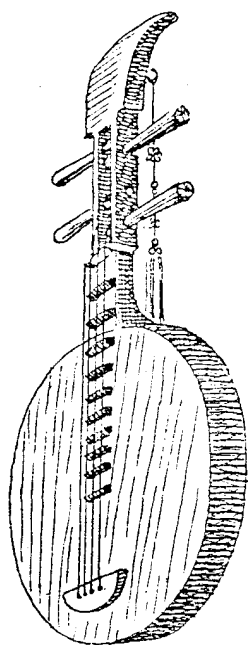
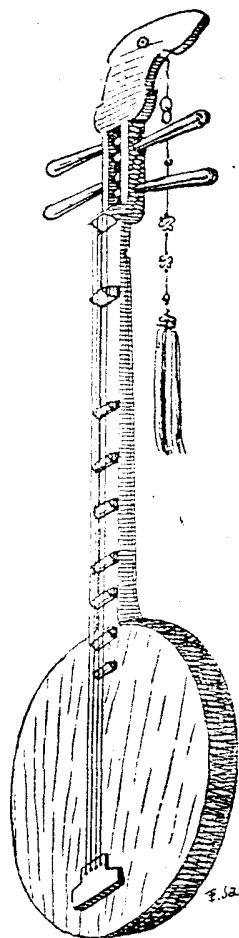


Fig. 11. — Guitare
« le Soleil », *đờn nhứt*.
(Dessin de M. TON-THAT SA).

GUI-TARE « LE SOLEIL » *đờn nhứt* (日琴).

Le *đờn nhứt* a la caisse ronde comme le soleil, d'où son nom (*nhứt*, « soleil »). Le manche en est long de 0 m. 25 ; le diamètre de la caisse est de 0 m. 35 ; son épaisseur, de 0 m. 045 ; il a 10 touches, 4 cordes, dont 2 grosses rapprochées ensemble et tendues sur un ton, et deux petites, sur un autre ton. Le *đờn nhứt* existe en Chine depuis la dynastie des Thanh.



Guitare « LA LUNE » *đờn nguyệt* (月琴).

Cet instrument est appelé *nguyệt*, parce que sa caisse est ronde comme la lune pleine. Il est aussi appelé *nguyễn-cầm*, parce que ce fut Nguyễn-Hàm (阮咸), du pays de Tân, qui l'inventa.

La caisse de cet instrument a un diamètre de 0 m. 35 ; son épaisseur est de 0 m. 07 ; la tige est de 0 m. 70 ; il a 8 touches et 4 cordes montées à deux tons comme le *đờn nhứt* ; mais actuellement on n'y met que deux cordes.

Dans la musique annamite, on a adopté

Fig. 12 — Guitare
« la lune », *đờn nguyệt*.
(Desin de M. TON-THAT SA).



Planche VI. — Musicien jouant du bicoorde à archet.
(Aquarelle de M. E. Gras).

les cinq instruments à cordes : *tranh*, *nguyệt*, *tỳ*, *nhị* et *tam*, qu'on appelle « les cinq parfaits » (*ngũ tuyệt* 五絕). C'est ainsi qu'est formé le *quintetto* annamite. Lorsque quelqu'un est capable de bien jouer de tous ces cinq instruments, on dit que c'est une personne distinguée.

• •

BICORDE, *đờn nhị* (二絃).

Le *đờn nhị* est vulgairement appelé *đờn cò*, parce que les commençants, qui éprouvent de la difficulté pour donner nettement les notes *tồn-tang*, en faisant vibrer ses cordes avec un archet, donnent toujours les sons : *cò*, *ke*. D'où son nom « cò ».

Cet instrument est d'origine mongole. On peut s'en rendre compte par la forme encore rudimentaire du *đờn nhị*, dont jouent actuellement les Chinois. Pour le fabriquer, on prend une noix de coco, on la perce de deux trous l'un sur l'autre, on y met une tige comme si l'on voulait faire une cuiller, on recouvre l'ouverture avec une vessie de buffle ou avec un morceau de peau, ou encore avec un morceau de bois plat, on perce la tige de deux trous où l'on passe deux chevilles, on y tend deux cordes qui reposent sur un petit chevalet en bambou placé sur la peau tendue et qui passe dans un nœud attaché au milieu de la tige. Ce nœud est mobile et peut être remonté ou descendu à volonté. On passe un archet entre les deux cordes. Cet archet, fait en crins de queue de cheval, en passant sur un morceau de résine de sapin collé au bord de la noix et au bas de la tige, s'enduit de cette substance, laquelle, réduite en poudre par le frottement, rend visqueux le crin de l'archet et fait vibrer les cordes.

Il est des *đờn nhị* qui sont faits avec un tube de bambou au lieu d'une noix de coco.

En tous cas, la tige des instruments chinois est toujours courte, ce qui fait que le son est très aigu.

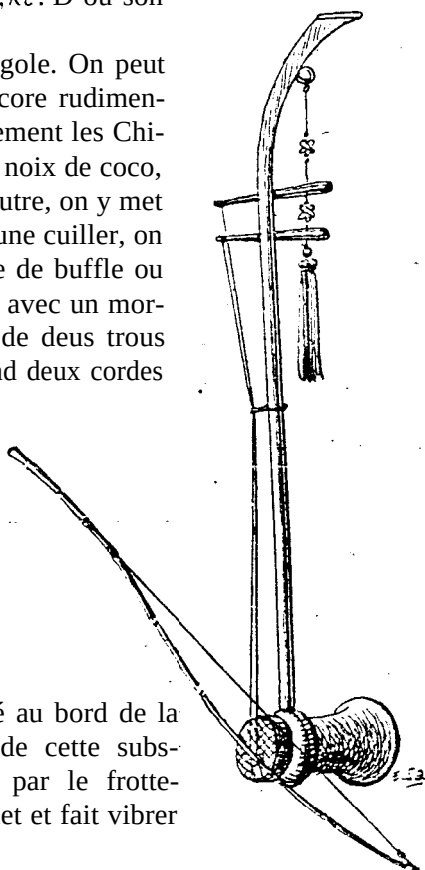


Fig 13. — Bicorde.
đờn nhị.

(Dessin de M. TON-THAT SA).

Chez nous, le tube de l'instrument est fait en bois de *trác* ou en ivoire recouvert de peau de boa ou de caméléon, et, pour rendre le son plus doux, on en allonge la tige.

*

* *

TRICORDE, *đờn tam* (三絃).

Le *đờn tam* est ainsi dénommé à cause du nombre de ses cordes. Cet instrument a une forme à peu près semblable à celle du *đờn nguyệt*, mais il est beaucoup plus petit. La caisse a un diamètre de 0 m.14 et une épaisseur de 0 m. 06 ; elle est recouverte sur les deux faces avec de la peau de boa. La tige est longue de 0 m. 65, et munie de trois chevilles au moyen desquelles on tend trois cordes qui, calées aussi sur un chevalet, passent à travers trois trous percés dans un morceau d'os ou d'ivoire, lequel fait l'office du nœud mobile que nous avons vu dans le *đờn nhị*. Pour jouer de cet instrument, l'artiste le place sur son genou droit, et, la main gauche soutenant la tige, il fait vibrer les cordes, de la main droite, avec un morceau d'écaille ou de corne plate.

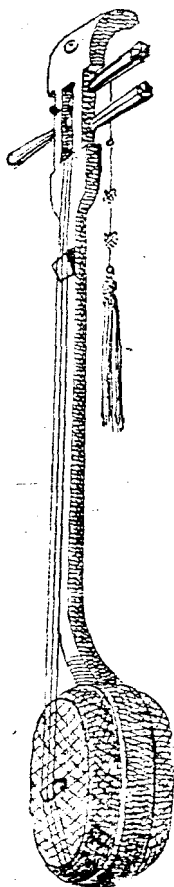


Fig. 14. — Tri-corde, *đờn tam*.

(Dessin de
M. TON-THAT SA).

* *

MONOCORDE, *độc huyền* (獨絃).

Le monocorde est vulgairement appelé *đờn bầu*, « instrument à calabasse », parce que la tige est munie d'une calabasse qui sert de caisse de résonance.

Cet instrument est d'origine tonkinoise. Il fut introduit à Hué vers la 8^e année de Thành-Thái (1896). par un groupe de chanteurs ambulants aveugles venus du Nord, et appelés : *hát xoan*, ou *hát xãm*. Au début, on ne jouait de cet instrument que pour accompagner les chansons dites *xoan* ou *xãm*; on ne jouait pas les airs de Hué. Plus tard, on ne

sait quel amateur associa cet instrument aux cinq instruments en usage à Hué.

Actuellement, le monocorde est très répandu, même dans les coins les plus reculés des villages. En quelque lieu que l'on aille, on entend le monocorde, parce que cet instrument, très rudimentaire, est facile à fabriquer et peu coûteux. Avec trois planches de bois longues de 0 m. 90, larges de 0 m. 15 environ, on fait une caisse. A l'une des extrémités de cette caisse, on met une cheville à laquelle on attache un fil en cuivre que l'on tend à une tige fixée à l'autre extrémité et munie d'une calebasse. Avec une pointe en bambou on fait vibrer la corde.

La position de l'artiste différait jadis de celle qu'il prend aujourd'hui. Auparavant,

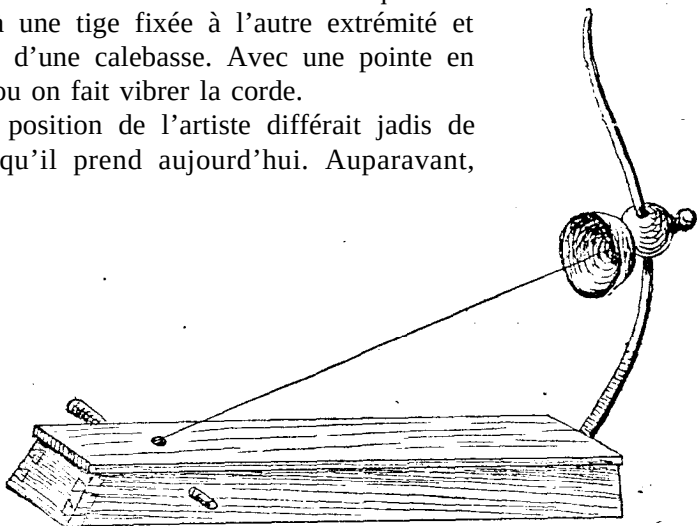


Fig. 15. — Monocorde, *đờn bđu*.

(Dessin de M. TON-THAT SA).

lorsque cet instrument fut nouvellement introduit du Tonkin, l'artiste, plaçant l'instrument à sa droite, se tenait assis mollement sur une natte, le pied gauche posé sur l'instrument pour le maintenir, la jambe droite repliée de façon que le genou fût contre la poitrine, et il faisait vibrer la corde avec la pointe de bambou en la touchant de haut en bas.

Actuellement, la position de l'artiste est plus régulière. L'instrument est placé devant le joueur qui est assis, les jambes croisées, le pied droit posé sur l'instrument pour le maintenir. Pour jouer, il touche la

GUITARE ANNAMITE, *cầm nam* (南琴).

Le *cầm nam* fut inventé par le duc Luàn-Quốc-Công (倫國公), dont le nom propre était Dục (昱). Les brillants mérites de ce haut dignitaire sont consignés dans les Biographies des Nguyễn antérieurs à Gia-long (1). Il mourut en 1753. C'était un personnage distingué, très fin connaisseur en musique. La plupart des airs et des chansons furent réformés par ses soins. S'apercevant que la musique vocale était très élevée et atteignait des notes aigües, et qu'aucun instrument à cordes ne pouvait s'y accorder, il étudia les instruments *cầm*, *sắc* et *tỳ-bà*, sur lesquels il se basa pour inventer un nouvel instrument qu'il désigna sous le nom de *nam cầm*. Cet instrument avait la forme d'un carré échancré sur ses quatre côtés ; (□) ; il avait 8 cordes ; la tige était longue de 1 m. 20. Il était très en usage tant au Nord qu'au Sud.

Luàn-Quốc-Công apprit à une de ses concubines à jouer de cet instrument. Plus tard, cette dame transmet cet art à une jeune femme appelée Đầu-Nương (斗娘), originaire du village de An-Cừ (Thừa-Thiên). Celle-ci, dès sa jeunesse, avait fait partie d'un groupe de chanteuses. Parvenue à l'âge adulte, elle devint une jeune fille charmante. Sa beauté associée à son talent en musique faisait qu'elle était enviée de tous. Plus tard, elle épousa un mandarin Tham-Tán. Celui-ci était aussi un bon musicien. Les deux époux vécurent en parfait accord, se perfectionnant dans l'art musical. C'étaient les meilleurs joueurs de *cầm nam* de leur temps. Soudain le Tham-Tán mourut, laissant son épouse chérie. Đầu-Nương jura de ne plus toucher à l'avenir aux instruments de musique (2).

Actuellement, le *cầm nam* semble avoir disparu. C'est regrettable.

Des recherches seront faites ultérieurement pour retrouver cet intéressant instrument.

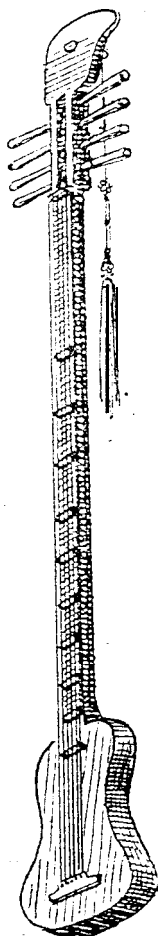


Fig. 16. — Guitare annamite, *cầm nam*.

(Dessin de
M. TON-THAT SA).

(1) *Đại-Namliệt truyện tiền biên*, Vol. II, pages 16, 17.

(2) *Nam cầm diễn ca* (南琴演歌).



GUITARE DES CHANTEUSES TONKINOISES, *đờn nhà trò* (鑼琴歌).

Le *đờn nhà tri*, est Vulgairement appelé *đờn đậy*. La caisse est carrée, la tige longue de 1 m. 20 ; il a 4 cordes qu'on fait vibrer avec un morceau de bambou. Sa forme est à peu près analogue à celle du *cầm nam*. On peut supposer que c'est un modèle réduit du *cầm nam*.

Cet instrument est spécialement fait pour s'accorder avec le chant des *nhà trò* (chanteuses du Nord).

Actuellement, il y a des gens du Nghệ-An et du Hà-Tĩnh qui sont d'excellents joueurs de *đờn đậy*, parce que les *nhà trò* sont originaires de ces deux provinces.

Au Hà-Tĩnh, il y a actuellement le Cửu-Phẩm Đạm qui l'emporte sur ses collègues de cette région. Avant lui, il y avait Cửu Xương et Cửu Ninh, qui étaient les meilleurs joueurs de *đờn đậy*.

La tradition transmet les renseignements suivants sur l'historique de cet instrument :

Le *đờn đậy* fut inventé par Lý-Thiết-Quải (李鐵拐), un des huit Immortels classiques. Autrefois, il y avait deux époux dont la conduite était irréprochable, mais il étaient pauvres. Pour vivre, ils allaient faire du charbon dans la forêt. Un jour, ils rencontrèrent un vieillard qui leur fit cadeau d'un instrument à corde, en leur disant de s'y exercer pour avoir le bien-être. Les deux époux rentrèrent et essayèrent de jouer, mais en vain. Ils allèrent trouver le vieillard, qui leur dit de revenir tous les jours pour qu'il leur donnât des leçons. Lorsqu'ils eurent réussi à bien jouer de l'instrument et à chanter à la perfection, le vieillard disparut.

Sur ces entrefaites, arriva la fête anniversaire de la naissance de l'empereur Võ-Đê, des Hán (漢武帝). Les deux époux se présentèrent pour chanter et jouer de la musique. Đông-Phương-Sóc (東方朔) (1) était

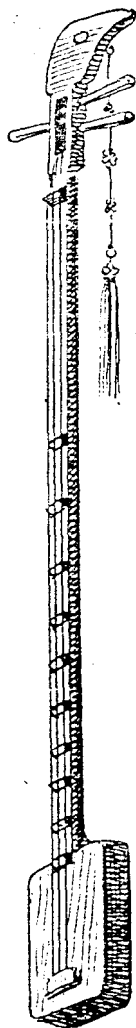


Fig. 17.
Guitare des chanteuses,
đờn nhà trò.

(Dessin de
M. TON-THAT SA).

(1) La légende dit que Đông-Phương-Sóc était un Immortel descendu en ce monde par métempsycose. Il fut ministre de l'empereur Võ-Đê.

présent. Il prêtait l'oreille attentivement et restait perplexe comme s'il cherchait à reconnaître des airs qui lui auraient été familiers. Comme il s'informait du maître qui avait enseigné ces airs, les deux époux lui décrivirent le portrait du vieillard en question. **Đông-Phương-Sóc** se souvint soudain que c'étaient des airs joués dans le monde des Immortels et composés par **Lý-Thiết-Quái**. C'est ainsi que dans le village de **Cổ-Đạm** (origine des *nhà trò*), *huyện* de Nghi-Xuân, province de Hà-Tĩnh, lorsque les *nhà trò* font des cérémonies rituelles, elles invoquent les mânes de l'empereur **Võ-Đê**, des Hán, de **Đông-Phương-Sóc** et de **Lý-Thiết-Quái**.

Je ne peux donner aucune garantie au sujet de cette légende, car les recherches que j'ai faites dans les livres ne m'ont fourni aucun renseignement de nature à la confirmer.

* * *

INSTRUMENTS A VENT

PETIT ORGUE A BOUCHE COMPOSÉ DE 13 TUYAUX, *sanh* (笙).

Le *Lễ ký* (1) dit : « Le *sanh* fut inventé par la dame **Nữ-Oa** (女媧) ». Dans le *Thuyết văn*, il est dit que le *sanh*, étant un assemblage de 13 tuyaux, produit un son semblable au cri du phénix

Le *Văn hiến thông khảo* relate ce qui suit : « Sous le règne de **Hậu-Chúa** (dernier empereur des Hán), il fut inventé

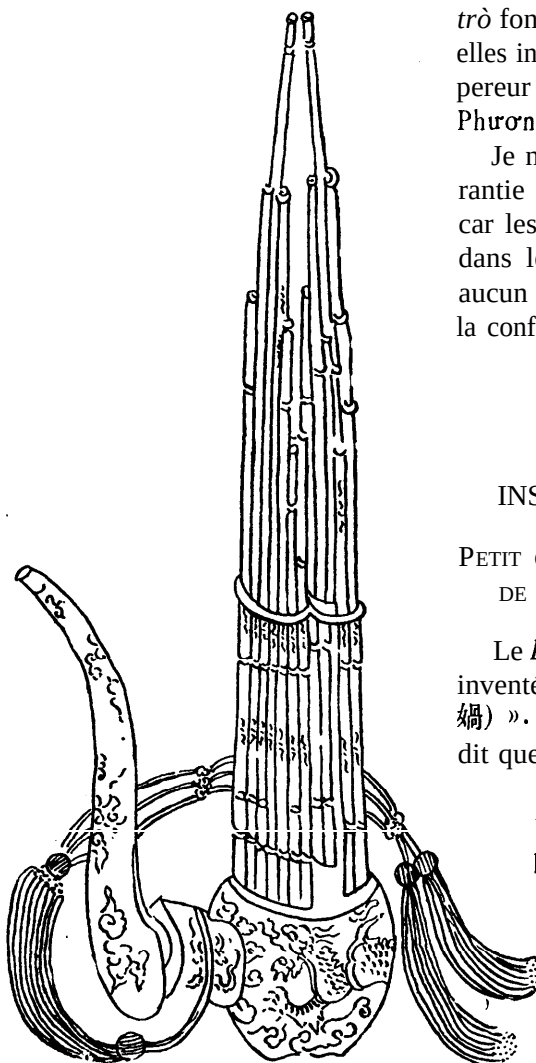


Fig. 18. — Petit orgue à bouche, *sanh*.

(Dessin de M. TON-THAT SA,
d'après le Thanh triêu lê khi, vol. VIII, folio 57).

(1) *Lễ ký* 禮記



Planche VII. — Musicien jouant de la flûte.
(Aquarelle de M. E. Gras).

un *sanh* à 16 tuyaux. Sous les Đàng, il y avait des *sanh* à 12 et à 13 tuyaux.

Le *Tục văn hiên thông khảo* dit que, sous les Nguyễn, il y avait des *sanh* dits *sào sanh* (巢笙) et *hòa sanh* (和笙), faits en bambou à fleurs, et à 19 tuyaux.

Les célèbres joueurs de *sanh* dans le temps furent : Vương-Tử-Tân (王子晉); Đổng-Song-Thành (董隻成), servante de Vương-Mẫu; l'empereur Hoàn-Đề des Hán; Đỗ-Quy (杜夔), du pays de Ngụy, etc.,

FLÛTE A LANGUETTE, *hoàng* (簧).

Le *Thuyết văn* relate que « le *hoàng*, inventé par Nữ-Oa, était munie d'un anche en métal ». L'instrument à anche dont on joue de nos jours est aussi une sorte de *hoàng*.



Fig. 20.

Flûte à

6 trous, *tiêu*.

(Dessin de

M. TON-THAT SA)

ORGUE A BOUCHE, *vu* (竽).

Le *Thuyết văn* dit : « Le *vu* est fait d'un assemblage de 36 tuyaux de bambou longs de 4 *thước*, 8 *tấc*.



Fig. 14.

Flûte à
languette,
hoàng.

(Dessin de
M. TON-THAT SA).

FLÛTE A 6 TROUS DONT UN EN ARRIÈRE, *tiêu* (簫).

Le *Thông lễ nghĩa toàn* (1) dit que « le *tiêu* du temps de Phục-Hy était à 16 tuyaux ».

Le *Su' thi* (2) relate : « Ce fut Nữ-Oa qui inventa le *tiêu* ».

Le *Phong tục thông* dit : Le *tiêu* de l'empereur Thuần était composé de 10 tubes, longs de 3 *thước*, et disposés inégalement comme l'aile du phénix ».

(1) *Thông lễ nghĩa toàn* 通禮義纂.

(2) *Sự thi* 事始.

Dans ces conditions, l'instrument à vent dont jouent les *Mọi* de la région montagneuse serait analogue a *utiêu*.

Le *Bát nhã* (1) dit : « Le grand *tiêu* était composé de 14 tubes sans fond ; le petit *tiêu*, de 16 tubes avec fond. Le *tiêu* sans fond s'appelait *động tiêu* (洞簫 « *tiêu* vide »).

Le *Tục văn hiền thông khảo* dit : « Sous les Minh, le *tiêu* était en bambou, long d'un *thước*, 9 *tấc*, 5 *phân*. Au bout du tube est installé un trou appelé *khẩu sơn* (口山), par où l'on souffle pour produire le son, avec 5 trous sur le devant et un trou sur le derrière ».

C'est exactement le *tiêu* en usage de nos jours, sauf la forme un peu plus réduite.

Les célèbres joueurs de *tiêu* d'autrefois furent : Lộng-Ngọc (弄玉), fille du roi Tân ; Tiêu-Sử (簫史) ; les empereurs Huyền-Đề et Linh-Đề des Hán ; Trương-Lương (張良), etc.....

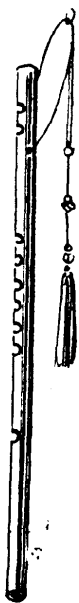


Fig. 21.
Flûte traversière à 7 trous, *địch*.
(Dessin de M. TON-THAT SA).

FLÛTE TRAVERSIÈRE A 7 TROUS, *địch* (笛).

Le *Quảng nhã* (2) dit que le *địch* a 7 trous. C'est donc l'instrument appelé *ông sáo* dont on joue actuellement.

Les célèbres joueurs de *địch* d'autrefois furent : Mã-Dung (馬融) ; Tống-Vì (宋禧) ; Tử-Giạ (子野) ; Nô-Nhan (奴顏) ; sous les Đàng, Lý-Mô (李謨) était reconnu le plus célèbre.

Le *địch* avait des airs spéciaux tels que : *Chiết-đương-liễu* (折楊柳), *Mai-ba-lạc* (梅花落) *Giá-cô* (鷓鴣), etc.....



FLÛTE TRAVERSIÈRE A 8 TROUS, *quản* (管).

Le *Quảng nhã* dit : « Le *quản* est semblable au trè, long de 1 *thước*, gros d'un *tấc* ; il a 6 trous, et il est sans fond ».



Fig. 22.
Flûte traversière à 8 trous, *quản*.

(Dessin de M. TON-THAT SA)

- (1) *Bát nhã* 博雅.
(2) *Quảng-Nhã* 廣雅.

Le *Vănhiên thông khảo* dit : « Sous les Đàng, il fut inventé un *quản* à 7 trous dénommé *thất tinh quản* (七星管) « tube aux 7 étoiles », avec un 8^e trou sur lequel on collait un morceau de membrane de bambou, pour produire de longues vibrations. Ce trou était appelé *trợ thanh* (助聲 « aider le son. »)

C'est exactement l'instrument à vent dont se servent nos musiciens et que l'on désigne par erreur sous le nom de *địch*. Aujourd'hui, on prend souvent la membrane du spathe de l'aréquier, ou une pelure d'oignon, pour coller sur ce trou *trợ thanh*. Ou bien encore, on cueille une feuille d'igname (*khoaitia*) ou d'arum (*môn*), on l'aplatit sur quelque chose de plat et, avec le dos de l'ongle, on passe et repasse sur la feuille pour broyer les nervures et faire disparaître la partie grasse. Il reste une membrane très mince qu'on colle sur le *trợ thanh*. Cette membrane, mue par le souffle, produit de gaies vibrations : A défaut de tout cela, on peut y coller un morceau de papier à cigarette français.

*

* *

FLûTE TRAVERSIÈRE A 7 TROUS, *trì* (簫).

Le *Thê bốn* (1) et le *Tùy chí* (2) disent : « Le *trì* fut inventé par Tò-Thành-Công (蘇成公), roi vassal du temps de l'empereur Bình-Vương, des Châu; il est long de 1 *thước*, 4 *flic*, et a 8 trous ».

Le *Trần thị nhạc thư* (3) dit que le *trì* est semblable au *địch*, mais que le tube est fermé à l'extrémité.



Fig. 23.

Flûte traversière à 7 trous, *trì*.

(Dessin de

M TON-THAT SA,
d'après le *Thi kinh truyền thuyết*, vol. 1.
folio 28).

*

* *



SIFFLET EN TERRE CUITE, *huân* (埙).

Le *Thê bốn* dit que le *huân* fut inventé par Bạo-Tân-Công (暴新公), contemporain de Tò-Thành-Công.

Fig. 24.

Sifflet, *huân*.

(Dessin de

M. TON-THAT SA,
d'après id, ibid).

(1) *Thê bốn* (世本).

(2) *Tùy chí* (隋志).

(3) *Trần thị nhạc thư* (陳氏樂書).

Le *Phong tục thông* dit : « Le *huân* est en terre, gros comme un œuf de poule, d'une circonférence de 5 *tắc* et demi. et d'une longueur de 3 *tắc* et demi ; il a 6 trous ».

C'est bien le sifflet en terre dont jouent actuellement les enfants, mais qui a deus trous seulement.



*
* *

FLÛTE TRAVERSIÈRE A 3 TROUS, *thurọc* (簫).

Le *Nhĩ nhả* (1) dit que le *thurọc* est semblable au *địch*, mais plus petit et à trois trous seulement.

*
* *

Fig. 25.
Flûte
traversière à
3 trous,
thurọc.

(Dessin de
M TON-THAT SA.
d'après id, ibid.)

IV. — BIOGRAPHIES DES CÉLÈBRES MUSICIENS ANNAMITES

Notre pays possède une population de 15 millions d'habitants environ, mais, sur ce chiffre, on ne compte pas beaucoup de musiciens célèbres. On voit donc que l'art de la musique n'est pas une chose facile.

Autrefois, Dúng et Thầm étaient de célèbres joueurs d'instruments à cordes, et Tam, un célèbre joueur de *tiêu*. Un dicton populaire dit : « Le pays d'Annam a quatre personnages célèbres : Ngạn, habile au jeu d'échecs ; Thiệu, pour la peinture ; Tam, pour le *tiêu*, et Dúng, pour les instruments à cordes ».

Après ces deux artistes, vinrent Bền et Nhòn (Nhàn), puis Tông-Văn-Đạt. Dans la préface de son livre sur la musique, le prince Nam-Sách dit : « Đạt était un homme distingué, il ne fréquentait que les grandes familles. On avait pour lui une considération toute particulière ».

Ensuite Chú-Ba-Toán ; le Phò-Mã 24, Trần-Quang-Phổ ; Đới Chín, fils de Đạt ; Đới Phước, fils de Đới Chín. Đới Chín, ayant hérité du talent de son père, excellait sur les instruments à cordes. L'Empereur Dực-Tôn (Tự-Đức) l'aimait beaucoup. Il le nomma chef du groupe des musiciens royaux (2). Après sa mort, l'Empereur, le regret-

(1) *Nhĩ nhả* (爾雅).

(2) Nhạc-Chánh-Suất-Đội.



Planche VIII. – Groupe d'artistes amateurs de Hué.

- | | |
|--|------------------------------|
| 1. M. le Trợ -Quốc -Khanh Ứng -Dùng. | 4. M. Ngô -Phổ, dit Khoá Hai |
| 2. M. Tôn -Thất Văn, Chủ -Sự retraité. | 5. M. Trần -Trịnh -Soan. |
| 3. M. le Huyện -Hầu Ứng -Biểu. | 6. M. Hoàng -Yến. |

tant sans cesse, ordonna de faire venir ses enfants, et demanda s'il y en avait qui pouvaient succéder à leur père. Il se trouvait **Cậu Phước**, qui était aussi bon joueur d'instruments à cordes. L'Empereur le nomma **Suất-Đội**, pour succéder à son père **Đội Chín**. Citons encore **Cậu Thứ**; **Bá Yên**, du village de **Minh-Hương**; **Cậu Khánh**, **Cậu Trương-Sáu**; le **Thông-Phán Châu-Hữu-Ninh**; le **Bồ-Chánh Trương-Trọng-Hữu**; **Cậu Cung**, à **Kim-Luông**; le **Tiền-Sĩ Đờ-Huy-Liệu**, du **Tonkin**; le **Cử-Nhơn Lê-Cánh**, de **Quảng-Trị**.

Parmi les femmes, on comptait **Madame Thiện**, sortie du Palais, et **Madame Tứ**, qui excellaient en tous les instruments.

Dans la famille royale il y avait le prince **Nam-Sách**. Celui-ci non seulement excellait sur le *tranh* et le *nguyệt*, mais encore il était le meilleur joueur de *tỳ-bà* de son temps. Il travaillait la musique avec **Tông-Văn-Đạt**. Dans la préface de son livre sur la musique, il dit qu'il avait reçu chez lui **Tông-Văn-Đạt** pour faire de la musique, et qu'il ne réussit dans cet art qu'après cinq ans de travail. Nous avons encore le prince **Trương-An**; le prince **Tuy-An**, excellent joueur de *tỳ-bà*; **Tịnh-Kỳ**, fils du prince **Định-Viên**; le **Thông-Phán Tôn-Thất To+i**, bon joueur de *tỳ* et de *tranh*; le **Quan-Thị Tôn-Thất Linh**; **Hầu-Chí**. Celui-ci ne connaissait à fond qu'un seul morceau, le *Cổ-bồn*; mais son talent artistique était attesté par ce dicton populaire : « Musique instrumentale de **Hầu-Chí** et musique vocale de **Hiệu-Giổ** ». Il en est de même pour **Tông-Kỳ**, qui avait composé un vers d'une délicatesse extrême : « A l'extrémité des branches de l'abricotier chargées de fleurs rouges, le printemps étale sa parure ». Ce vers se répandit, et on attribuait à son auteur le nom de « Ministre de l'abricotier rouge ». Cela prouve que l'importance de l'art musical est analogue à celle de l'art poétique. Lors qu'on excelle en un morceau de musique ou lorsqu'on fait un excellent vers, on obtient de même un beau renom. Citons encore le prince **Mỹ-Hóa**, célèbre joueur de *tiêu*.

Parmi les musiciens amateurs de nos jours, on compte :

Le **Trợ-Quốc-Khanh Ưng-Dũng (膺衛)**, dit **Trợ Đồng**, fils du prince **Gia-Hưng**, qui est le meilleur joueur de *nguyệt*. Il joue en faisant entendre des notes pleines de sévérité, et de grandeur. Ceux qui assistent aux séances données par lui sont impressionnés comme s'ils se trouvaient dans un palais majestueux, plein de respect et de silence.

L'ex-**Tri-Phủ Đoàn Diệu (段耀)**, dit **Phủ Thông**, qui joue avec beaucoup de mesure et d'harmonie.

Le **Kiểm-Thảo Trần-Trình-Soạn (陳貞譚)**, dit **Cả Soạn**, du village de **Minh-Hương (Thừa-Thiên)**, excellent joueur de *nguyệt* et de *tranh*. Il a reçu des leçons de musique du prince **Nam-Sách**. Sa façon de jouer

est gaie et pleine d'élégance ; personne ne peut l'égaliser. Ceux qui l'entendent, eussent-ils le cœur plein d'inquiétude, sont pris par la gaieté des airs qu'il joue, à tel point que leur tristesse et leur mélancolie disparaissent comme par miracle. Kiêm Soạn non seulement excelle comme musicien, mais il est encore le plus célèbre joueur d'échecs du pays d'Annam. Sur les quatre arts nobles, à lui seul il en a enlevé deux.

L e Cửu-Phẩm Nguyễn-Chánh-Tâm (阮正心), d i t Cửu Tâm, originaire du Thừa-Thiên, demeurant à Quảng-Trị, bon joueur de *tranh* et de *nguyệt*. Il a travaillé la musique avec Đội Phước et Trợ Đồng.

Le Tuân-Phủ Nguyễn-Khoa-Tân (阮科濱), originaire de An-Cự (Thừa-Thiên), actuellement Tuân-Phủ de Hà-Tĩnh, bon joueur de *tranh*.

M. Ưng-Ân (膺蕙), de la famille princière de Tuy-Lý-Vương, actuellement Thị-Lang au Ministère de l'Instruction Publique.

M. Khóa-Hải, dont le nom propre est Ngô-Phổ (吳譜), du village de Bắc-Vọng (Thừa-Thiên), demeurant à An-Cự. Bien que les airs qu'il joue ne soient pas tout à fait vieux, il connaît beaucoup de morceaux.

Le Huyện-Hầu Ưng-Biểu (膺褭), dit Mệ Chín Thành, bon joueur de tous les instruments à cordes, mais excellent seulement au bicoorde et au monocorde. Il cause aux assistants des impressions de mélancolie profonde.

Phan-Đình-Uyển (潘廷諶), dit Cậu-Âm Ba, du village de Phú-Lương (Thừa-Thiên), bon joueur de monocorde et célèbre joueur de *tiêu*. Bien que Thập Trị et Đội Thức, chef du groupe des musiciens du Palais, soient reconnus comme de célèbres joueurs de *sáo*, pour le *tiêu*, ils doivent céder le pas à Âm-Ba.

Parmi les femmes, on compte actuellement : Cò Phò 24, veuve de Trần-Quang-Phổ, originaire de An-Cru (Thừa-Thiên), et M^{me} Khỏe, fille de Cậu Cung, de Kim-Luông, et femme de Đốc Soạn, bonnes joueuses de *tranh*. (Trần-Quang-Phổ et Cậu-Cung sont cités plus haut). On peut également mentionner Cò Phủ Sáu et Cò Trà qui chantent bien.

Voilà le nombre très restreint des personnes qui conservent encore les airs originaux. D'autres savent aussi jouer des instruments de musique, mais ils ne jouent que des airs tout à fait déformés et ils sont incapables de donner la moindre explication sur la musique.

Peut-être est-il encore de bons joueurs, mais si leurs noms ne sont pas cités dans cet ouvrage, c'est parce que je n'ai pas eu la chance de les rencontrer ou bien qu'ils n'ont pas eu l'occasion de me connaître.



Planche IX. — Les musiciens du Palais.

V. — NOTIONS TECHNIQUES

NOTE EXPLICATIVE

« En musique annamite, on bat la mesure en frappant l'un contre l'autre, à intervalles réguliers, deux bâtonnets de bois sec. Cet instrument, appelé *cái-sinh*, ou cliquettes, joue donc un rôle dont celui de notre métronome peut donner une idée assez juste.

« La durée qui sépare chaque coup de cliquettes du coup suivant est déterminée ; conventionnellement, par le mouvement du morceau de musique à exécuter (le mot mouvement étant pris ici dans le sens que nous lui donnons en musique européenne), et, graphiquement, par un signe, qui, placé sur la partition, indique le moment où le *sinh* doit se faire entendre.

« Faute de meilleurs termes, nous appellerons « mesure », l'intervalle compris entre deux coups de cliquette, et « cadence » (de *cadere*, « tomber »), le terme de chaque mesure, scandé par un coup de cliquettes.

« La mesure annamite ainsi définie se subdivise en parties d'égale durée ou « temps », chaque temps pouvant lui-même comprendre plusieurs notes.

« Les notes sont représentées par des indéogrammes empruntés à l'écriture chinoise ; elles sont au nombre de six, et voici leur transcription en *quốc-ngữ* : *họ* (合) *xự* (四), *xàng* (上), *xê* (尺), *công* (工), *liu* (六). La dernière (*liu* 六) est juste une octave au-dessus de la première (*họ* 合).

« La gamme annamite s'étend donc, comme la nôtre, sur une octave, mais c'est là son seul point de similitude avec la nôtre.

« Quand nous aurons rappelé que les Annamites ne se servent pas du diapason, et qu'ils jugent de l'accord d'un instrument à cordes au toucher, par le degré de tension des cordes, nous en aurons dit assez pour permettre au lecteur français connaissant la terminologie musicale, de bien saisir les explications données par M. Yền » (1).

Louis CHOCHOD

(1) Nous remercions M. CHOCHO d'avoir bien voulu, avec sa compétence de musicien délicat, rédiger la présente note préliminaire, et d'avoir revu toute cette étude, spécialement les pages qui suivent, pour le choix des termes techniques.

Il y a trois sortes de cadences (*nhịp* 拍) : le *nhịp chánh diện* (正面拍), le *nhịp nội* (內拍) et le *nhịp ngoại* (外拍).

Le *nhịp chánh diện* est la cadence qui tombe juste sur la note, par exemple : 尺 工 尺 上 四 上 工 尺 上. Les cadences qui tombent juste sur les notes 尺, 四 et 上 sont dites *chánh diện*.

Le *nhịp nội*, ou cadence antérieure, tombe avant la dernière note d'une mesure. Exemple : Au lieu de jouer : 尺 工 尺 上 四 上 工 尺 上, l'on change la disposition des notes, et l'on joue : 尺 工 尺 上 〇 四 存 尺 上. La cadence qui tombe après 上 et avant 四 est « antérieure », parce qu'elle tombe avant la dernière note de la phrase, qui est 四.

Le *nhịp ngoại*, ou cadence postérieure, tombe après la dernière note d'une phrase. Ex : 尺 工 R 上 四 上 工 尺 上 R 上 合 〇...

Il y a trois sortes de mouvements :

1° — Les *bình điệu đơn phách* (平調單拍) ou *đờn nhịp một*, « modérato » (airs moyens à mesures simples ou à mesures à deux temps). Ce sont les airs dits *đờn khách* (airs du Nord), tels que : *Lưu thủy*, *Cổ-bồn*, etc. . .

2° — Les *cấp điệu* (急調), ou *đờn mau*, « prestissimo » (airs de grande vitesse), comme le *Tầu-mã*.

3° — Les *hoản điệu song phách* (緩調雙拍), ou *đờn chậm*, « lento » (airs lents à doubles mesures). Ce sont les airs dits *đờn chậm* (airs lents) et *đờn nam* (airs du Sud).

Auparavant, on jouait les airs dits *đờn chậm* et *đờn nam* en mesures doubles, dites aussi *nhịp ba bảy* (mesures à trois-sept), c'est-à-dire : deux mesures divisées en trois temps forts et quatre temps faibles, non compris le 8^e temps qui est la mesure elle-même. Cette sorte de mesure est très difficile pour les commençants. Pour donner plus de facilité, je rends simples ces mesures, au lieu de les laisser doubles. Et, pour ne pas altérer le caractère « lent » des airs *đờn chậm* et *đờn nam*, j'en divise les mesures en mesures à quatre temps (1).

Au fond, que ce soient des mesures doubles à huit temps ou des mesures simples à quatre temps cela revient au même.

(1) Bien que ce soient des mesures à 4 temps, en battant la mesure, on ne fait entendre que les 3 derniers temps, le 1^{er} temps devant rester muet. Et cela, afin de séparer une mesure d'une autre. Il en est de même pour les mesures à 2 temps : le 1^{er} temps doit être faible ou muet.



Planche X. — Groupe d'artistes à Hué.

Avant de toucher aux instruments, les musiciens apprennent par cœur les premiers morceaux (voir plus loin), afin d'en connaître exactement le rythme.

Les airs que je donne ci-après nous ont été laissés par le prince Nam-Sách et le Phò-Mã 24, Trần-Quang-Phổ. Je les ai choisis et revus soigneusement, avec le précieux concours de mes amis MM. Trợ Đông et Kiêm Soạn. En outre, j'ai cherché à y apporter plus de clarté en disposant les notes horizontalement et en facilitant la lecture des mesures à l'aide de signes conventionnels, pour les commençants.

Le cercle —○— indique une cadence ; les virgules mises sur les lignes — ˘ — ˘ — indiquent les temps : les virgules placées entre les cercles correspondent aux temps faibles, tandis que les cercles correspondent aux temps forts.

*
* *

Signes conventionnels du đờn nguyệt :



Jouer avec le pouce.

Jouer avec l'index.

Joue ; avec le majeur.

Ces signes indiquent, même pour le *đờn tranh*, qu'on doit jouer avec les ongles de ces doigts. Du *đờn nguyệt*, on joue le plus souvent avec l'index. Pour ne pas trop charger les notes, je crois qu'il est bon de laisser sans signe celles qu'on doit jouer avec l'index, sauf les cas compliqués. Pour les notes affectées du signe ▲, on fait vibrer la corde de bas en haut avec l'ongle du pouce. Avec l'index et le majeur, on fait vibrer les cordes de haut en bas.



Nhân, appuyer la corde sur le sillet, ni trop fort ni légèrement.



Appuyer la corde sur le sillet, légèrement d'abord, puis fortement. Les notes affectées de ce signe, telles que 上 尺 六 仕, etc... se prononcent *xàng-hư, xê-hê, liu-hiu, xang-hư*, etc., mais la syllabe finale (*hư, hê, hiu*) ne doit pas se prononcer nettement.

6 *Nhân mạnh*, appuyer fortement des doigts de la main gauche. Les notes affectées de ce signe se prononcent sur un ton aigu. Ex : 𪛗 se prononce *liu*.

9 *Nhân hãm*, appuyer sur la corde en serrant fortement le manche.

Les notes affectées de ce signe, comme par exemple : 合四上尺工六五仕衣, se prononcent : *hó, xù, xáng, xê, oán, liú, ú, xáng, ý*, etc . . .

☞ *Nhân vuôt*, appuyer en déplaçant le doigt le long de la corde.

// *Bát*, faire vibrer deux cordes à la fois.

↘ *Hưởng*, démanché. Ex. ; Toucher la note 尺, puis porter immédiatement un doigt à la note 工, avant que les vibrations cessent.

C *Phi*, faire vibrer la corde successivement avec quatre doigts, l'auriculaire d'abord, l'annulaire ensuite, puis le médius et l'index, de façon à répéter quatre fois la note.

Les notes affectées de ce signe, comme par exemple, 尺 六 五 etc., se prononcent : *ta-ré, ta-riu, ta-ru*, etc . . .

⤿ *Phi xấp*, liaison : toucher de la main gauche deux notes, l'une après l'autre, tandis que, de la main droite, on fait vibrer la corde comme précédemment. Les notes liées par ce signe, comme 尺上, 尺四, 工尺, etc., se prononcent : *xê-ràng, xê-rự, công-rè*, etc . . .

☞ *Chụp*, piqué. Ex : *Tôôn tang chụp* 存柔 ☞. Faire vibrer la corde *tôôn*, puis la corde *tang*, ensuite arrêter les vibrations, en posant un doigt sur la corde.

乙 *Xê huit*, faire vibrer la note 尺, presser légèrement au commencement et fortement à la fin, puis arrêter les vibrations, en posant l'index de la main droite sur la corde.

● *Gỗ không*, pause. Pour marquer les pauses, on tape légèrement avec l'ongle de l'index ou du majeur sur la caisse de l'instrument.

*
* *

A C C O R D

Les cordes du *đờn nguyệt* ont deux noms : la grosse s'appelle *đài*, la petite *tiều*. Pour accorder l'instrument, on donne d'abord à la petite corde une tension suffisante, puis on tend la grosse corde, tout en faisant vibrer les deux cordes jusqu'à ce qu'on entende *tồ đôn tang*, et que la note *họ* 合 donne le même son que la petite corde.

*
* •

Grosseur des cordes.

La grosse corde doit être composée d'au moins 100 brins de soie et la petite de 80 brins. Pour la soie, il faut choisir la soie jaune, dite *tơ lãn h*, et refuser la soie blanche, dite *tơ lụa*. La soie jaune est plus solide.

月琴圖

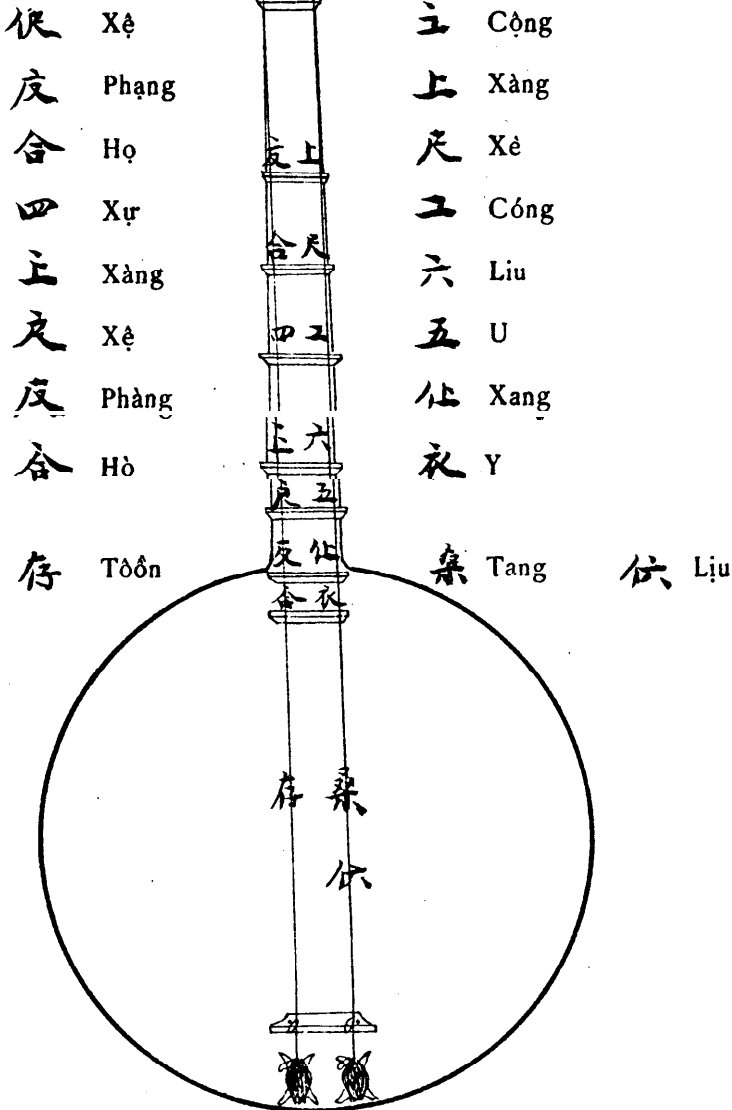


PLANCHE XI. — Guitare « la Lune », đàn nguyệt : Détail des notes.

月琴鼓按兩掌圖

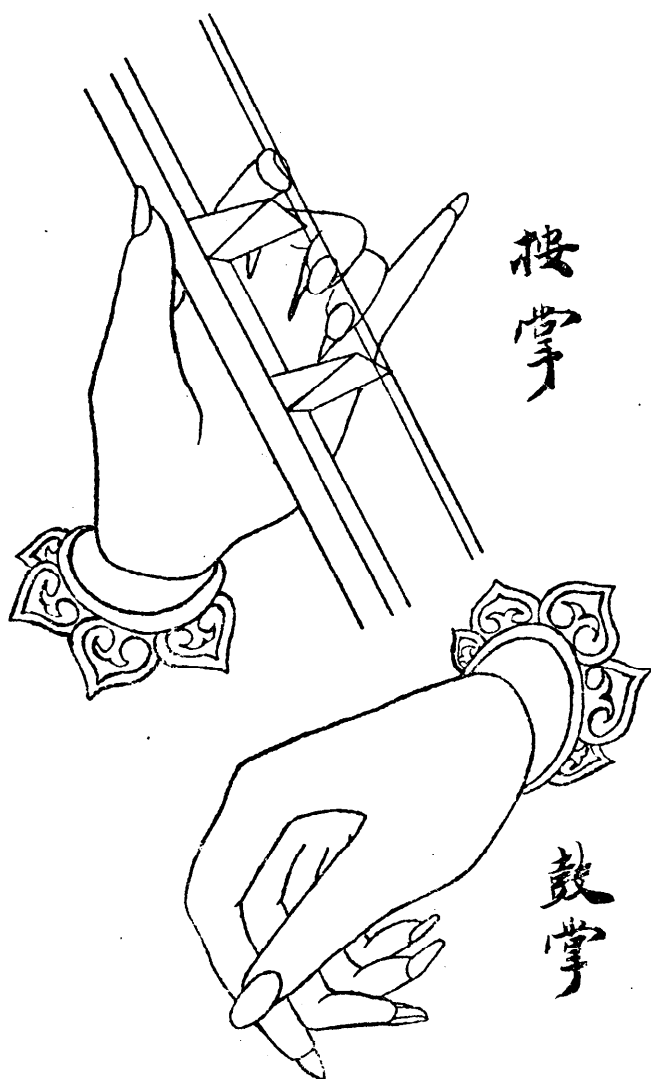


PLANCHE XII. — Guitare « la Lune », đàn nguyệt: Jeu des doigts.

ĐẠO-KHÁCH (1)

北宮序

上 合 伏 合 上 尺 尺 存 桑 存 大 大 存

桑 存 仕 仕 衣 衣 衣 衣 衣 存 仕 衣

仕 五 存 仕 衣 衣 衣 存 仕 衣 仕 五 仕 尺 五 尺 五

大 反 反 五 存 仕 仕 仕 存 五 五 大 反 反 五 仕 仕

尺 尺 伏 尺 尺 尺 伏 尺 尺 伏 尺 尺 伏 尺 尺 反 大 五 大 反

尺 尺 伏 大 大 合 尺 合 尺 四 四 尺 大 工 六

大 尺 工 尺 存 桑 存 上 上 合 伏 合 上 尺 尺

(1) Đạo-khách, « préambule des airs du Nord ».

存 桑存上 上 伏合合合伏 度 伏 伏

主伏主伏主 伏度度主 存 上上上上 存 主主

伏度度主 存 桑 伏合伏上尺 尺 存 桑存

上 上 存 桑 大 大工 存 大大大 大

存工工 存尺 存 桑存上 上

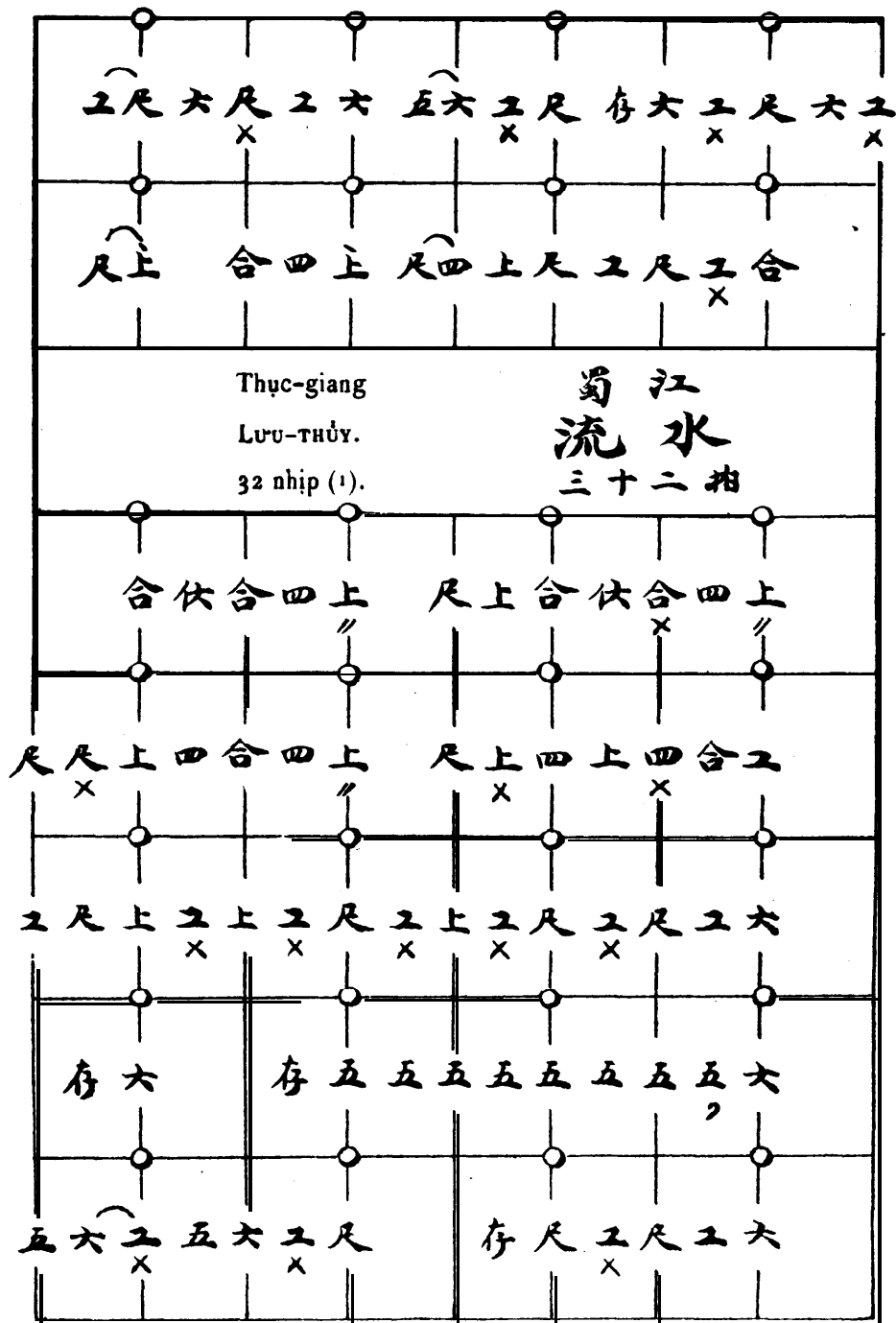
Nhập môn Lưu-thủy.

16 nhịp (1).

入門流水
十大拍

合	四	上	合	四	上	尺	上	四	上	尺	四	上	合	工	上
X	"	"	X	"	"	X	"	"	"	X	"	"	"	X	"
工	尺	存	尺	工	大	五	大	存	五	五	五	五	大	五	大
X	"	"	X	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"

(1) Le morceau *Lưu-thủy*, « l'eau qui coule », pour les débutants ;
16 mesures.



(1) Le morceau *Lưu-thủy*, « l'eau qui coule », de la rivière de Thục;
32 mesures.

五 大 工 五 大 工 尺 X X	存 大 五 大 工 尺 X
五 大 工 大 工 尺 上 X X "	尺 上 合 伏 合 四 上 X X
尺 上 四 上 四 上 尺 X	工 尺 上 尺 上 四 合 X X

LƯU-THÚY đổi ngón.

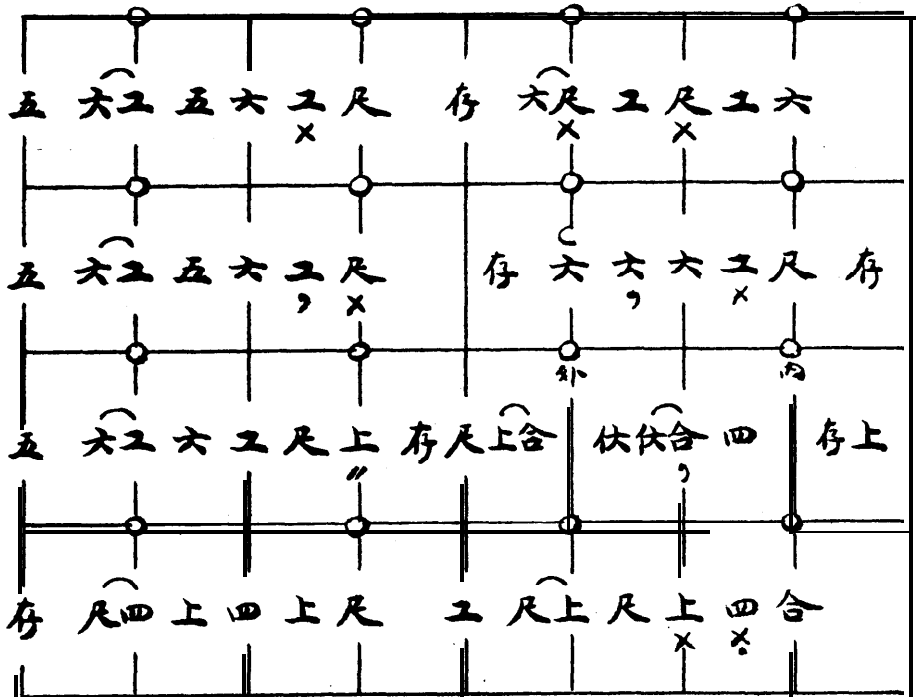
32 nhịp (1).

流水 换法

三十二拍

(伏合) 伏合 四 X	存上存 尺上合 伏合 四 存上 X X
存 尺上 四 合 四 X	上存 尺 大 四 上 四 合 工合工 X
(尺上) 工 尺上 工 尺 工 尺上 工 尺 工 尺 工 大 X X X X X	存 五 大 存 大 五 五 五 五 五 五 五 大 X " "

(1) Le même morceau *Lưu-thúy*, avec modification de notes.

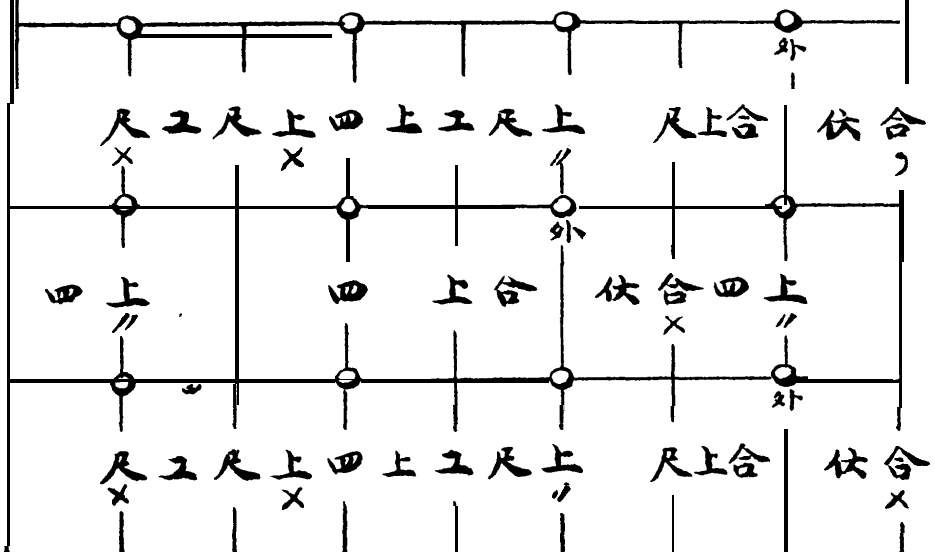


Cừu-CHIẾT bản, hay là CỎ-BÓN.

68 nhịp (1).

九折版 俗名古本

六十八拍



(1) Le morceau *Cừu-chiết-bản*, « morceau à neuf parties », ou *Cỏ-bón*, « principe ancien » ; 68 mesures.

○		○		○		○		○	
四 上 合		伏 合 四 上		四 上 工 尺					
X		X		X		X		X	
○		○		○		○		○	
外		外							
上 尺		工 存 大		大 尺 大 工		大 工 尺 上			
X		,		X		X			
?									
○		○		○		○		○	
外		外						外	
四 上 尺 上		大 尺 工 大 工 存 大							
"		?		X					
○		○		○		○		○	
大 大 尺		大 大 尺		大 工 大 工 尺 上					
X		X		X		X		"	
○		○		○		○		○	
外		外							
四 上 合		伏 合 四 上		四 上 工 尺 上		X		X	
		?				X		X	
○		○		○		○		○	
外		外							
上 尺		工 存 大		大 尺 大 工 大 工 尺 上		X		"	
		,		X		X			

Cổ-bôn, đôi ngón.

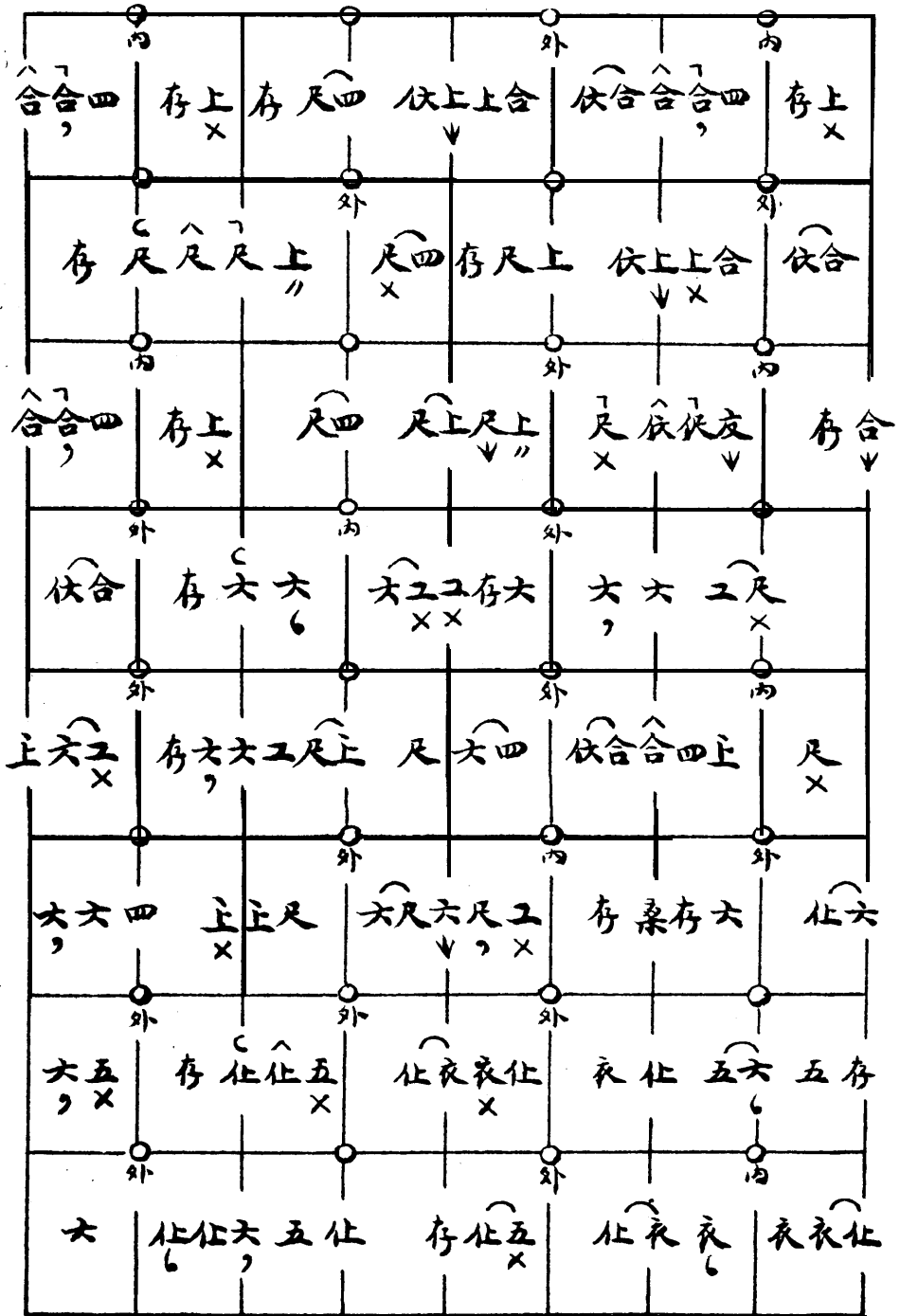
68 nhịp (1).

古本 換法

六十八拍

○		○		○		○	
尺 工 尺 上		尺 四 存 尺 上		存 上 合		伏 合	
X		X		"			

(1) Le morceau *Cổ-bôn*, avec modification de notes.



外 外		外 外	
上 合	工 尺 上 四 上 合	工 _x 大 尺	五 大 尺 工 大
外 外		外 外	
工 大 五 仕 五 大			
外 外			
Mười bản tàu : 輦部十章 1° — PHẠM-TUYẾT. 48 nhịp (1). (一) 品 雪 四十八拍			
外 外		外 外	
工 _x 尺 _x 工 五 大	工 尺 上	上 工 尺 _x	
外 外		外 外	
存 工 _x 大 工 尺 上	存 上 尺 上 四 上		
外 外		外 外	
存 上 上 尺 工 _x	大 大 尺 _x	上 四 合	
外 外		外 外	
存 五 大 五 大 工 _x	大 尺 _x	工 尺 工 大	
外 外		外 外	
五 大 五 大 五 仕	五 仕	衣 仕 五 仕	

(1) Les dix morceaux dits « chinois ».

1° — Phàm-tuyết, « promenade sur la neige » ; 48 mesures.

存 上 上 尺 二 六 六 尺 二 五 六

外 外 外 外 外 外 外 外 外 外

二 六 五 存 六 存 五 五 五 五 六 尺 二

外 外 外 外 外 外 外 外 外 外

尺 二 六 二 存 六 六 尺 二 五 六

外 外 外 外 外 外 外 外 外 外

大 尺 六 二 尺 上 尺 四 上 尺 六 二 尺 上

外 外 外 外 外 外 外 外 外 外

四 合 伏 合 合 合 四 上 尺 四 上 二 尺 上

外 外 外 外 外 外 外 外 外 外

二 尺 上 四 上 存 五 六 二 六 尺 二 六 尺

外 外 外 外 外 外 外 外 外 外

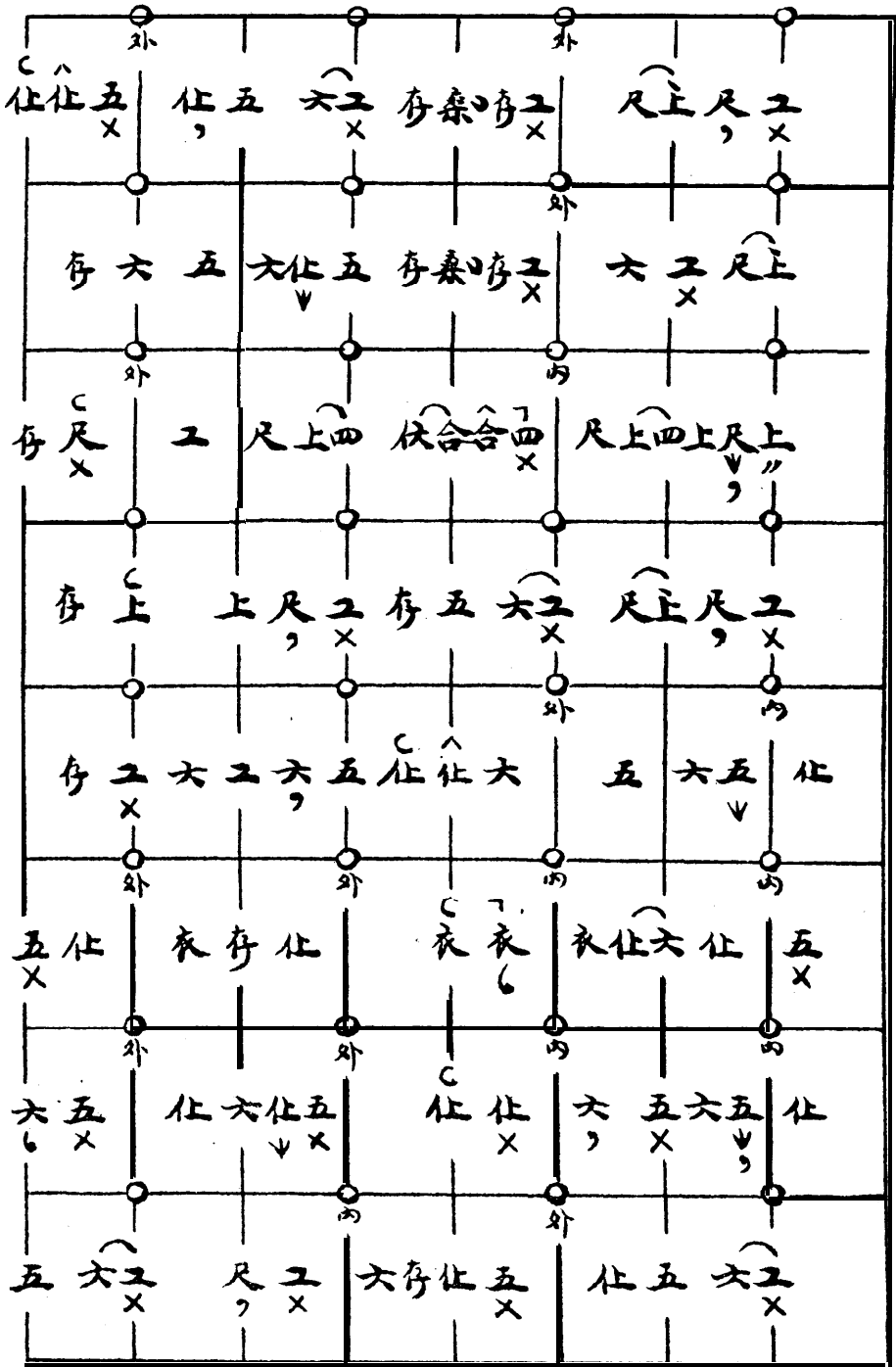
尺 五 尺 五 六 二 六 尺 上

2° — NGUYÊN-TIÊU.

32 nhip (')

(二) 元宵
三十二柏

(1) 2^o — *Nguyén-tiêu*, « première nuit de la pleine lune de l'année » ;
32 mesures.



3° — HỒ-QUẢNG.

12 nhịp (1).

(三) 湖廣
十二拍

存	工	合	工	尺	上	存	上	四	上	工	合	四
			x		x							
外						外						
合	四		上	工	上	尺	存	尺	上	合	四	上
			x		x			x		x		
四	合	工	尺	上	尺	工	大	工	尺	上	四	合
												工

4° — LIÊN-HUỖN.

40 nhịp (2).

(四) 連環
四十拍

四	上	合	上	四	存	尺	工	上	尺	工
x				x			x		x	x
					外					
五	大	工	尺	上	尺	工	上	合	上	四
x				x	x				x	
存	尺	工	上	尺	工	五	大	工	尺	上
				x		x				x

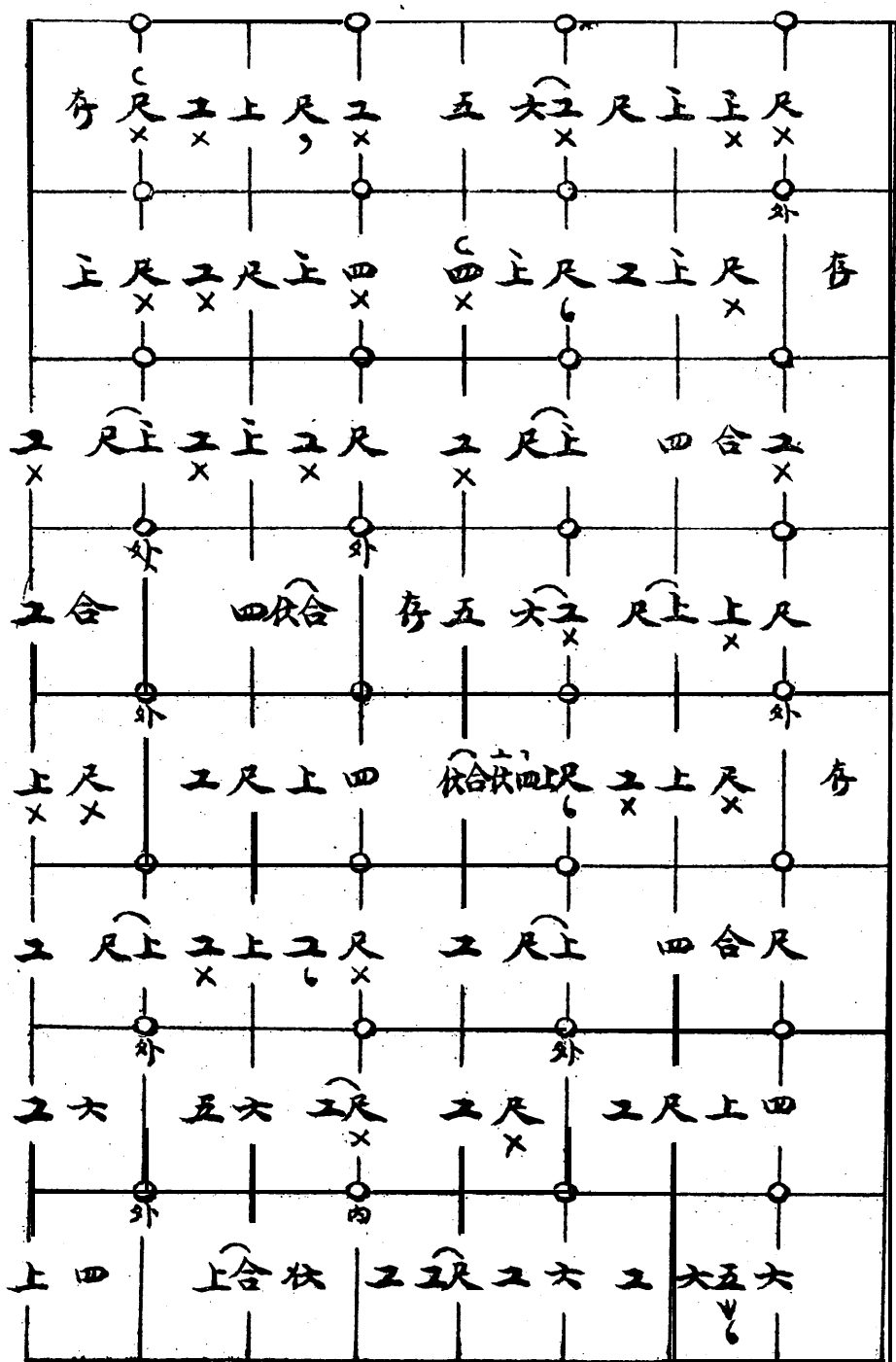
(1) 3° — Hồ-Quảng (nom d'une contrée chinoise) ; 12 mesures.

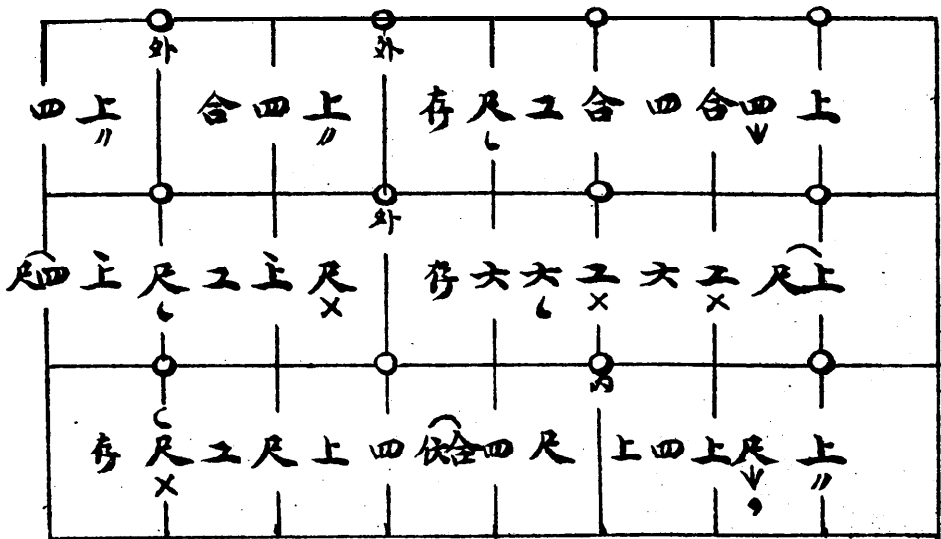
(2) 4° — Liên-Huỗn, « les anneaux entrelacés » ; 40 mesures.

存	工	六	六	尺	工	存	工	六	工	六	五
X	6			X		X		6		6	X
五	六	工	上	尺	工	存	工	六	六	上	尺
6				9	X	X			6		X
上	尺	工	存	尺	存	工	工	尺	工	尺	上
X			X					X			4
合	四	上	合	上	四	合	合	四	上	合	上
X		X		X					X		X
存	工	六	六	上	尺	上	尺	工	存	尺	
X		6			X		X		X		
工	工	尺	工	尺	上	四	六	四	上	合	上
	X						X		X		4
五	仕	五	六	工	六	工	六	五	仕	五	六
X			X		X		X			6	X

5° — BÌNH-BẢN hay là BÌNH-NGUYÊN. (五) 平版一名平元
44 nhịp⁽¹⁾ 四十四拍

(1) 5° — Bình-bản ou Bình-nguyên « morceau à air grave » ; 44 mesures.



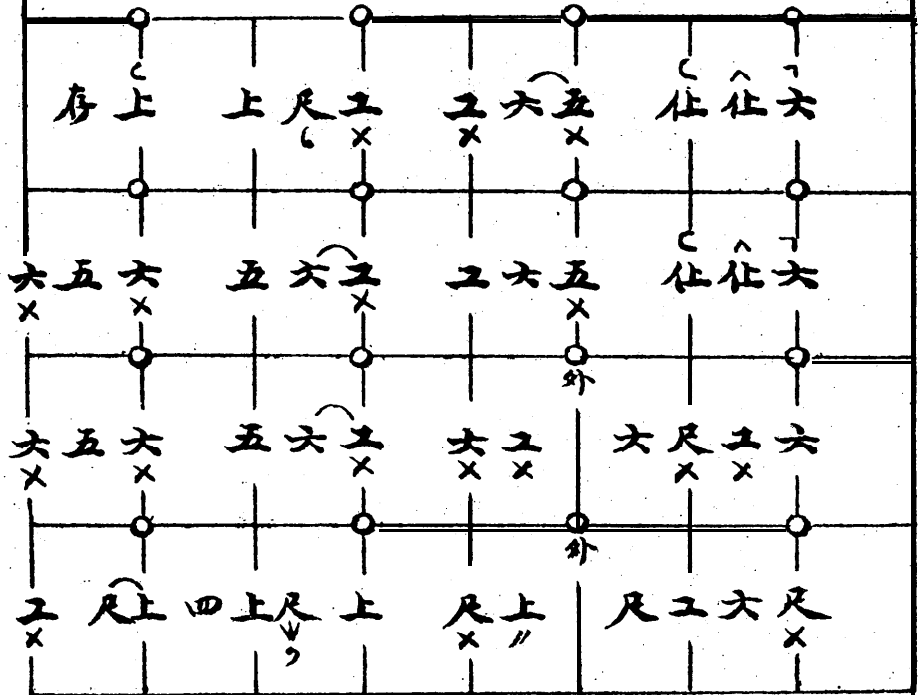


6° — TÂY-MAI.

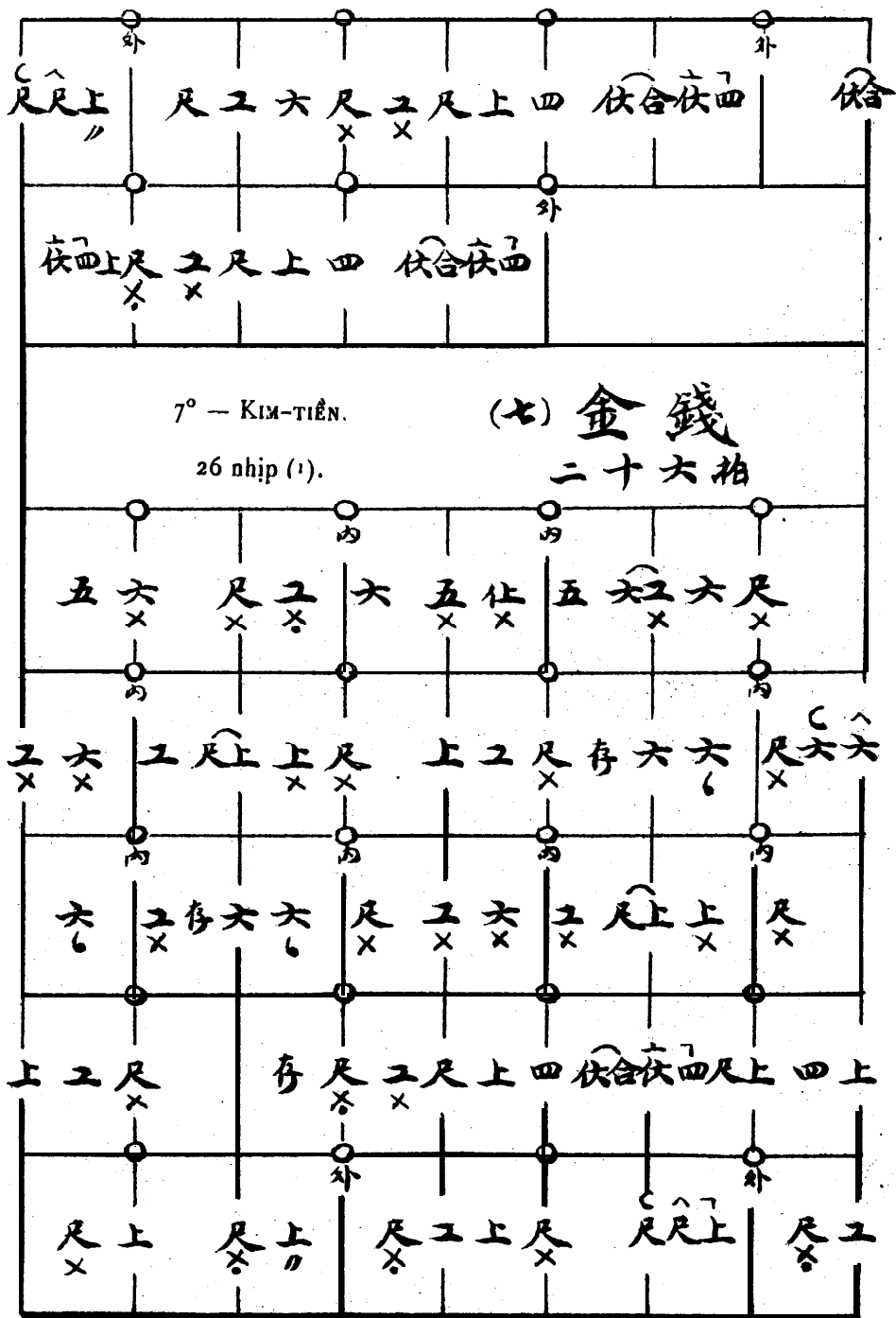
(大) 西梅

23 nhip (1).

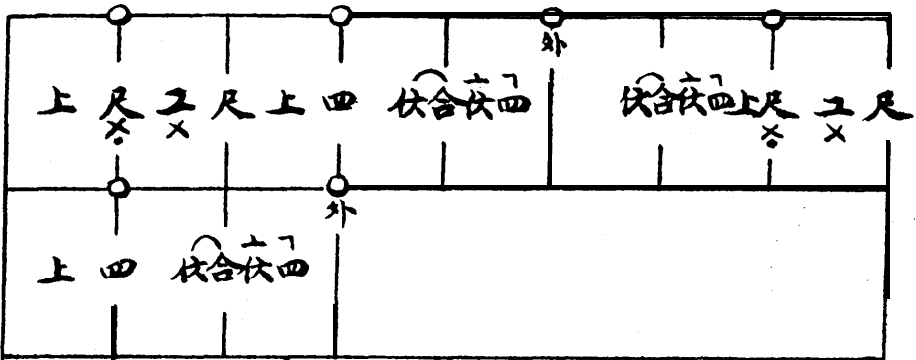
二十三拍



(1) 6° — Tây-mai « le prunier de l'Ouest »; 23 mesures.



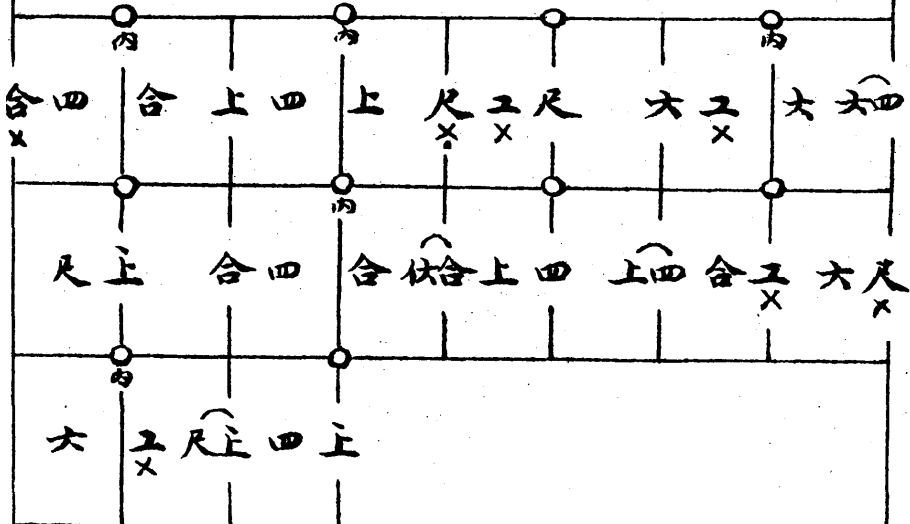
(1) 7° — *Kim-tiên*, « la sapèque en or » ; 26 mesures.



8° — XUÂN-PHONG.

(八) 春風
十拍

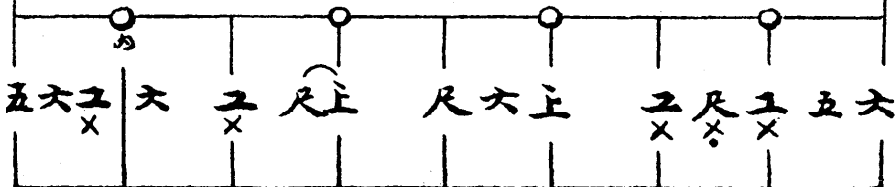
10 nhịp (1).



9° — LONG-HỔ.

(九) 龍虎
七拍

7 nhịp (2).

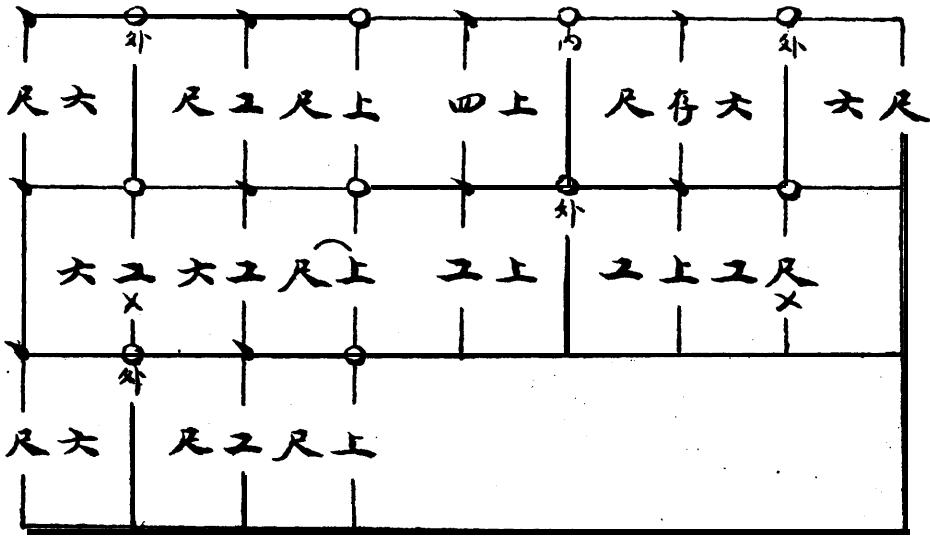


(1) 8° — Xuân-phong, « le vent du printemps » ; 10 mesures.

(2) 9° — Long-hổ, « le dragon et le tigre » ; 7 mesures.

工 尺 大 工 尺		上 尺 大 上	
10° — TĀU-MĀ. 34 nhíp (1).			
尺 上 四		上 伏 合 四	
尺 四		上 四 上	
大 工		四 上 尺	
上 尺		五 仕	
五 仕		五 大	
尺 大		工 上 工 尺	

(1) 10° — TĀU-mā, « le cheval qui court » ; 34 mesures.



Les dix morceaux dits « morceaux chinois » (*bân tàu*), qui sont notés plus haut, sont les airs qu'on joue en accompagnant le char royal lorsque Sa Majesté sort. On les appelle « morceaux chinois », car ce sont des « airs du Nord ».

On joue ces dix morceaux suivant leur ordre. Lorsqu'on arrive aux *Xuân-phong* et au *Long-hồ*, on doit presser le mouvement, en passant de *moderato* à *allegro*, afin de pouvoir jouer le *Tàu-mã* avec le mouvement *prestissimo*. Les mesures du *Tàu-mã* sont en principe des mesures à deux temps ; cependant, le premier temps doit se battre aussi fort.

Les airs *moderato*, *lento* et *prestissimo* sont encore nombreux. Ils seront publiés plus tard dans un deuxième volume.

On choisira des chants anciens et on les publiera dans ce deuxième volume, simultanément avec des chants modernes concernant soit l'histoire d'Annam, soit la géographie, soit les personnages célèbres du pays, soit les lettres, l'agriculture, les métiers, le commerce, soit enfin les sains divertissements. J'espère que ces sortes de chants seront de quelque utilité aux amateurs de bonne musique.

Pour les airs du *tỳ*, de la guitare à trois cordes et de la guitare à deux cordes, ils seront publiés plus tard. Je suis en train de faire des recherches pour retrouver les vieux airs de *tỳ*. Les joueurs de *tỳ* d'aujourd'hui jouent sans méthode ; ils exécutent des morceaux pour *đờn nguyệt*, avec quelques modifications. J'avoue que ni mes amis, ni moi ne possédons de musique écrite pour le *đờn tỳ*. Nous espérons cependant que nos recherches aboutiront à quelque résultat.

AIRS LENTS

Les airs lents sont des modifications des airs du Nord ; c'est pourquoi, bien que les mesures soient à quatre temps, les airs sont gais et forts.

Les airs *lento* sont plus difficiles que les airs simples ou à deux temps, surtout au **đờn nguyệt**, parce que le **đờn nguyệt** demande beaucoup d'étude pour l'exécuter correctement. Les débutants ne doivent jamais apprendre ces airs avant de connaître parfaitement les airs simples. Si un débutant commençait par apprendre les air *slento*, il ferait comme un jeune élève qui, sachant à peine écrire de petites phrases, voudrait cultiver la haute poésie.

Pour appuyer les notes du **đờn nguyệt**, il faut s'y prendre de façon à produire un son tremblé sans remuer le doigt.

Les airs simples ne demandent pas beaucoup de force. Quant aux airs *lento*, même pour les notes non affectées du signe « appuyer » (X), on doit toujours s'y appliquer.

Pour le **đờn tranh**, cet instrument demande moins de peine, parce qu'il a des notes toutes naturelles, et qu'il est des notes qu'on ne doit même pas appuyer.

Telle est la méthode pour la musique lente.

Lưu-thủy, chậm.

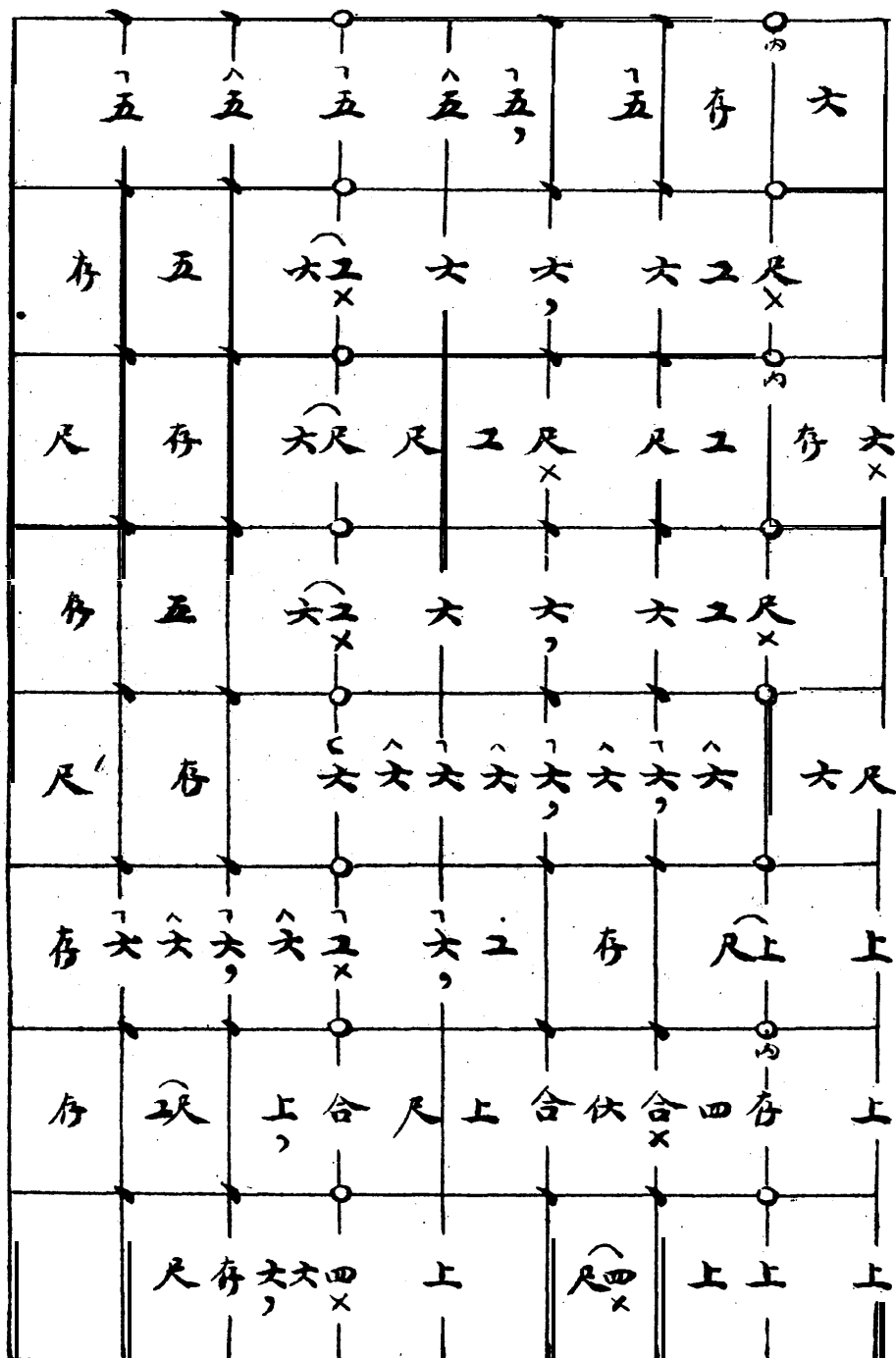
流水緩調

32 nhịp (1).

三十二拍

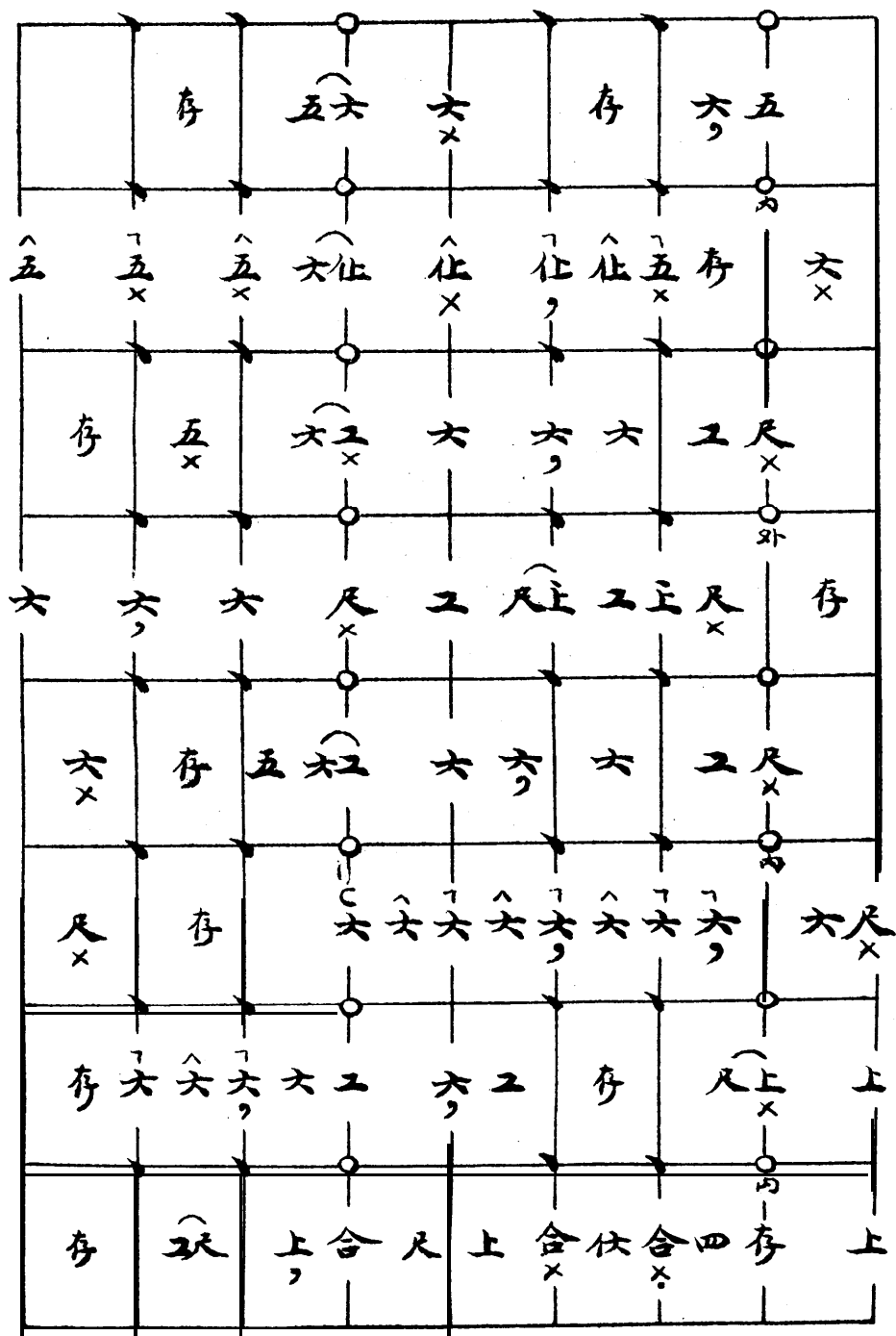
存	桑	存	合	伏	四	合	四	存	上
存	工	上	合	尺	伏	上	上	合	伏
	尺	存	尺	上	上	四	合	四	存
上	尺	存	六	六	四	上	尺	尺	四
存	工	存	六	六	六	工	存	尺	上
四	上	上	尺	存	工	六	六	尺	尺
存	五	六	六	存	六	五	五	五	五

(1) Le morceau *Lưu-thủy*, « l'eau qui coule », lentement ; 32 mesures.



存工 尺上 上				尺 上四 伏伏合			
LƯU-THỦY, đổi ngón.				又 流水 換法			
32 nhịp (1).				三十二拍			
存	桑	存	合	四	合	四	上 上
	尺	上	合	伏	四	合	伏 四
存	尺	存	上	四	合	四	上 上
存	尺	六六	四	上	尺	上	合 伏 合
工	存	六六	六	工	尺	上 上	尺 尺
	存	工尺	尺	工	尺	尺 工	存六

(1) Lưu-thủy, lentement, avec modification de notes.



尺 存 大 大 四 上 尺 四 上 上 上									
存 工 存 工 尺 尺 工 尺 工 合									
PHÚ-LỤC, chậm. 賦 陸 緩 弱 34 nhịp (1). 三十四拍									
存 大 存 五 五 五 五 五 五									
五 五 五 存 大 五 存 大									
存 工 大 尺 工 尺 尺 工 存 大									
存 工 大 五 五 存 大									
存 工 大 大 五 大 大 五 大 工 尺									

(1) Phú-lục, « le chant pour le voyage », lentement ; 34 mesures.

上 ×	尺 ×	四 ×	外 上	尺 ×	工 上 ×	上 外	
尺	六 六 四 ;	四 上 ×	上	尺	工 六 工 ×	尺 ×	
存	工 ×	尺 上 ×	上 工 ×	上 尺 ×			
存	五 ×	六 工 ×	五	六	六	工 尺 ×	
上		尺 四 ×	上	尺	存 上	外	
存	尺 四 ×	四 存 上	尺 ×	工 六 工 ×	尺 ×		
存	工 ×	尺 上 工 尺 上 工 ×	上 尺 ×				
存	五	五 六 五 ×	仕	五 ×	仕 衣 ;		

存	衣	衣	衣	衣	衣	衣	存	仕
存	五	衣仕仕	衣仕五	存	六			
存	工	六	尺	工	尺	工	存	六
存	工	六	五	五	存	六		

Phủ-lục, chậm đôi ngón.

又 賦 陸 模 法

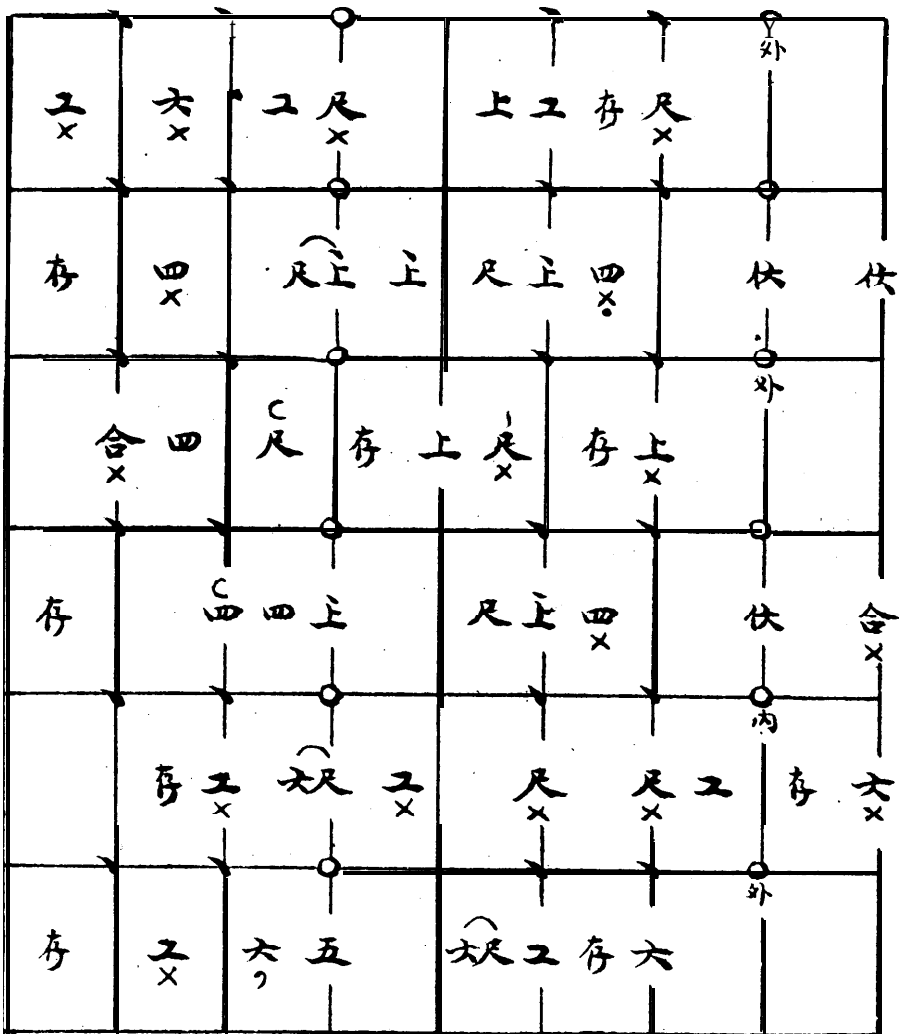
34 nhịp (1).

三十四拍

存	六	存	五	五	五	五	五	
五	五	五	存	六	五	存	六	
存	工	六	尺	工	尺	工	存	六

(1) Phủ-lục, avec modification de notes ; 34 mesures.

存	工 _x	六 ₉	五	五	存	六 _x	外
存	工 _x	(五六六五五六五)	六	六	工	尺 _x	尺 _x
上 _x	尺 _x	六 ₉	四	上	尺 _x	工 _x	上 _x
六 ₉	六 ₉	四	工 ₄	工 ₄	上 _x	尺 _x	上 _x
存	工 _x	尺 _上	上	工 _x	上	尺 _x	外
存	工 _x	(五六)	五 _x	六	六 ₆	六 ₆	工 _x
	上 _x	四 _x	四 _x	四 _x	伏	合	伏
伏	合 _x	四 _x	上	尺	工	工	尺

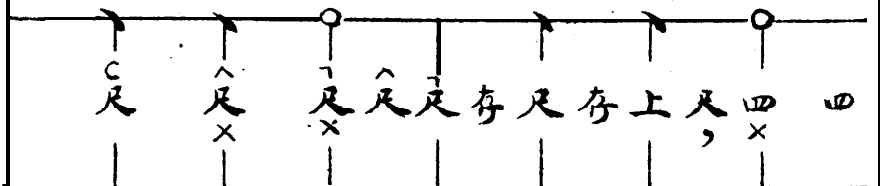


CHÀN-TRẬP.

振 蟄

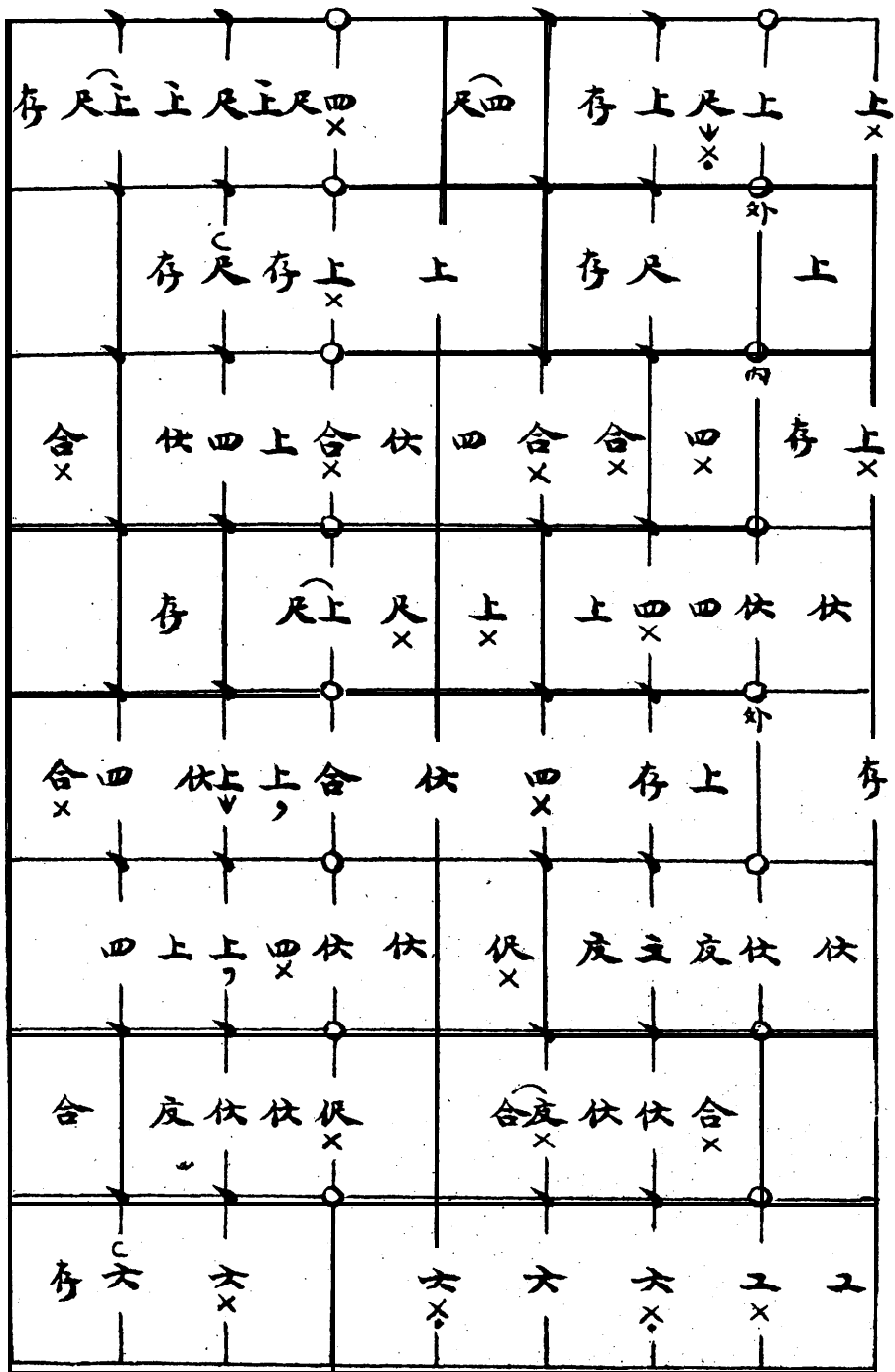
132 nhíp (1).

一百三十二拍



(1) Chàn-trập, « mouvement des repliles » ; 132 mesures.

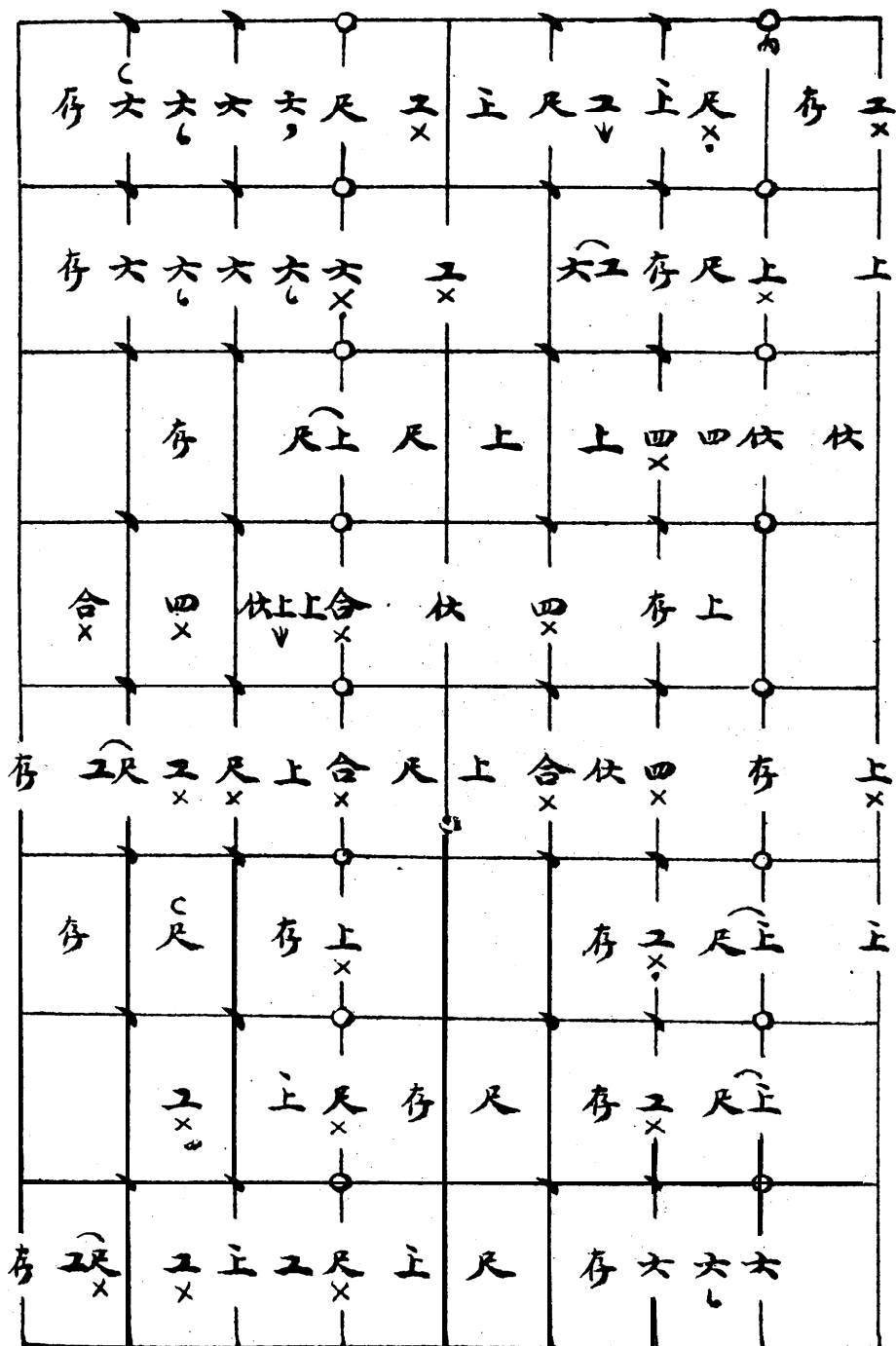
存	上	尺 _x	上	四 _x			上 _四	存	尺	上 _x	上
		存	尺	存	上	上	存	尺 _x		上	
合	伏	四 _x	上	合 _x	伏	四 _x	合 _x	四 _x	上 _x	上	
	存		尺 _上	尺	上	上	上	四 _x	四	伏	伏
合 _x	四 _x		上 _合	伏	四 _x	存	上 _x				
存	工	尺	工	尺	上	合 _x	尺	上	合 _x	伏	合
		存		尺 _上		上 _x			存	尺	尺 _上
尺 _上	尺 _x	尺	尺 _x	尺	尺	存	尺	存	上	尺 _四	四 _x

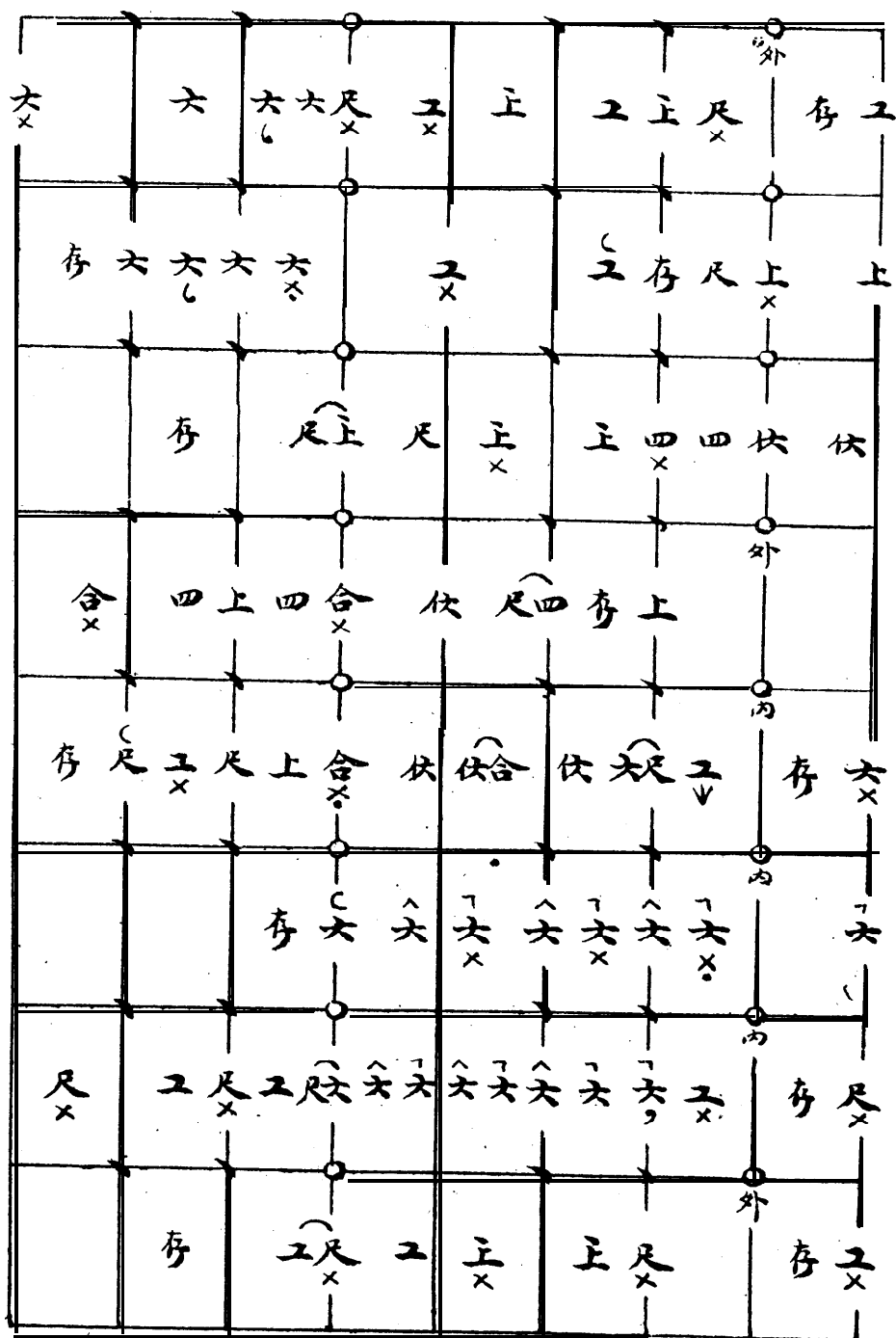


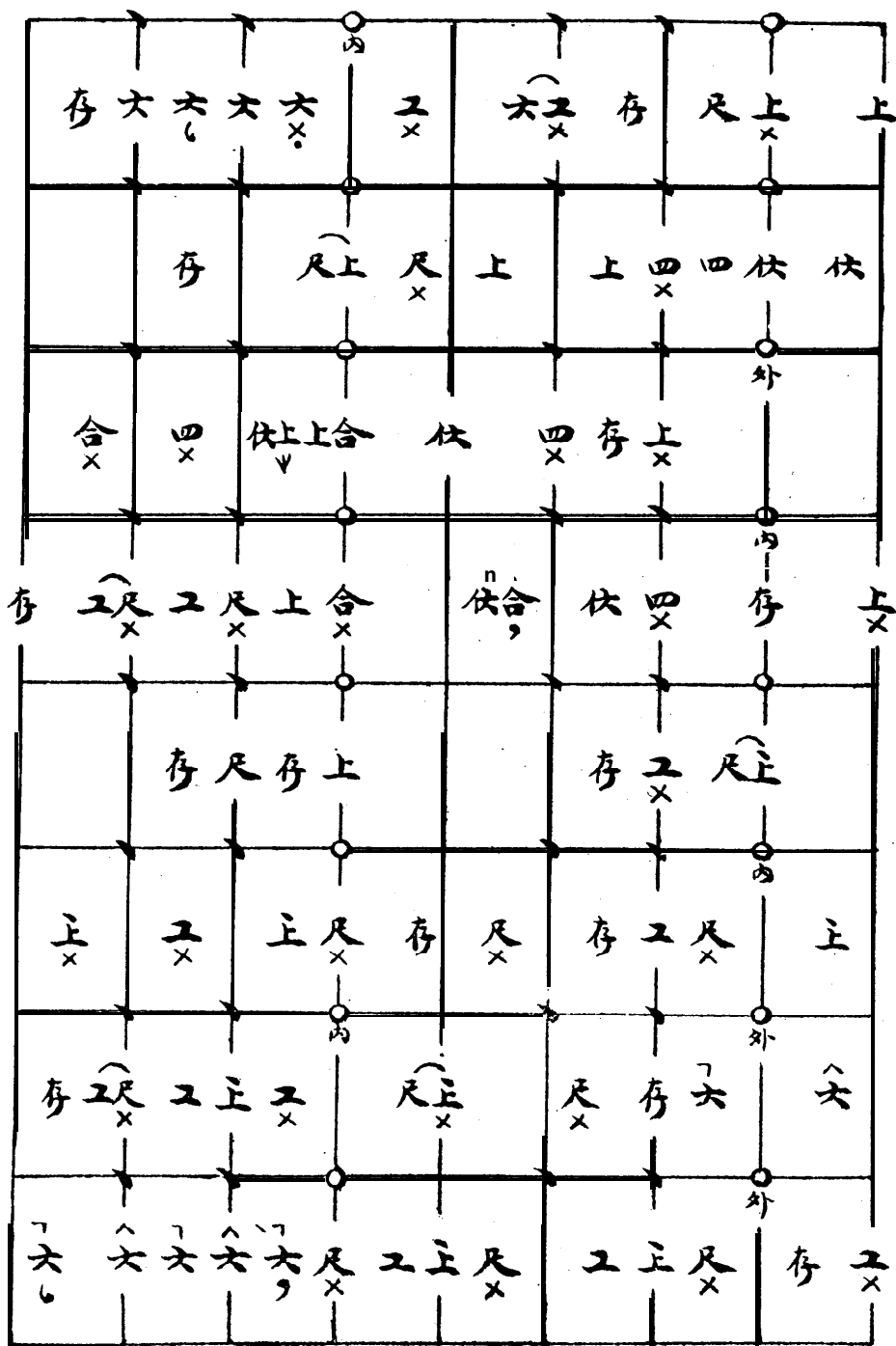
	存	大尺	又	尺	尺	又	存	大
存	五	大	大	大	大	大	大	大
大	大	尺	又	尺上	又上	尺	存	又
存	大	大	又	大	存	尺	上	上
尺	存	上	存	尺	大	大	四	
上	尺	大	大	上	尺	上	上	上
尺	存	尺	又	又	尺上	尺上	四	
上	尺	大	大	上	上	尺		

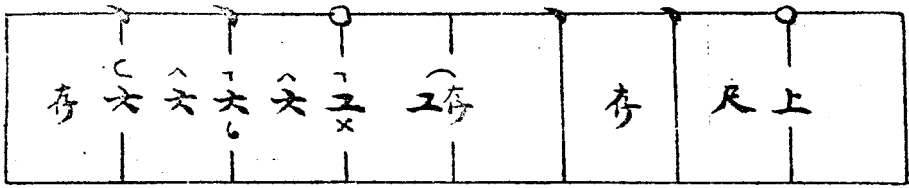
存	五 _x	大 _x 尺 _x	五 _x	尺 _x	五 _x	存	大
						外	
	五 _x 大 _x 五 _x	尺 _x		五 _x	存 _x 大 _x		
存	仁 ₆ 仁 ₆ 仁 ₆ 仁 ₆	大 _x	五 _x	大 _x	五 _x	仁 ₆	仁 ₆
	存	仁 ₆ 仁 ₆ 仁 ₆ 仁 ₆	五 _x	五 _x	五 _x	五 _x	五 _x
	存	衣 ₆ 衣 ₆ 衣 ₆ 衣 ₆	衣 ₆	衣 ₆	衣 ₆	衣 ₆	仁 ₆
五	仁 ₆	五 _x 大 _x	大 _x	尺 _x	大 _x 尺 _x 五 _x	存	大
存	五	大 _x 尺 _x	大 _x	尺 _x 五 _x	存 _x 大 _x		
	存	五 _x 五 _x 五 _x 五 _x	五 _x	五 _x	五 _x 大 _x 仁 ₆	仁 ₆	

仕 ×	五 ×	仕 ×	五 ×	六 ×	工 ×	存	六 ×	六 ×	六 ×	六 ×	尺 ×	尺 ×
		存		尺上	上	工 ×	存	尺 ×	外			
存	工 ×		六尺 ×	尺	工 ×	尺	尺	工 ×	存	六		
存	工 ×	六	六	尺	尺	工 ×	存	六	外			
	存		五	五	五	五	五	六仕 ×	仕 ×			
仕 ×	五 ×	仕 ×	五 ×	六 ×	六 ×	工 ×	存	六 ×	六 ×	工 ×	尺 ×	尺 ×
	存		工尺 ×	工	尺上	尺上	四		外			
工上 ×	上 ×	上 ×	四 ×	合 ×	尺 ×	合	工	存	六			









AIRS DU SUD.

Les airs du Sud sont des airs doux, suaves et souples. Il y a deux sortes d'airs du Sud : les premiers sont aises, doux et gais, comme le *Nam-binh* et le *Nam-xuân*. Les seconds sont souples, graves et tristes, comme le *Nam-ai*, le *Chinh-phu*, etc., C'est pour cette raison que, en jouant les airs du Sud, on doit presser les notes d'une façon douce et grave. En effet, les airs du Nord sont forts, tandis que les airs du Sud sont doux et tristes. Les compositeurs de tous ces airs ont approfondi l'étude des accents du Nord et du Sud et compris la différence qui les sépare. On peut s'en rendre compte par les intonations des chants, tels que : le chant des aveugles tonkinois, *hát xoan* ou *hát xảm* ; le chant de théâtre, *hát bội* ; le chant des chanteuses tonkinoises, *hát nhà trò* ; le chant des sampaniers, *hát chèo đò* ; le chant des pileurs de riz, *hát giã gạo* ; le chant des agriculteurs, *hát làm ruộng* ; le chant pour bercer les enfants, *hát ru con*, etc., Plus, on s'éloigne du Nord en allant vers le Sud, plus on s'aperçoit que les accents de ces différents chants sont doux et graves.

J'espère que les personnes qui désirent faire une étude sur les intonations des chants se rendront compte de ces nuances.

DAO-NAM (1).

南宮序

上 上合 伏合伏合 上 上尺 存 桑存 大 大

存 桑存 仕 仕 仕 仕 仕 存 仕 五仕 存 桑存 大

五上 上尺 尺 尺 尺 大 大 大 上尺 大

尺 上 上 伏 伏合伏合 合 四上 上 上 四上

尺大 存 桑存 上 尺 尺 合伏合 伏尺 伏伏

存伏伏 合伏合 上 上尺 存 桑存 上 上

(1) *Dao-nam*, « préambule des airs du Sud ».

Le *Dao-nam* (préambule des airs du Sud), bien que court, comporte néanmoins toutes les notes. Il faudra donc passer et repasser plusieurs fois ce développement avant d'entrer en matière, c'est-à-dire avant d'exécuter un morceau aux airs du Sud.

下江南

Hạ-giang, nam; hay là NAM-XUÂN;
tục danh là NAM-CHIÊN. — 48
nhịp, trước một nhịp không.
Nguyên đờn nhịp một (1).

一名南春俗名南戰。
原用平調單拍。凡
四十八拍。先虛一拍。

外				外					
	上	大反	大五	仕大	大	大	大	大	大
		X	X	〃	,	,	,	,	X
外					外				
大	存	大	大	大	大	存	五	仕大	大
		X	,	X				〃	
					外				
大	大	大	上	反	大	五	仕大	大	大
X			X		X		〃		X
內									
存	上	上	上	合	伏	合	伏	合	存
X									大
									大
外					外				
上	存	大	大	大	大	大	大	大	大
X				X		,	,	,	X
外					外				
大	存	大	五	大	上	大	大	上	大
	X	X				X			

(1) Hạ-giang, « descente à la rivière, air du Sud », ou NAM-xuân « le printemps méridional », appelé vulgairement NAM-chiên, « airs de guerre du Sud » ; 48 cadences à mesures simples avec une cadence pour commencement.

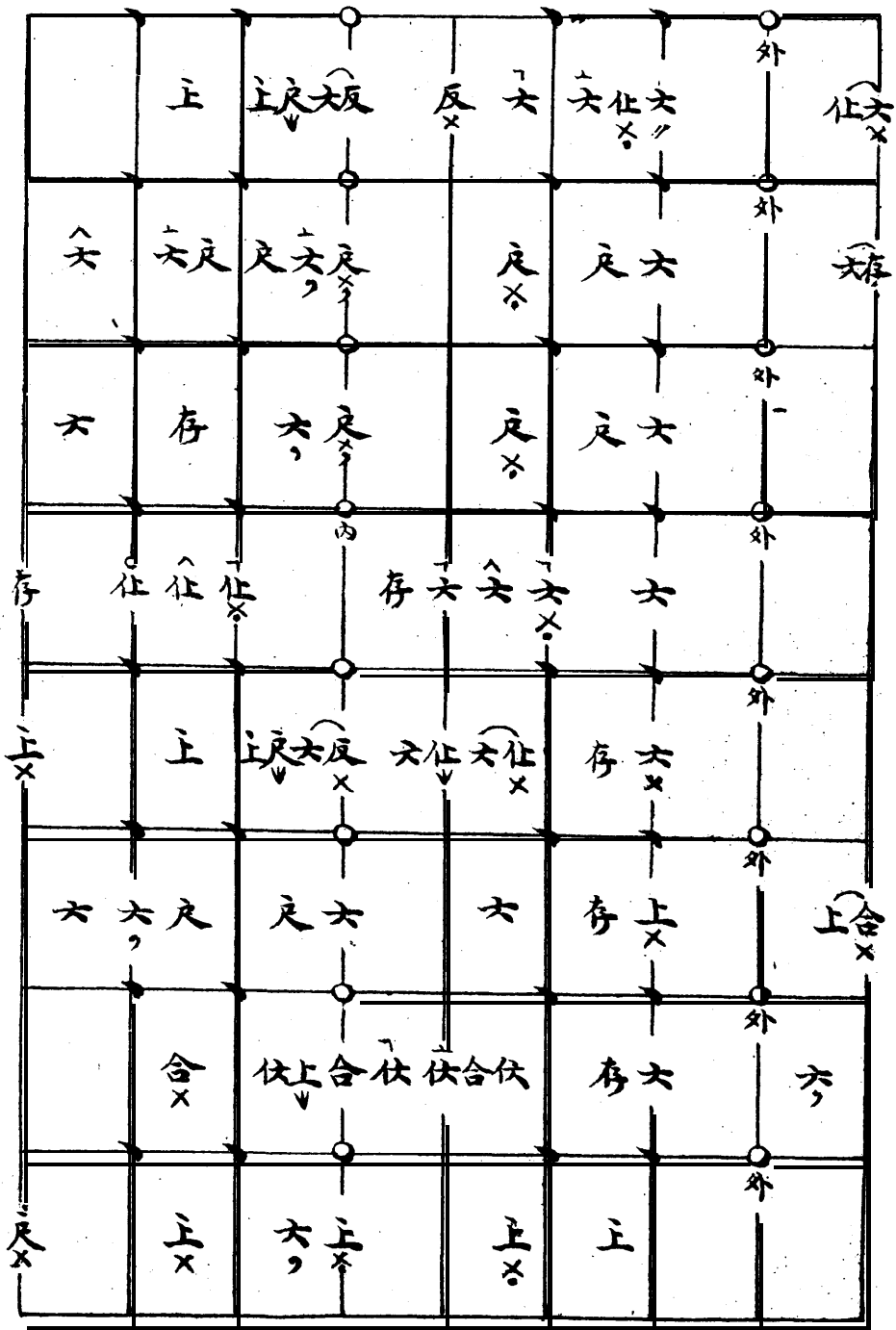
存	四	尺上	四	尺大	存上	尺	度	合	伏	合	伏
外	外	外	外	外	外	外	外	外	外	外	外
上上	伏	伏上	上伏	合上	尺	度	伏	合上	合	合	合
上	合	存上	上	合	上合	尺	尺	上	上	上	上
尺上	尺	尺	尺	尺	上尺	伏	伏	合	上	合	存
上上	尺上	上	上	上	上合	伏	四	四	合	合	存上
上	合	合上	上尺	四上	上上	上	尺	上	大	上	上

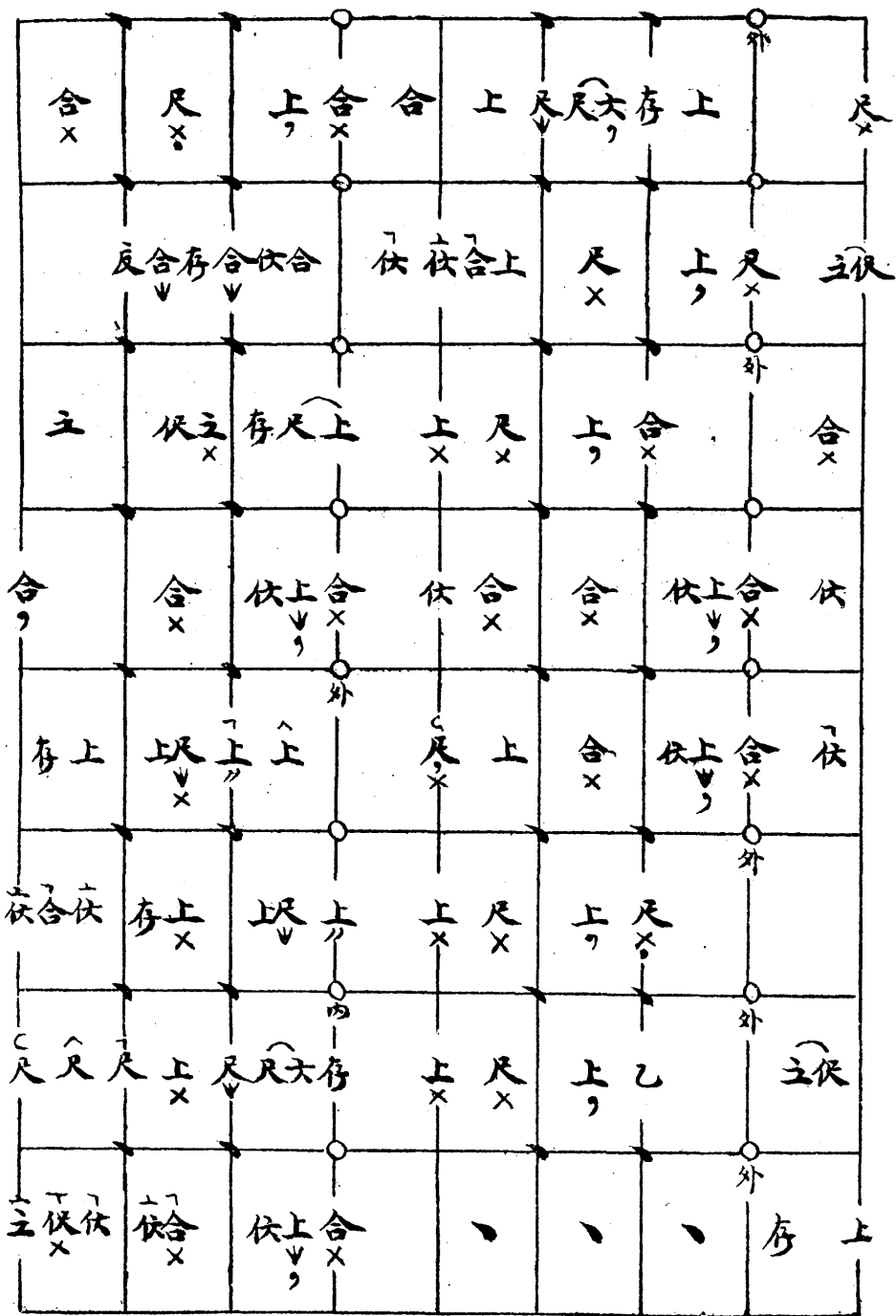
下江南變格

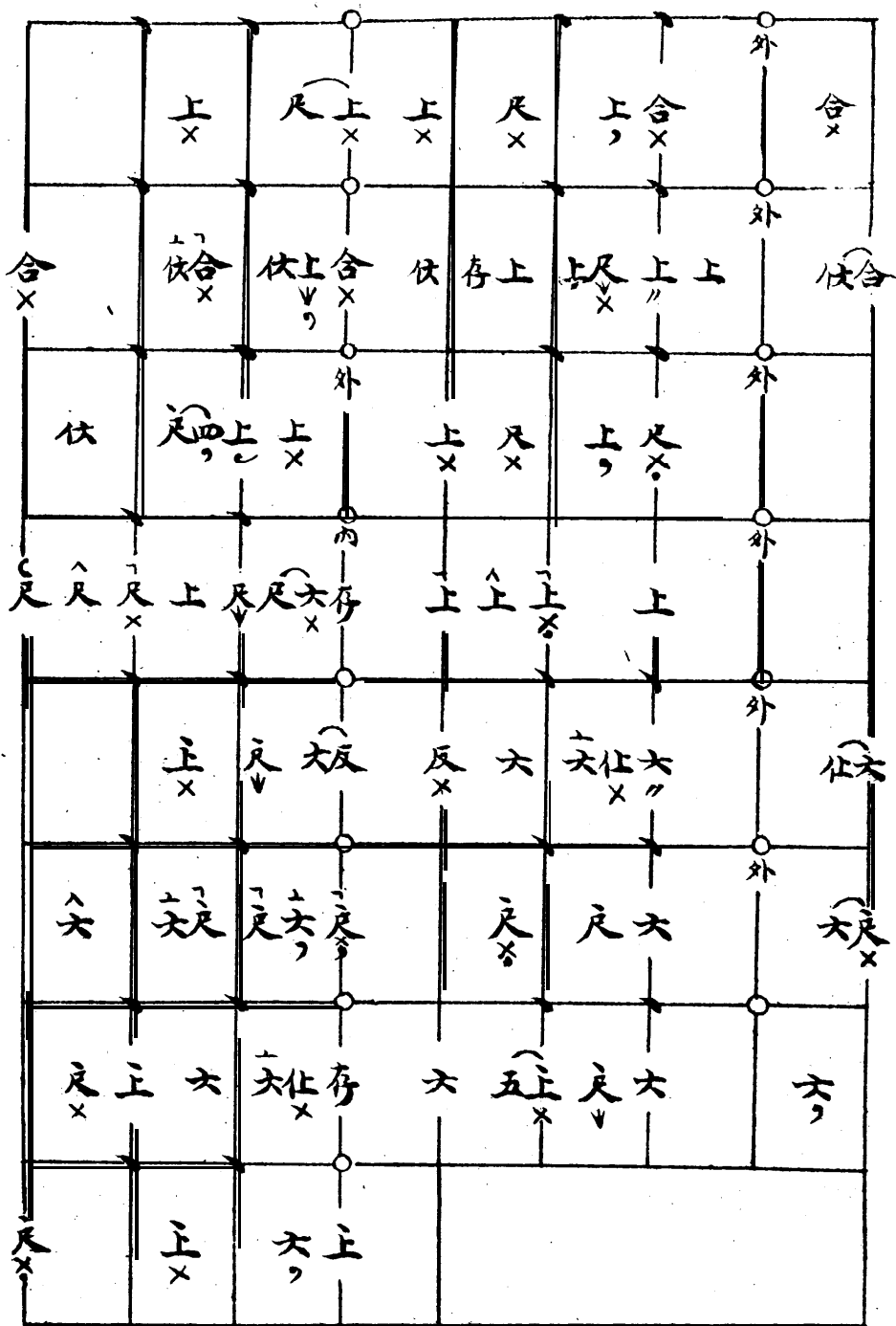
Hạ-giang, nam ; đôi điệu. — 47
nhịp, bằng nhịp Nam-ai. —
Bản ni họ hay kều lăm là NAM-
BÌNH (1).

緩調。四十七拍。與
哀江南同。乃今之所
誤認為南平者也。

(1) Hạ-giang-nam, avec changement de mouvement en airs lento ; 47 cadences, comme le Ai-giang-nam. C'est le morceau qu'on désigne actuellement à tort sous le nom de Nam-bình.







VỌNG-GIANG, nam ; tục danh NAM-BÌNH. — 45 nhịp. Bản này chia từng lớp: *Tàng-đầu*, *Hoán-vận*, *Đảo-thanh*, *Súc-vĩ*. Ngón hay đòn nguyệt đều trong bản này (1).

望江南

俗名 **南平**。四十五拍。
此曲中有藏頭、換韻、
倒聲、縮尾之法。月琴
之妙具在此曲。

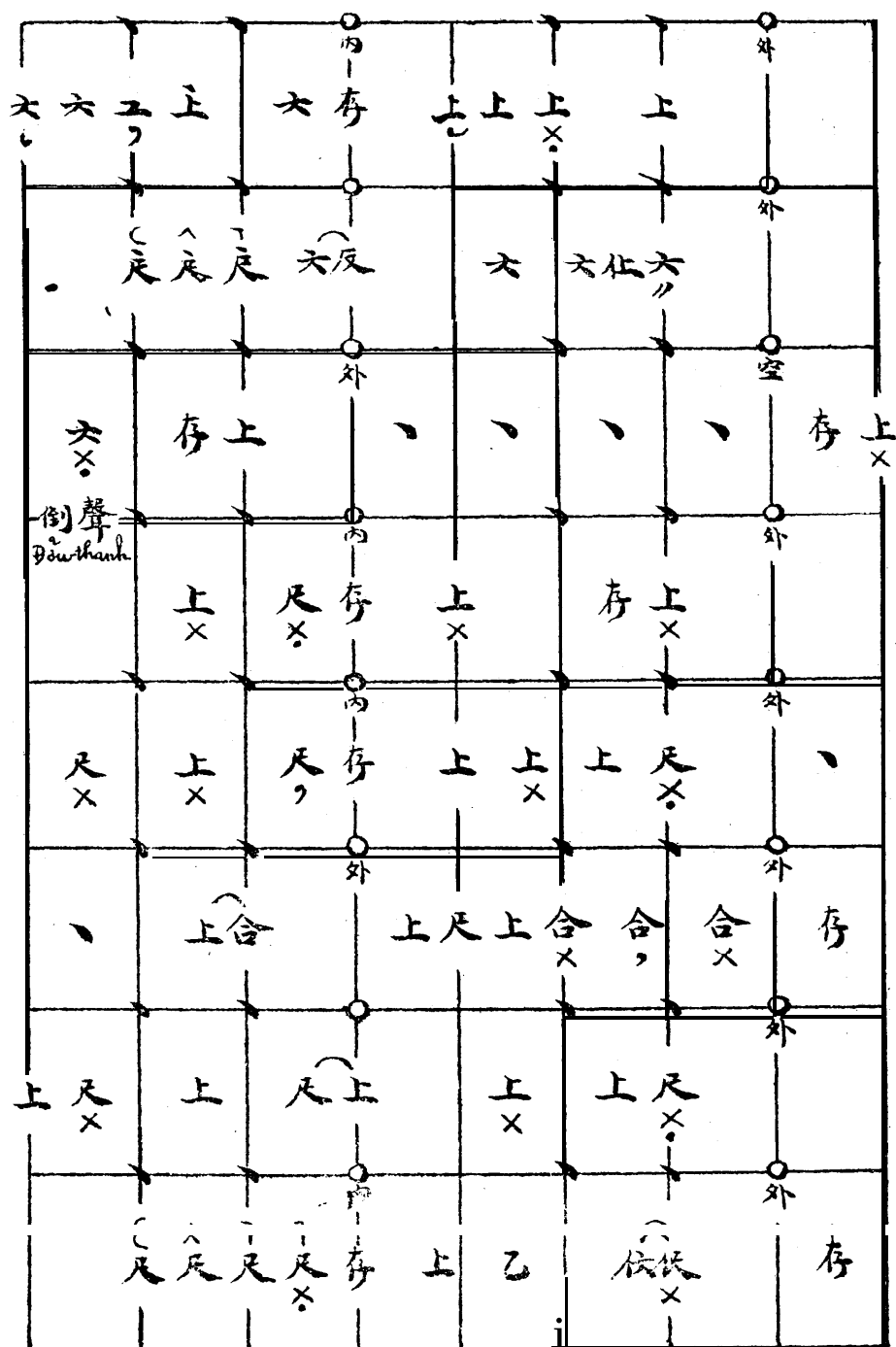
藏頭 *Tàng-đầu*

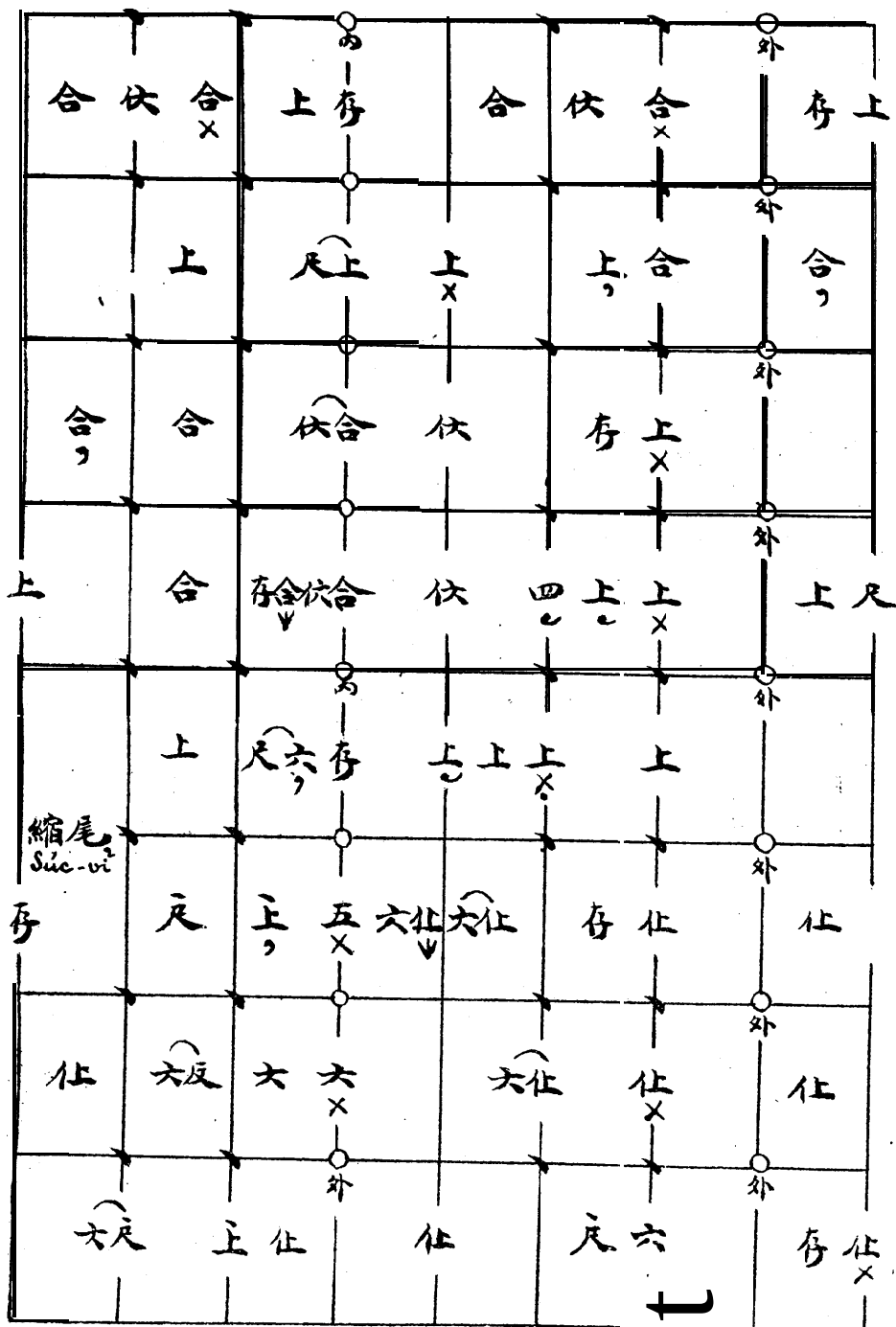
上

換韻 *Hoán-vận*

上合 合 上合 伏伏合伏 存大

(1) *Vọng-giang*, « porter le regard sur la rivière, air du Sud », appelé vulgairement *Nam-bình*, « le Sud paisible » ; 45 cadence. Ce morceau est divisé en plusieurs parties, savoir : *Tàng-đầu*, « commencement » ; *Hoán-vận*, « changement de rime » ; *Đảo-thanh*, « renversement des tons », et *Súc-vĩ* « fin ». Ce morceau renferme en lui-même toutes les délices du *đờn nguyệt*.





仕 ×	大 ×	仕 ,	存 	大 	
又法 換藏頭首句 Đôi ngón Tàng-Đầu (1).					
反 	大 	反 	大 	大 ×	仕 大
又縮尾換句 Đôi ngón Súc-vĩ (2)					
反 	上 ,	五 ×	仕 	存 	仕
大 	大 	反 	大 	大 ×	仕 ×
五 	反 	上 	仕 	仕 	上
仕 ×	仕 	仕 	存 	大 	仕

(1) Modification facultative des deux premières phrases du commencement.

(2) Modification de la partie finale.

AI-GIANG, nam,

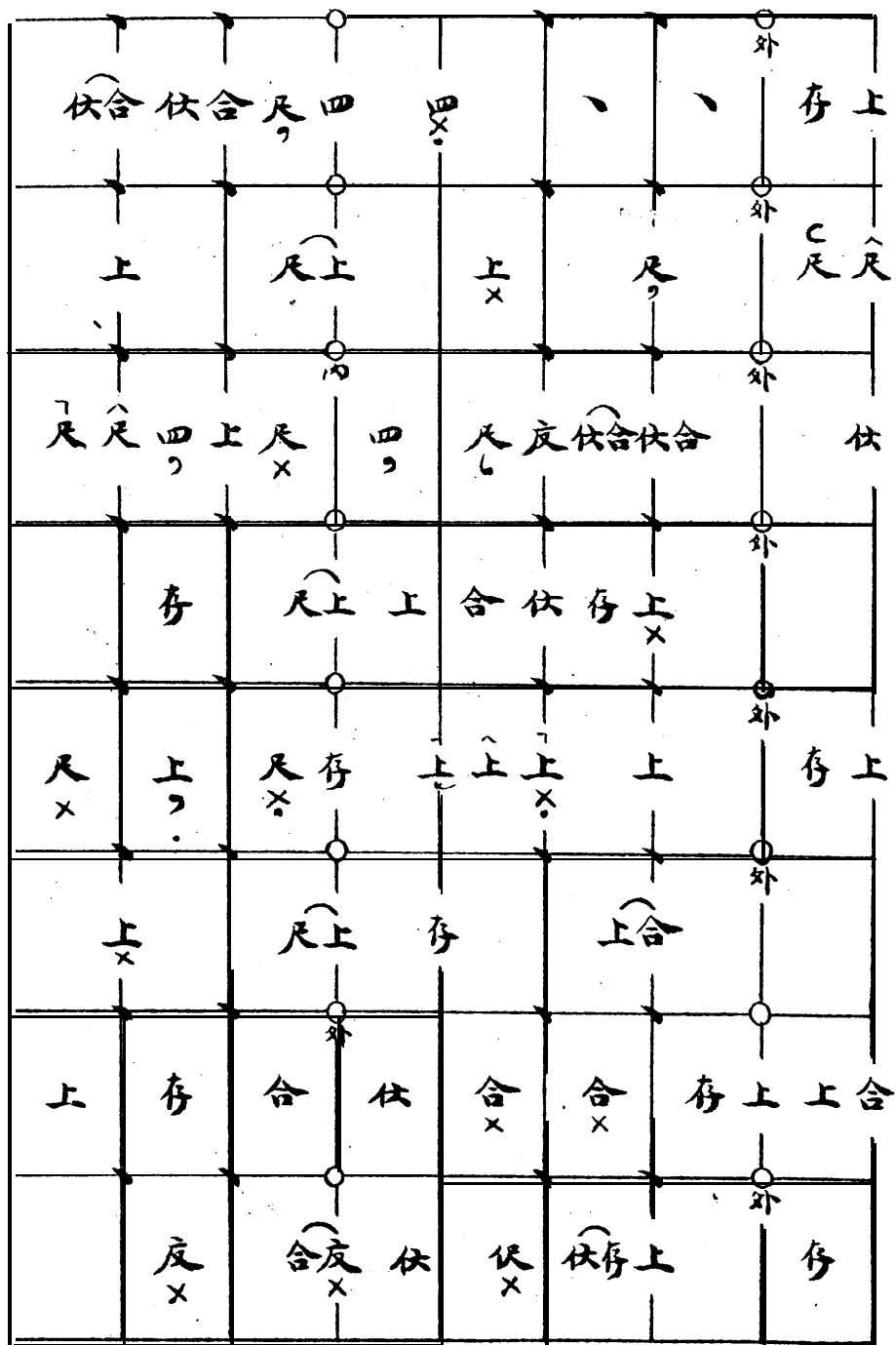
hay là NAM-AL. 47 nhịp (1).

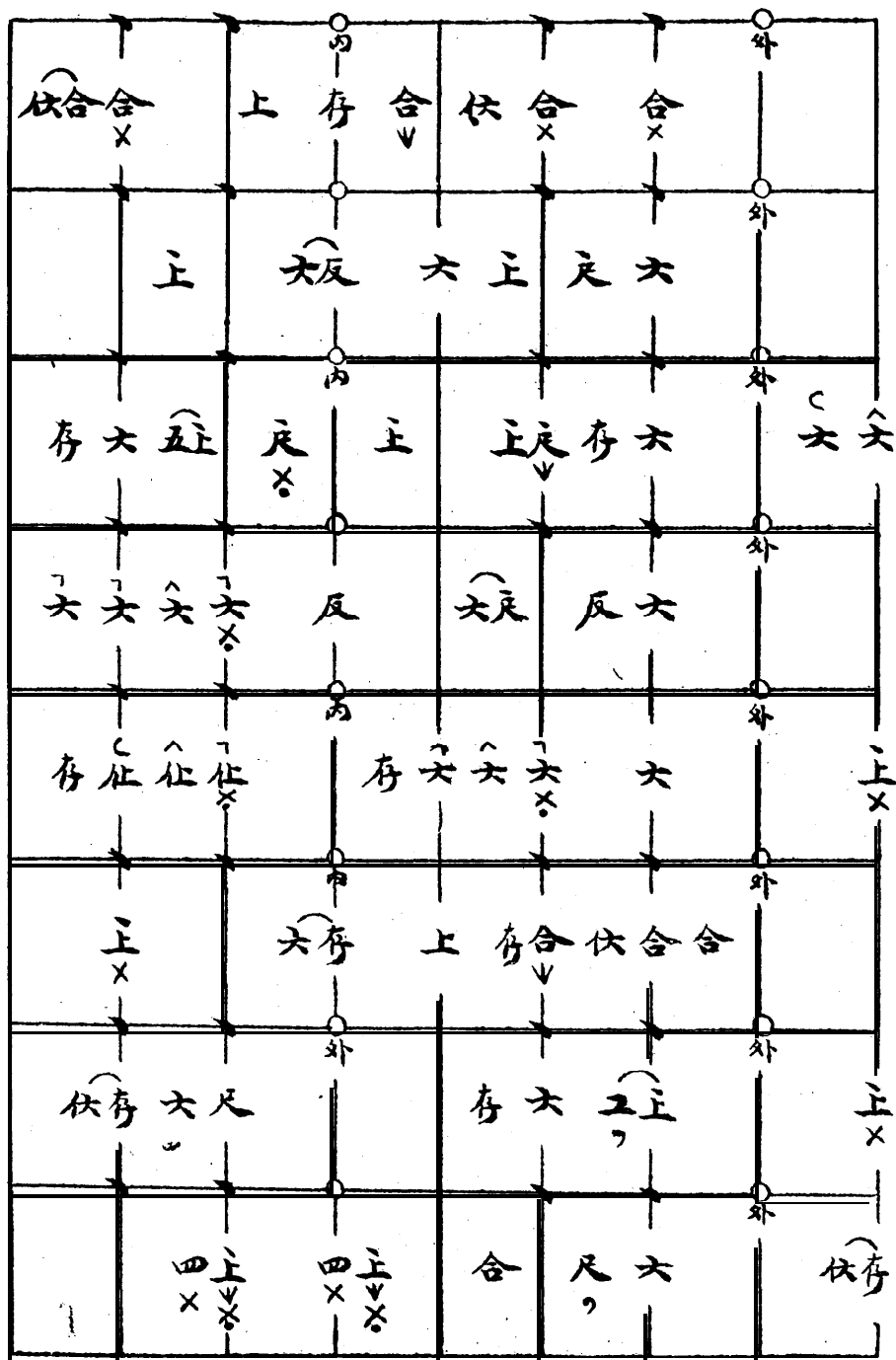
哀江南

俗名南辰 四十七相

[illegible]

(1) Ài-giang, « lamentations sur la rivière, air du Sud » appelé vulgairement Nam-ai « lamentations du Sud »; 47 cadences.





$\overset{\frown}{\text{伏}} \text{存}$	上	六 ;	六 存				
Đôi lớp đầu (1).				又 法 模首段			
仕	仕	衣 $\overset{\frown}{\text{仕}}$	衣 X	仕 ;			
衣	五 X	衣	五 X	五 X	反	反	六
存	六	存	衣 $\overset{\frown}{\text{仕}}$	衣	合	合 X	仕
衣 X	仕 ;	衣	存	仕	仕 $\overset{\frown}{\text{仕}}$	仕 X	仕
CHINH-PHỤ. 68 nhịp. (Trong bài, những chữ 子 phải đọc ra « oán » (2))				征 婦 六十八拍 凡曲中子字應讀成怨字			
合	伏	合	伏	合	仕 $\overset{\frown}{\text{仕}}$	伏	存
							尺
							X
							四
							X

(1) Changement de la première partie du Nam-ai.

(2) *Chinh-phụ* « la femme du militaire en campagne »; 68 cadences.

Toutes les notes s'écrivant I , se prononcent *oán*.

四 ×	伏合	伏	四	上	存	尺	存	工	尺	上
上	存	尺	四 ×	上	尺	四 ×	上 ×	外		
存	伏合	伏	合 ×	四	上	存	尺 ×	存	工	尺 上
	上	存	六 C	六 ^	六 ^	六 ^	六 ^	六 ^	六 ^	外 存
	伏合	伏	合 ×	四	上	存	尺 ×	存	工	尺 上
上	存	尺	四	上	尺	四 ×	上	存	尺	尺
工	尺	工	尺	上	尺	四	伏	伏	度	伏 合
尺	四	伏	合	伏	存	六 C	六 ^	六 ^	六 ^	工

(六 ₂)	工 ₂	工 ₂	六	五 _X	六	五	存	尺
工 ₂	存	尺 _X	存	六 ₂	六 ₂	六 ₂	六 ₂	尺 _X
工 ₂	尺 ₂	工 ₂	尺 ₂	上 ₂	尺 ₂	四 _X	上	存
工 ₂	存	尺 _X	外	六	合	四 _X	上	存
(六 ₂)	工 ₂	工 ₂	六	五 _X	六	伏	合	四 ₂
尺 _X	工 ₂	上 ₂	外	尺 ₂	四 ₂	上 ₂	四 ₂	尺
工 ₂	尺 _X	工 ₂	尺 ₂	上 ₂	尺 ₂	四 _X	伏 ₂	尺 ₂
伏 ₂	伏 ₂	尺 ₂	合 _X	合 _X	存	六 ₂	六 ₂	工 ₂

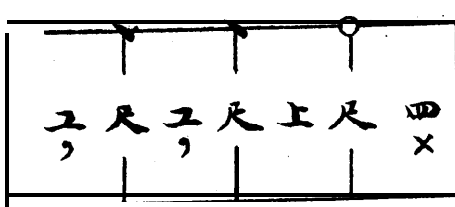
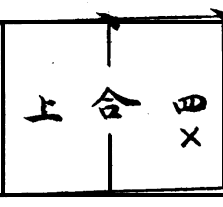
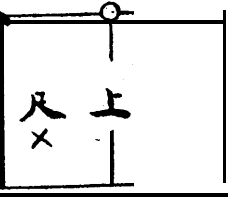
○				○			
工,	工,	大	五,	大	五,	存	尺
○				○			
工,	存	尺	外	存	大	大	大
○				○			
大	工,	大	五,	大	五,	存	尺
○				○			
工,	存	尺	外	存	大	大	大
○				○			
工,	尺	工,	尺	上	尺	四	上
○				○			
上	上	尺	四	上	尺	四	上
○				○			
存	大	大	大	工,	大	上	四
○				○			
工,	存	尺	外	存	大	大	大

The image displays a musical score for a 12-string guqin, organized into two main systems of notation, each consisting of six staves. The notation is a form of Chinese musical notation, likely Gongche notation, which uses characters and symbols to represent pitches and playing techniques. The score is written on a grid of 12 horizontal lines, corresponding to the 12 strings of the instrument.

System 1 (Top): This system is labeled with the character '上' (Shang) on the left. It consists of six staves. The notation includes characters such as 上 (Shang), 尺 (Chi), 四 (Si), 存 (Cun), 大 (Da), 合 (He), 伏 (Fu), 度 (Du), and 外 (Wai), along with various symbols like dots, crosses, and arrows indicating specific playing techniques or pitch bends.

System 2 (Bottom): This system is labeled with the character '下' (Xia) on the left. It also consists of six staves. The notation is similar to the first system, using the same set of characters and symbols to represent musical information for the lower register or a different part of the piece.

The score is highly detailed, with many characters and symbols placed on the lines and between the lines, indicating precise fingerings and playing techniques. The overall layout is clean and professional, typical of traditional Chinese musical notation.

 工 尺 工 尺 上 尺 四 ， ， ， ， ×				 上 合 四 ×			 尺 上 ×	
--	--	--	--	---	--	--	---	--

1

2

VII. — MORCEAUX NOTÉS POUR LE DON TRANH

Signes conventionnels du **đờn tranh** :



« arpèger ». Faire vibrer les cordes d'un ton aigu à un ton grave avec le pouce. Le á doit être long et aisé



Jouer avec le pouce.



Jouer avec l'index.



Jouer avec le médius.



Nhân, appuyer la corde sur le sillet.



Appuyer la corde sur le sillet, légèrement, puis fortement.



Nhân mạnh, appuyer fortement la corde sur le sillet.



Nhân hãm, serrer le manche en appuyant fort.



Nhân vuốt, presser en faisant glisser les doigts.



Nhân rung, presser en faisant produire un son tremblé.



Nhân nháy, « staccato » : appuyer fortement, et enlever immédiatement les doigts.



Xê huit, voir aux signes conventionnels du *đờn nguyệt*.



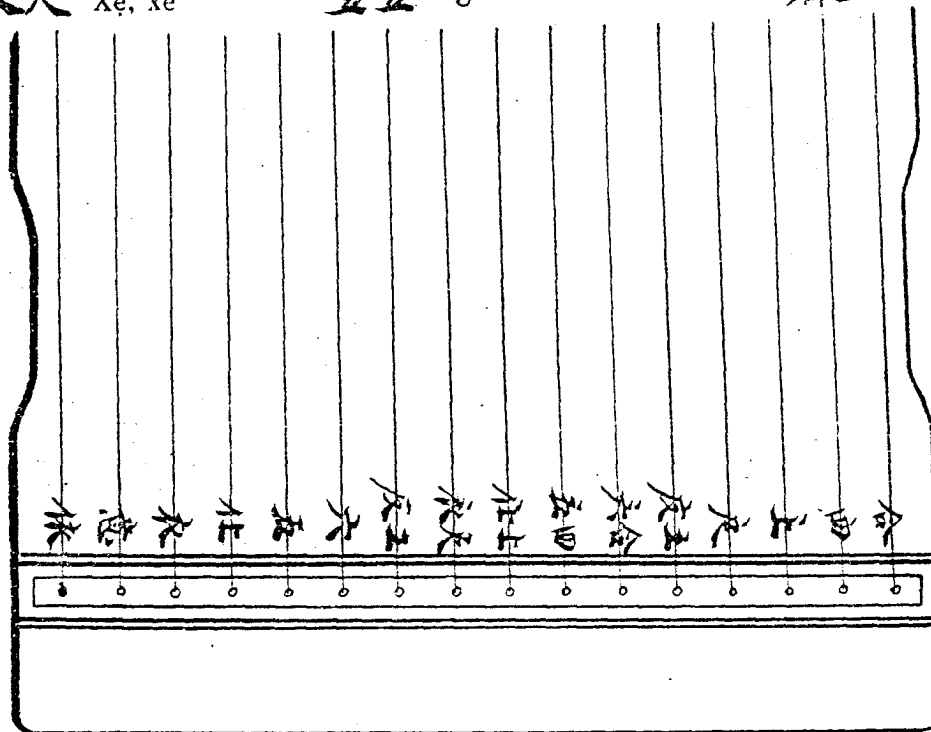
Gỗ không, id.



Ngón hột, pincer l'octave : lorsque deux notes du même ton s'écrivent l'une au-dessus de l'autre, on les fait vibrer à la fois.

十六絃圖

合合	Họ	五五	Công	仁仁	Xang
四四	Xư	反反	Phạng, phàng	衣衣	Y
上上	Xang, xàng	六六	Lự, liu	意意	Ý
尺尺	Xê, xê	五五	U	依依	Y



Pour jouer les « airs du Sud », il faut donner à la note *công* (1) le ton *phạng* (反).

Et pour cela, il faut tendre la corde pour la note *công*, et, en même temps, de l'autre main, on pince l'autre corde successivement aux notes *xàng xê*, et la première à la note *công*, de façon à entendre *họ xư xàng*. La note *xàng* est alors au ton *phạng*.

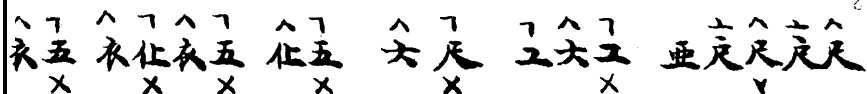
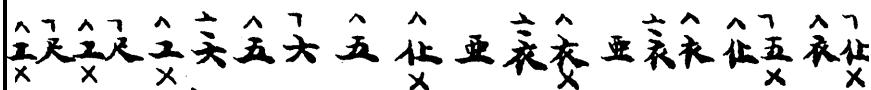
十六絃鼓按兩掌圖



PLANCHE XIV. — Guitare à 16 cordes, *đò n' tranh*: Jeu des doigts
(en haut, main qui appuie sur les cordes ; en bas, main qui pince).

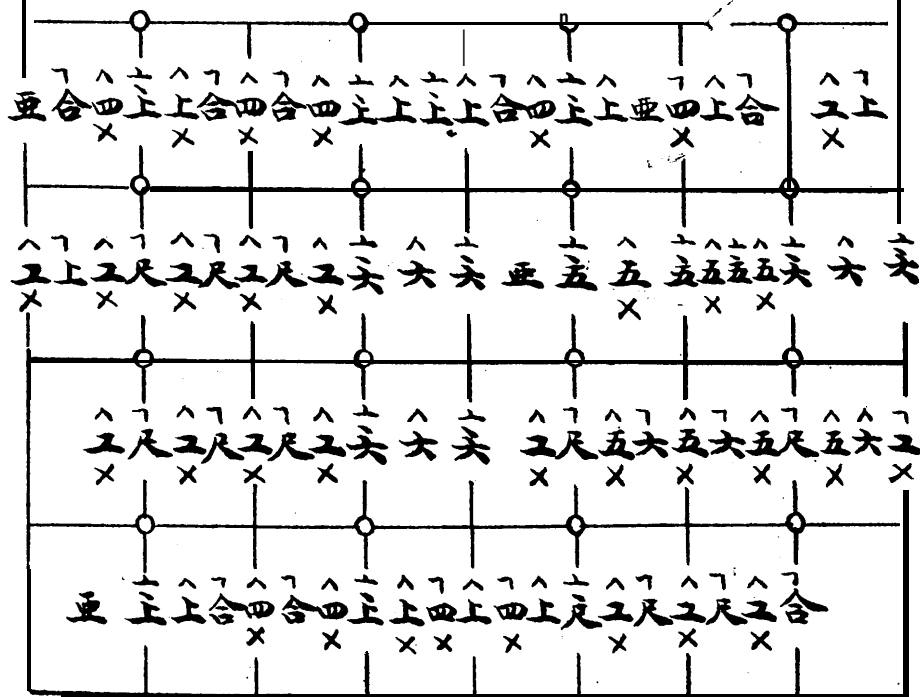
上^レ尺[△]尺[△] 上[△]工[△] 尺[△]上[△]工[△] 上[△]尺[△]尺[△] 上[△]尺[△] 上[△]尺[△] 上[△]尺[△]

(1) *Đạo-khách*, « préambule des airs du Nord ».



Nhập-môn Lưu-thủy.
16 nhịp (1).

入門流水
十六拍

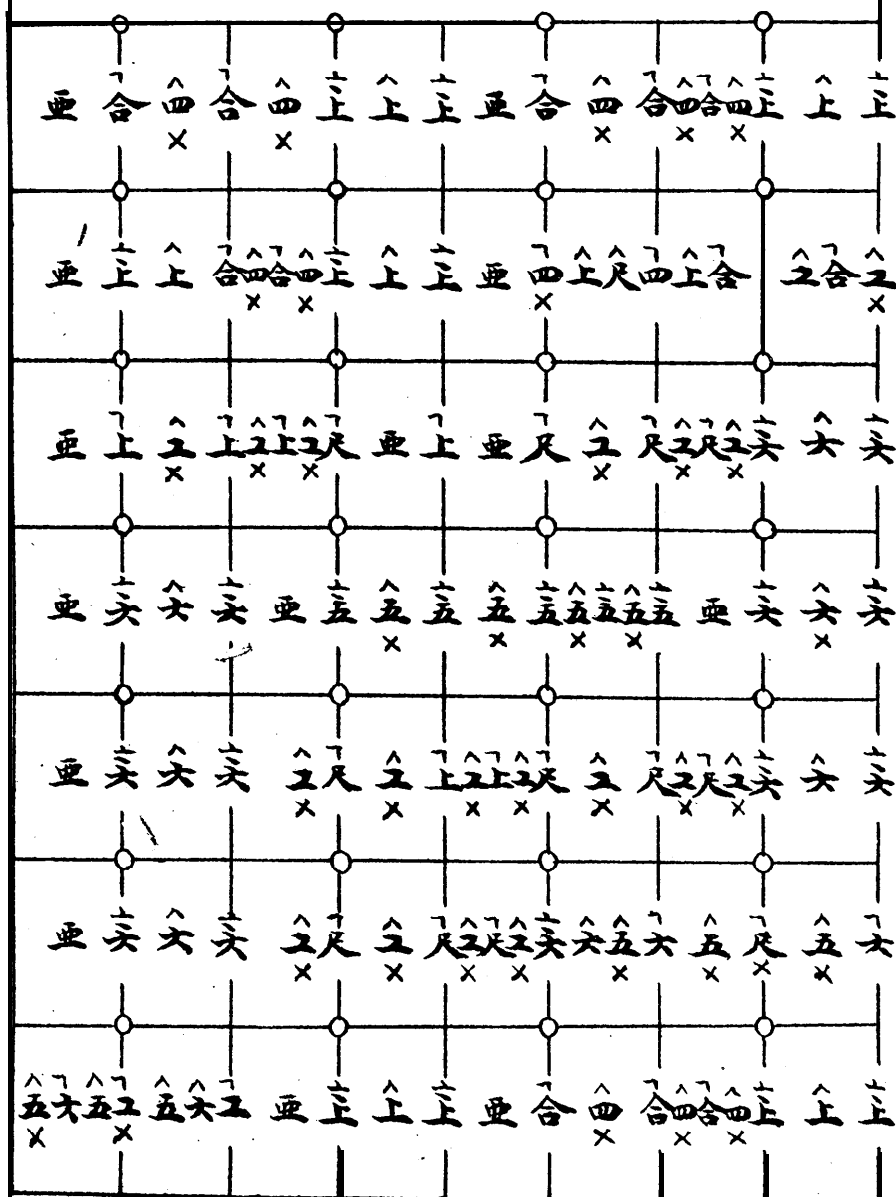


(1) *Luru-thdy* pour les débutants ; 16 cadences.

Thực-giang Lưu-thúy.

蜀江
流水三十二拍

• 32 ship (1).



(1) *Lưu-thủy*, de la rivière de Thục; 32 cadences.

亞	四	上	四	上	四	上	尺	尺	尺	亞	上	尺	上	四	亞	合	合
	x		x	x			x	x						x			
Cô-bôn. 68 nhíp, (1). 古本 六十八拍																	
亞	尺	尺	上	尺	上	尺	四	亞	上	上	上	上	上	合	四	合	
		x	x	x	x	x	x				x	x	x		x		
四	合	四	上	上	亞	四	亞	上	上	四	上	合	四	合	上	上	
x	x				x			x	x	x	x	x	x				
亞	尺	尺	上	尺	四	上	四	亞	上	上	上	上	上	合	四	合	
		x	x	x	x	x	x				x	x	x		x		
四	合	四	上	上	亞	四	亞	上	上	四	上	四	合	尺	五	尺	五
x	x				x			x	x	x	x	x	x	x	x		
合	合	亞	六	六	六	五	六	五	亞	六	六	六	六	尺	六	尺	
						x	x							x			
六	尺	六	五	六	五	亞	上	上	尺	上	尺	四	亞	合	四	上	尺
x		x	x							x				x	x		尺

(1) Cô-bôn « le principe ancien »; 68 cadences.

This diagram represents a musical score for a 12-string guqin, organized into 12 horizontal staves. Each staff contains musical notation and character annotations, likely indicating fingerings or specific playing techniques. The notation includes characters such as 上 (shàng), 尺 (chǐ), 四 (sì), 合 (hé), 五 (wǔ), 六 (liù), 七 (qī), 八 (bā), 九 (jiǔ), 十 (shí), 十一 (shí yī), 十二 (shí èr), and 十三 (shí sān). Some characters are accompanied by small circles or dots, possibly representing specific pitches or fret positions. The layout is symmetrical, with the 12 staves arranged in a grid-like fashion. The characters are written in a traditional Chinese style, and the overall structure suggests a highly organized and systematic approach to guqin playing.

[illegible]

Mười bản tàu :

輦部十章

1° — PHẠM-TUYẾT. 48 nhjр (1).

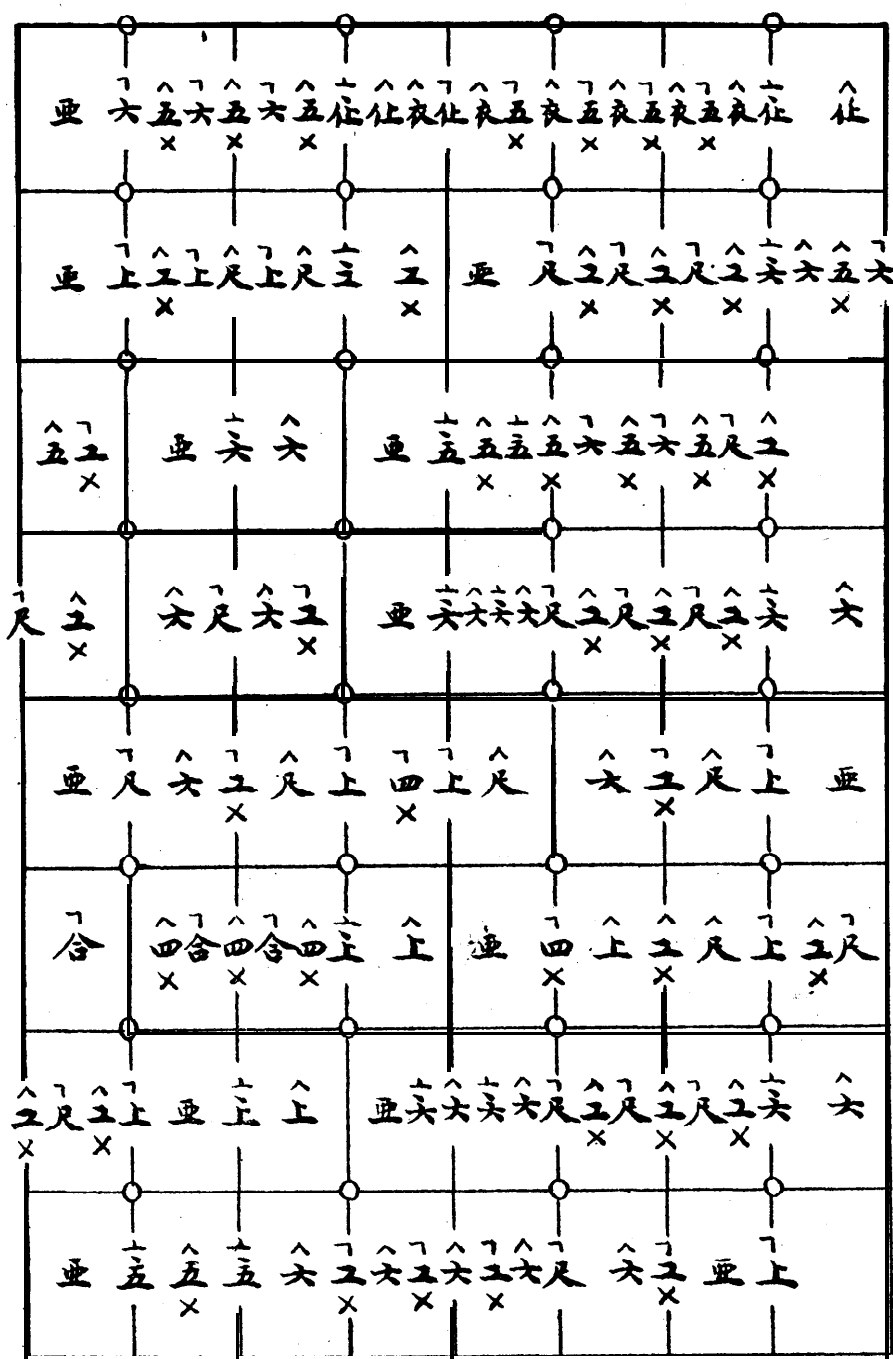
(一) 品零四十八相

Diagram illustrating the musical notation for the 'Yue' (Yue) scale, showing a sequence of notes and their corresponding symbols across five rows and five columns.

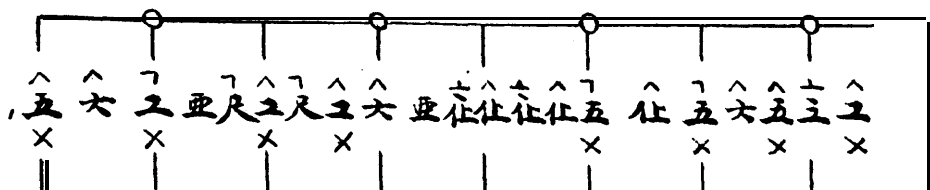
上	尺	工	六	五
上	尺	工	六	五
上	尺	工	六	五
上	尺	工	六	五
上	尺	工	六	五

(1) Les dix morceaux dits chinois :

1° — *Phâm-tuyêt* ; 48 cadences.



三十二拍

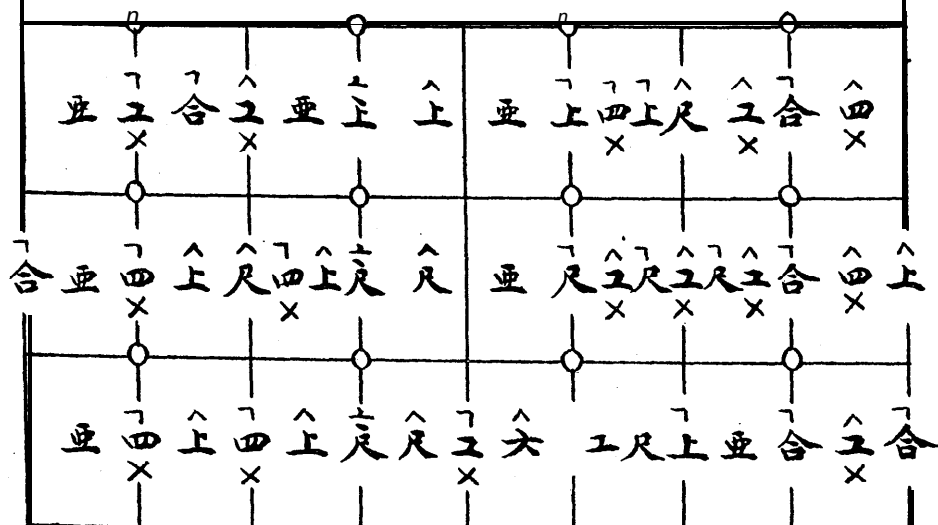


3° — HỒ-QUẢNG.

(三) 湖 廣

12 nhịp (1).

十二拍

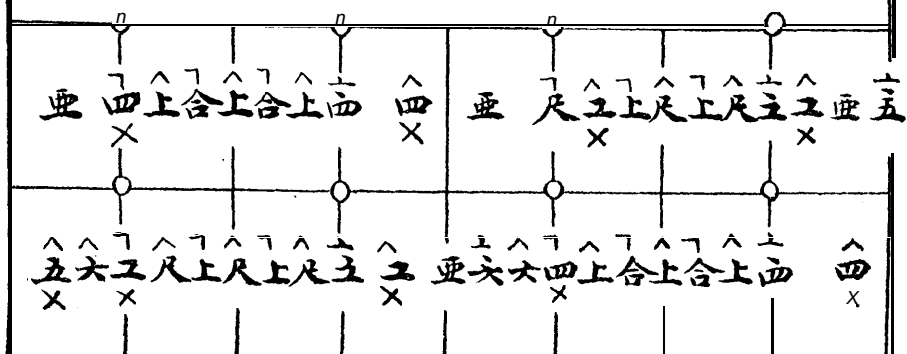


4° — LIÊN-HUỒN.

(四) 連 環

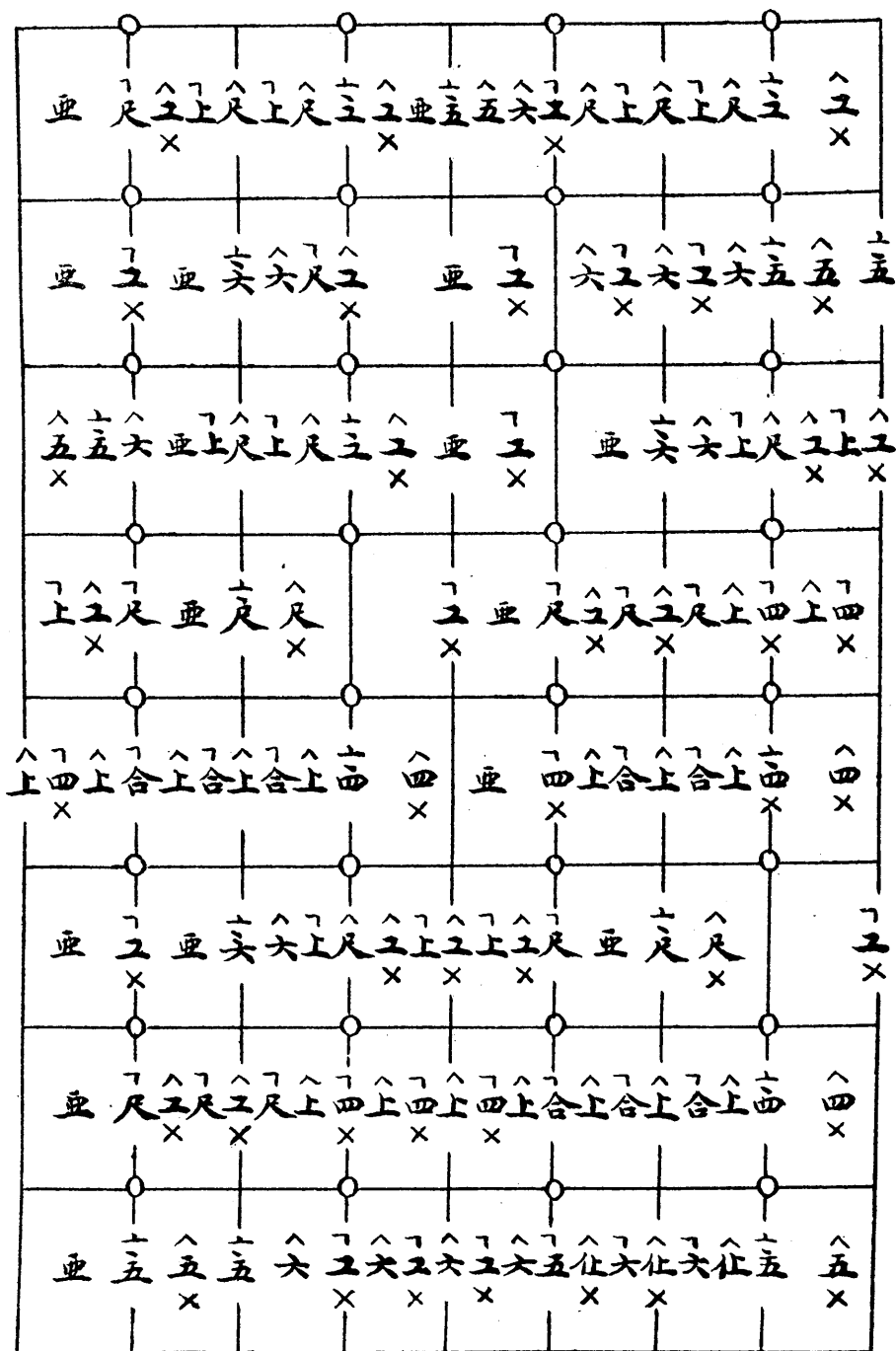
40 nhịp (2).

四十拍



(1) 3° — Hồ-quảng ; 12 cadences.

(2) 4° — Liên-huồn ; 40 cadences.



(1) 5° — *Bình-bản*; 44 cadences.

重 四 ×	上 四 ×	合 四 ×	主 五 ×	重 五 ×	主 五 ×	主 五 ×	合 五 ×	主 五 ×	主 五 ×	合 五 ×	合 五 ×
四 合 ×	四 上 ×	上 上 ×					重 合 ×	四 合 ×	四 合 ×	四 上 ×	上 上 ×
上 四 ×	上 五 ×	重 五 ×	重 五 ×	主 五 ×	主 五 ×	主 五 ×	主 五 ×	主 五 ×	主 五 ×	上 上 ×	上 上 ×
重 五 ×	重 五 ×	重 五 ×	重 五 ×	重 五 ×	重 五 ×	重 五 ×	重 五 ×	重 五 ×	重 五 ×	重 五 ×	重 五 ×
重 五 ×	重 五 ×	重 五 ×	重 五 ×	重 五 ×	重 五 ×	重 五 ×	重 五 ×	重 五 ×	重 五 ×	重 五 ×	重 五 ×

6° — TÂY-MAI.

(六) 西 梅

32 nhíp (1).

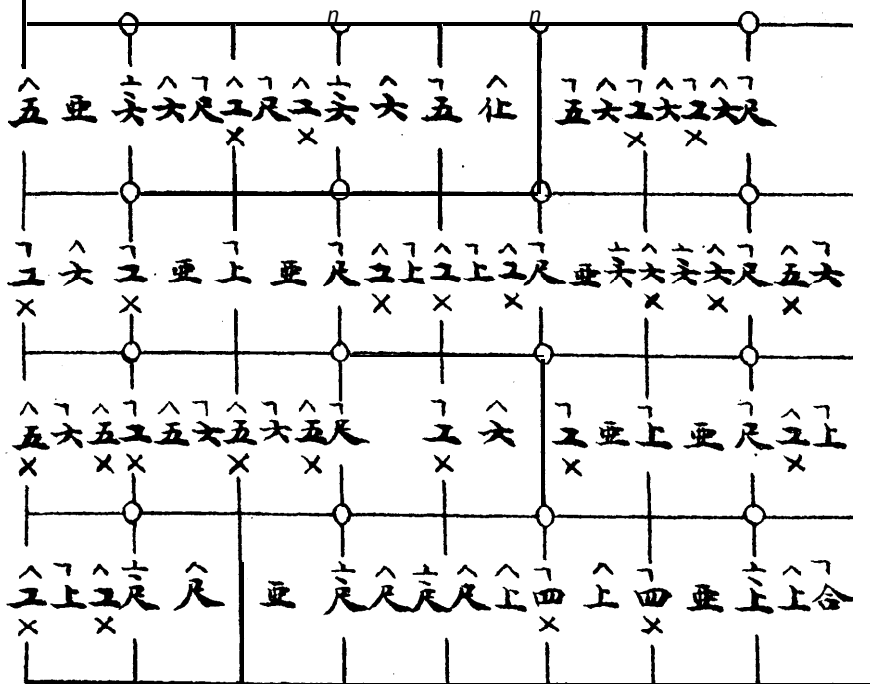
二十三拍

重 上 ×	上 上 ×	主 上 ×	主 上 ×	主 上 ×	主 上 ×	主 上 ×	主 上 ×	主 上 ×	主 上 ×	主 上 ×	主 上 ×
重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×
重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×
重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×	重 上 ×

(1) 6° — Tây-mai ; 23 cadences.

(七) 金錢

二十六拍



(1) 7° — *Kim-tiên*; 26 cadences.

四 x	合 x	四 x	主 x	上	要	上 x	尺 x	上 x	五 x	要	尺	尺	要	上 x	尺 x	上 x	五 x
要	尺 x	五 x	尺 x	五 x	尺 x	上 x	五 x	尺 x	五 x	四	要	四 x	上 x	尺 x	尺 x	尺	尺
尺 x	上 x	四 x	上 x	合 x	上 x	四 x											

8° — XUÂN-PHONG.

10 nhịp (1).

(八) 春風

十拍

要	合 x	四 x	合 x	要	上 x	四 x	合 x	四 x	上	上	要	尺 x	五 x	尺 x	要	尺 x	六 x	尺 x	五 x	六 x	要
四 x	要	上 x	上 x	要	合 x	四 x	合 x	要	合 x	上 x	合 x	上 x	四 x	上	上 x	四 x	上 x	合 x	五 x	要	尺
六 x	尺 x	六 x	五 x	尺 x	上 x	要	上 x	上													

9° — LONG-HỒ.

7 nhịp (2).

(九) 龍虎

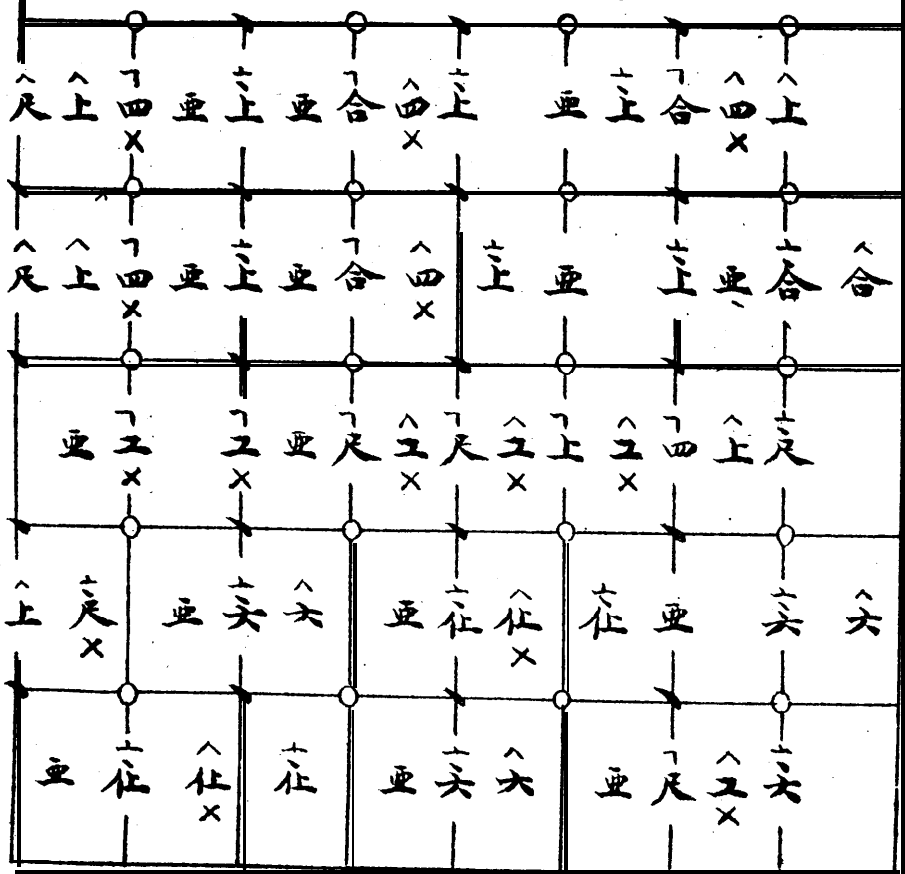
七拍

(1) 8° — Xuân-phong; 10 cadences.

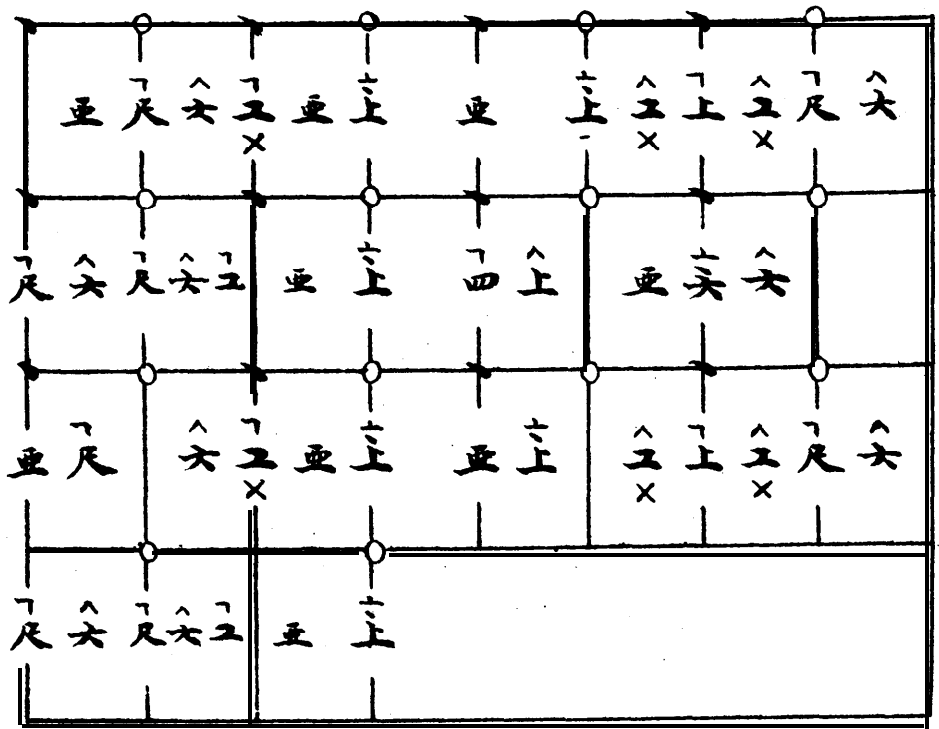
(2) 9° — Long-hồ; 7 cadences.

(十) 走馬

三十四拍

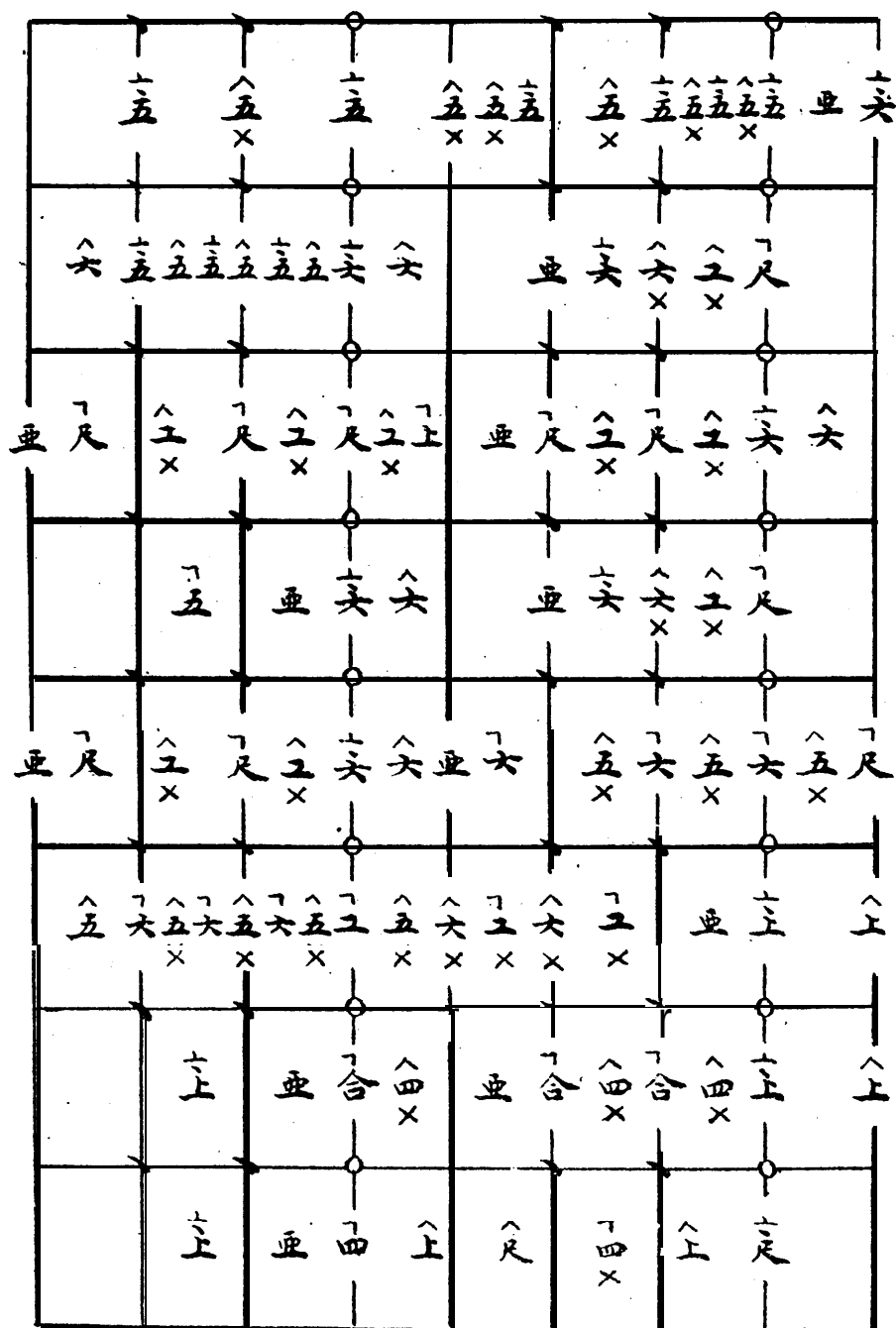


(1) 100 — *Tāu-mā*; 34 cadences.



[illegible]

(1) *Luru-thúy*, air lent; 32 cadences.

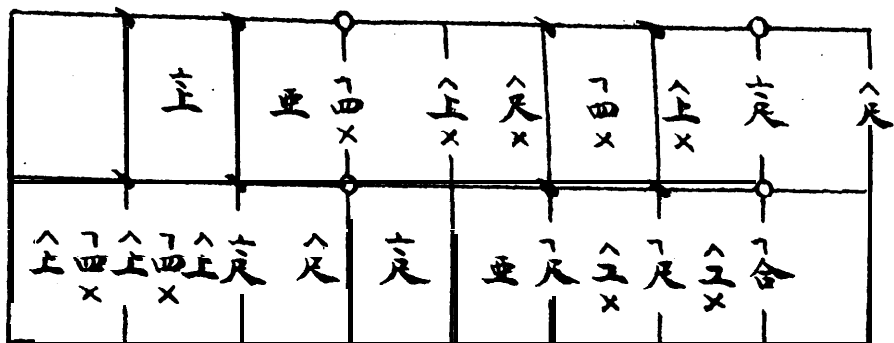


又 流水 換法
三十二拍

Lưu-thủy, chậm Đồi ngón.
32 nhịp (1)

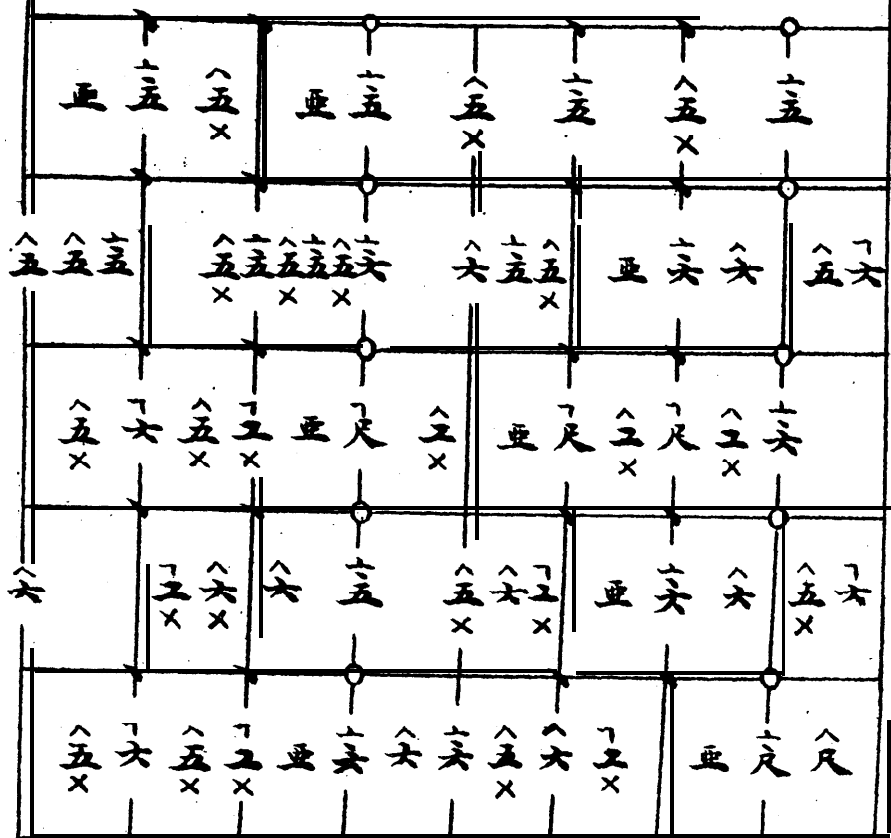
尺	上	五	尺	上	尺	上	上	四	五	合	合
ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
五	合	合	五	合	四	合	四	上	上		
ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
上	上	上	上	上	合	四	五	合	四	合	四
ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
上	上	上	上	上	四	上	合	四	上	上	上
ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
五	尺	尺	上	四	上	尺	四	上	上	合	
ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
五	五	六	六	五	合	四	合	上	合	上	合
ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
上	四	上	四	上	尺	尺	五	尺	五	尺	上
ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x

(1) Lưu-thủy, air lent, avec changement de notes ; 32 cadences.



Phó-Lực, chậm. 34 nhịp (1).

賦陸三十四首

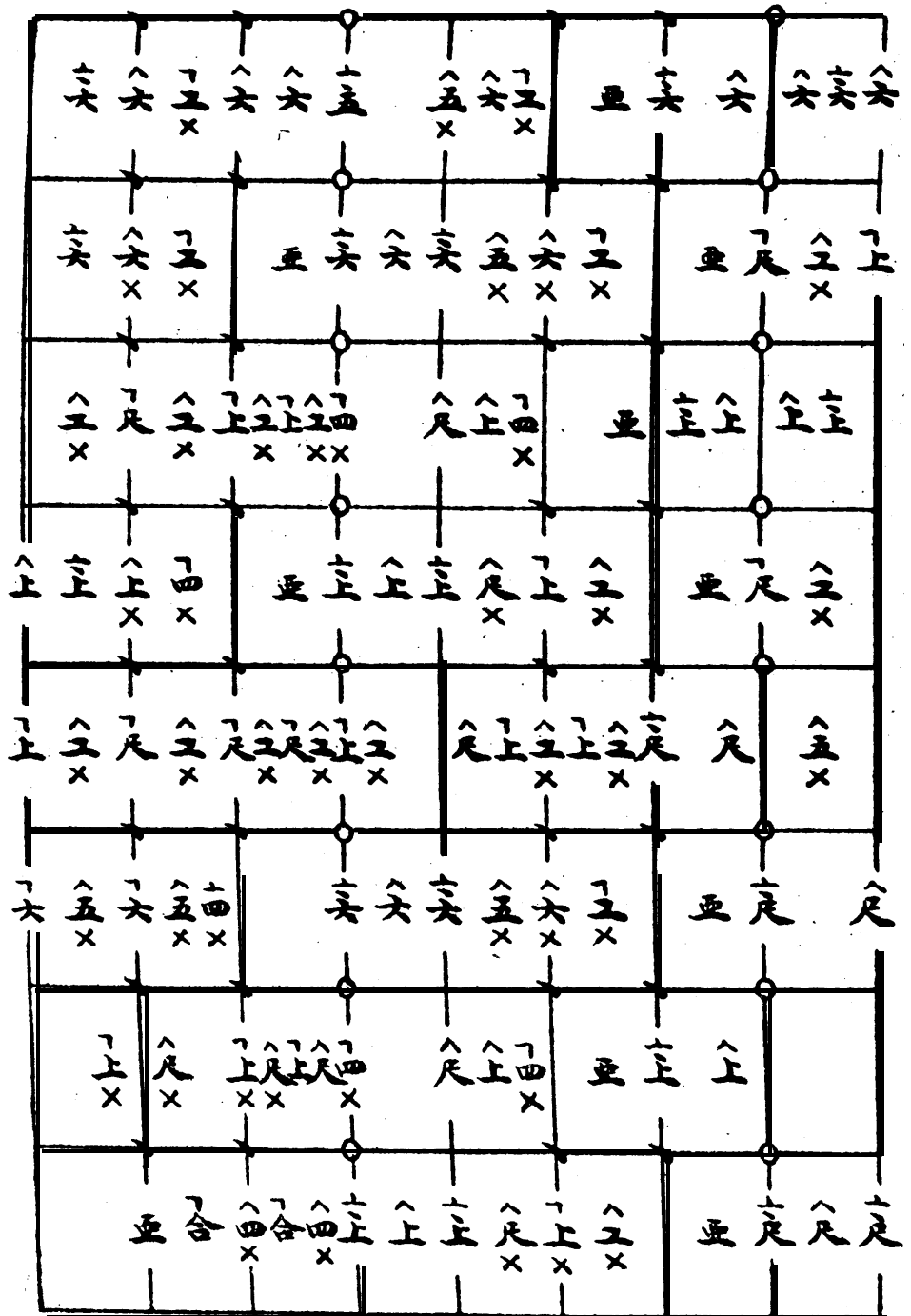


(1) *Phủ-lục*, air **lent**; 34 cadences.

[illegible]

[illegible]

(1) *Phú-lục*, air lent, avec changement de notes ; 34 cadences.

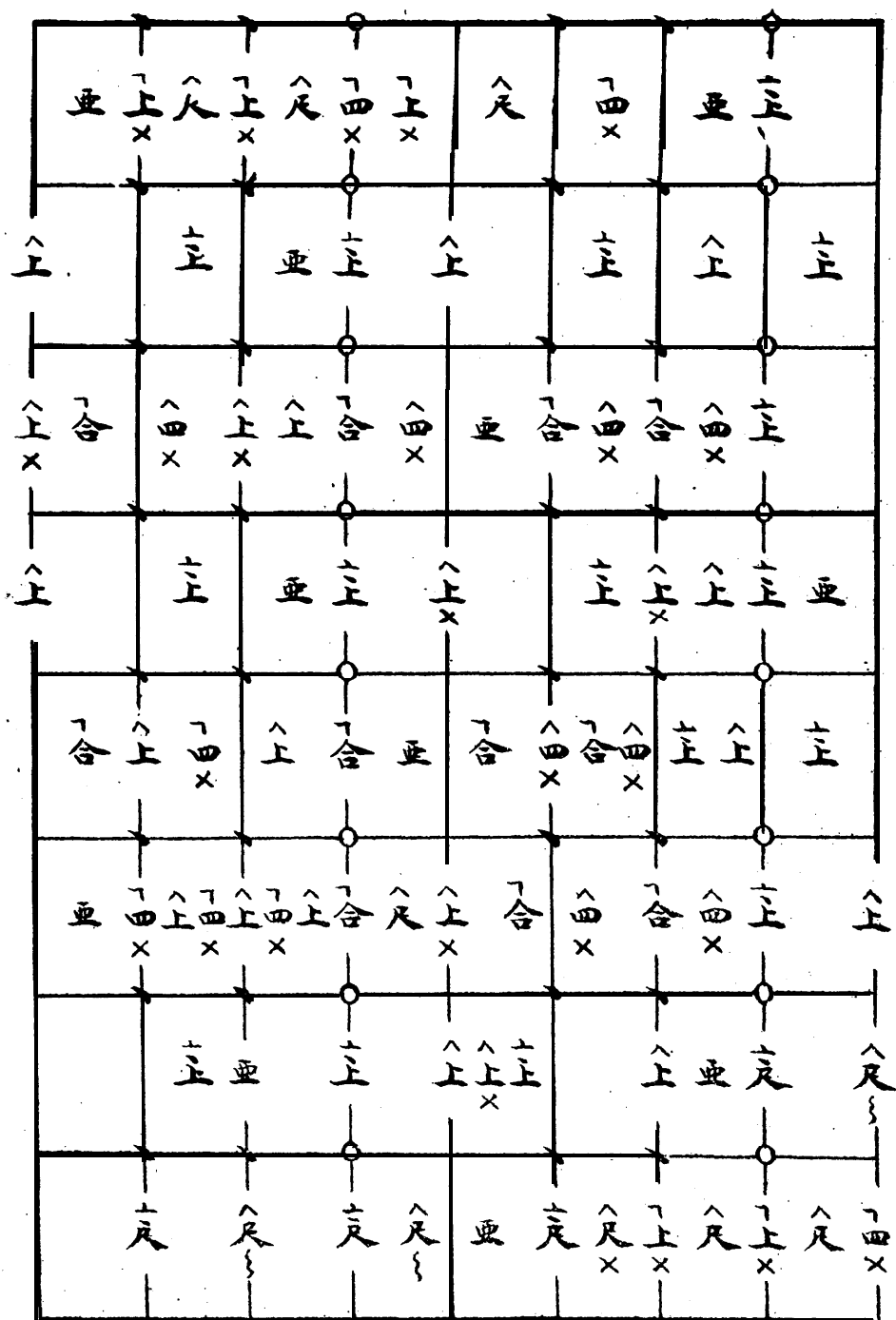


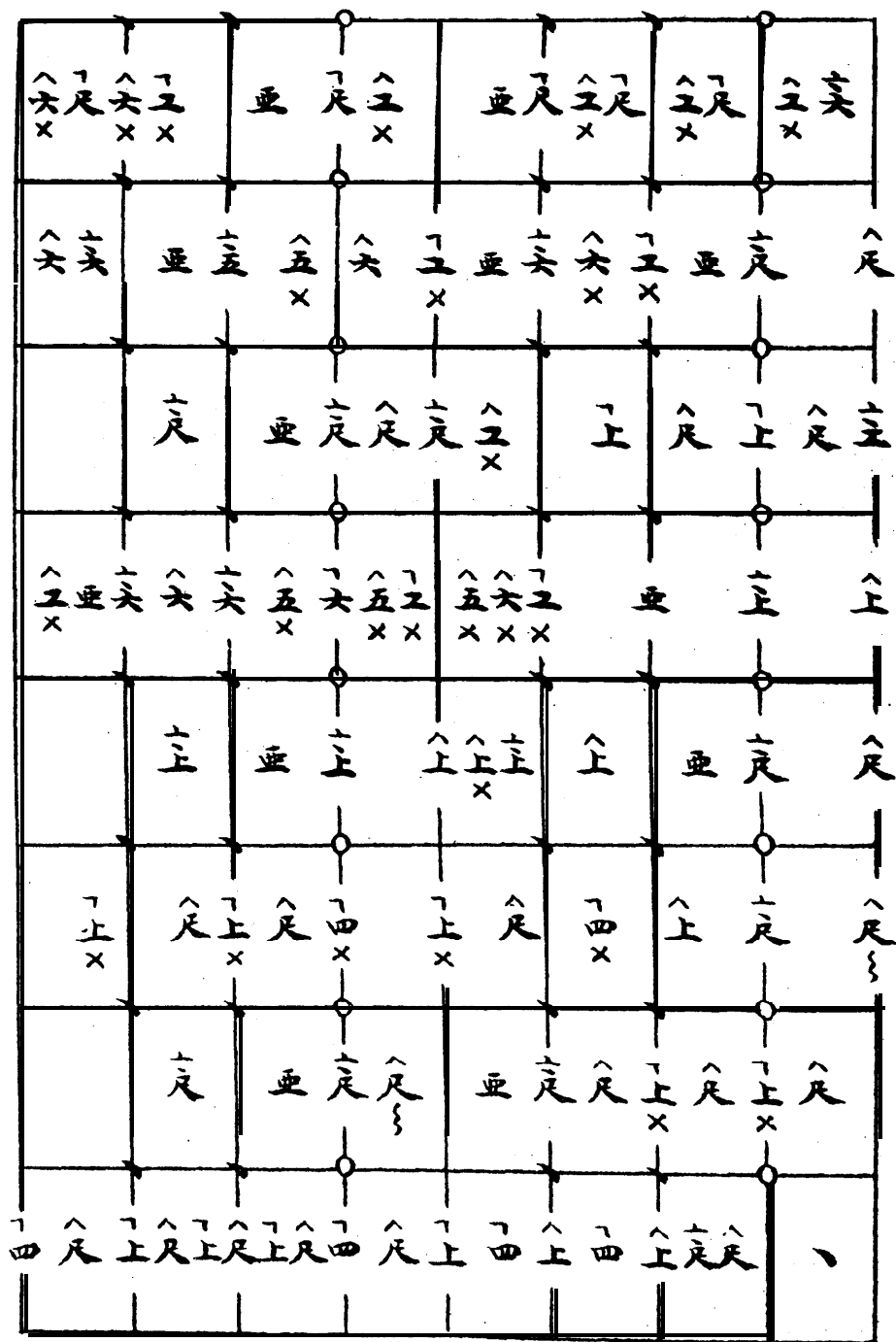
CHÂN-TRẬP. 132 nhịp (1).

振 一百三十二拍

亞 尺 尺 尺 尺 亞 尺 尺 上 尺 四

(1) *Chân-trập* ; 132 cadences.

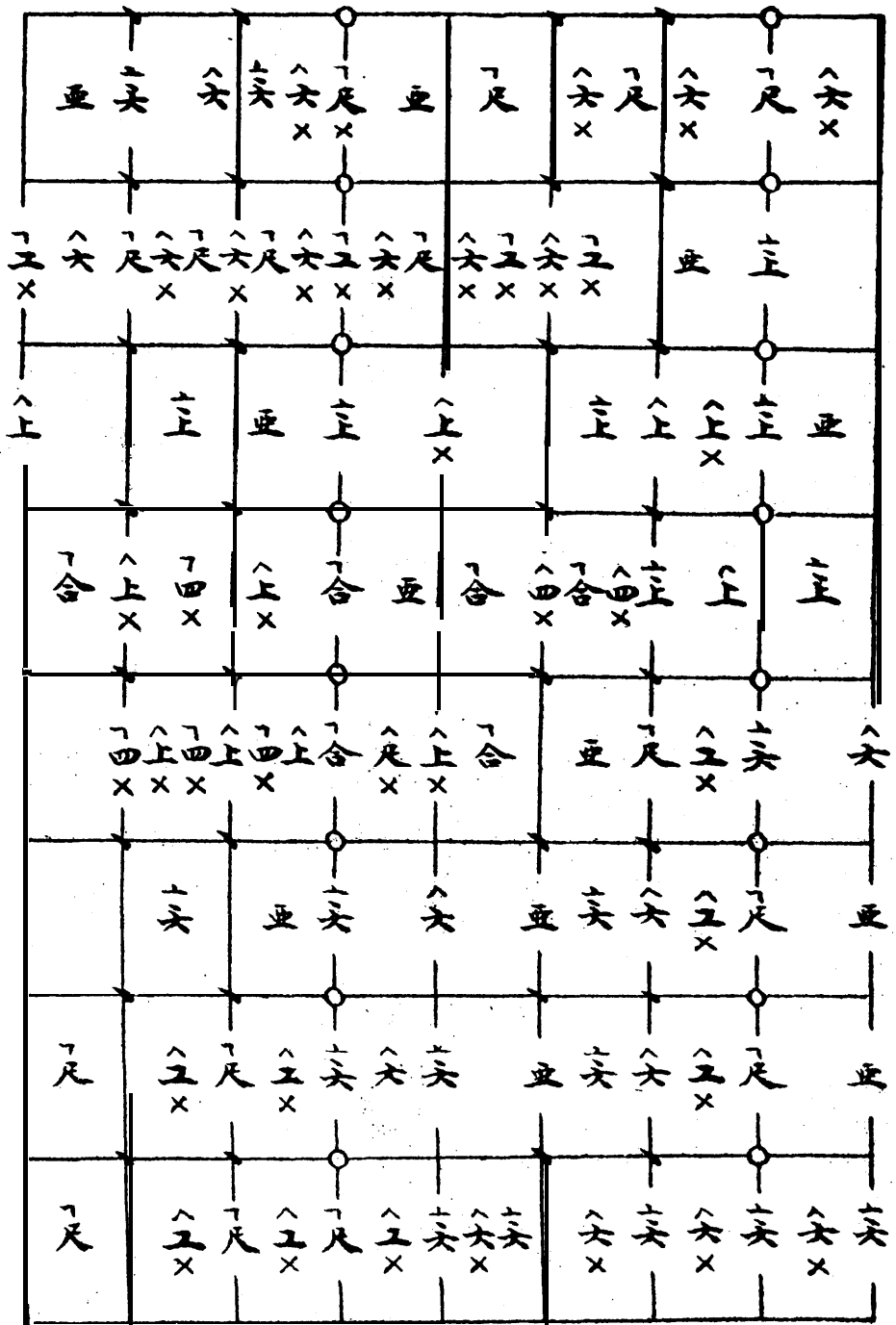




This musical score is written for a 12-string guitar, as indicated by the '12' in the top left corner. The score is organized into two main systems, each containing six staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The score is written in a style that suggests a specific musical genre, possibly a form of traditional or contemporary guitar music. The notation is dense, with many notes and rests across the staves, indicating a complex piece of music. The score is written in a way that is easy to read and understand, with clear notation and a logical flow of the music.

仁 [△] 五 ⁷ ×	亞 [△] 六 ⁷ ×	五 [△] 六 ⁷ ×	五 [△] 六 ⁷ ×	五 [△] 六 ⁷ ×	亞 [△] 六 ⁷ ×	六 [△] 七 ⁷ ×	五 [△] 六 ⁷ ×	亞 [△] 六 ⁷ ×	六 [△] 七 ⁷ ×
	六 [△] 七 ⁷	亞 [△] 上 ⁷	五 [△] 上 ⁷ ×	六 [△] 上 ⁷	五 [△] 上 ⁷ ×	六 [△] 上 ⁷	五 [△] 上 ⁷ ×	六 [△] 上 ⁷	亞 [△] 上 ⁷
五 ⁷	六 [△] 七 ⁷ ×	六 [△] 七 ⁷ ×	六 [△] 七 ⁷ ×	六 [△] 七 ⁷ ×	五 [△] 六 ⁷ ×	亞 [△] 六 ⁷	五 [△] 六 ⁷ ×	六 [△] 七 ⁷ ×	五 [△] 六 ⁷ ×
六 [△] 七 ⁷	六 [△] 七 ⁷ ×	五 [△] 六 ⁷ ×	六 [△] 七 ⁷ ×	五 [△] 六 ⁷ ×	六 [△] 七 ⁷	五 [△] 六 ⁷	六 [△] 七 ⁷ ×	五 [△] 六 ⁷	六 [△] 七 ⁷
六 [△] 七 ⁷	六 [△] 七 ⁷ ×	六 [△] 七 ⁷	亞 [△] 五 ⁷	五 [△] 六 ⁷ ×	亞 [△] 五 ⁷	五 [△] 六 ⁷ ×	五 [△] 六 ⁷ ×	亞 [△] 五 ⁷	六 [△] 七 ⁷ ×
仁 [△] 五 ⁷ ×	亞 [△] 五 ⁷	五 [△] 六 ⁷	六 [△] 七 ⁷	五 [△] 六 ⁷ ×	亞 [△] 五 ⁷	六 [△] 七 ⁷	五 [△] 六 ⁷ ×	亞 [△] 五 ⁷	六 [△] 七 ⁷
仁 [△] 五 ⁷ ×	六 [△] 七 ⁷	亞 [△] 五 ⁷	六 [△] 七 ⁷	五 [△] 六 ⁷ ×	亞 [△] 五 ⁷	六 [△] 七 ⁷	五 [△] 六 ⁷ ×	亞 [△] 五 ⁷	六 [△] 七 ⁷
四 ⁷ ×	上 [△] 四 ⁷ ×	上 [△] 四 ⁷ ×	上 [△] 四 ⁷ ×	合 [△] 上 ⁷	亞 [△] 上 ⁷	五 [△] 六 ⁷ ×	五 [△] 六 ⁷ ×	合 [△] 上 ⁷	合 [△] 上 ⁷

[illegible]



[illegible]

↗		↗		○		↗		↗		○	
天	尺	天	尺	天	尺	天	五	天	尺	天	五
	×		×		×		×		×		×



DAO-NAM (1).

南宮序

重 上 大 重 上 大 反 大反

大反 上 大 上 大 上 大 上 大 上

上 大 上 大 上 上 大 合 上 大 上 大 上

大 上 上 合 合 合 重 合 合 反

合 反 合 反 合 上 大 合 合 合 合 合 反 反 合

上 大 合 合 上 大 上 大 上 大 上 上 大 上 大 合

上 大 大 大 上 大 合 上 上

尺^ˆ 尺^ˆ 上^ˆ 上^ˆ 尺^ˆ 合^ˆ 上^ˆ 尺^ˆ 天^ˆ 天^ˆ

天^ˆ 天^ˆ 尺^ˆ 天^ˆ 上^ˆ 尺^ˆ 上^ˆ 上^ˆ 合^ˆ 合^ˆ 合^ˆ

合^ˆ 合^ˆ 上^ˆ 尺^ˆ 尺^ˆ 合^ˆ 合^ˆ 合^ˆ 合^ˆ

合^ˆ 合^ˆ 合^ˆ 上^ˆ 上^ˆ 上^ˆ 上^ˆ 上^ˆ 上^ˆ 上^ˆ 上^ˆ 上^ˆ

尺^ˆ 合^ˆ 上^ˆ 尺^ˆ 天^ˆ 天^ˆ 尺^ˆ 天^ˆ 上^ˆ 尺^ˆ 天^ˆ 上^ˆ 上^ˆ

天^ˆ 天^ˆ 上^ˆ 上^ˆ 天^ˆ 天^ˆ 上^ˆ 天^ˆ 上^ˆ 天^ˆ 天^ˆ 天^ˆ 天^ˆ

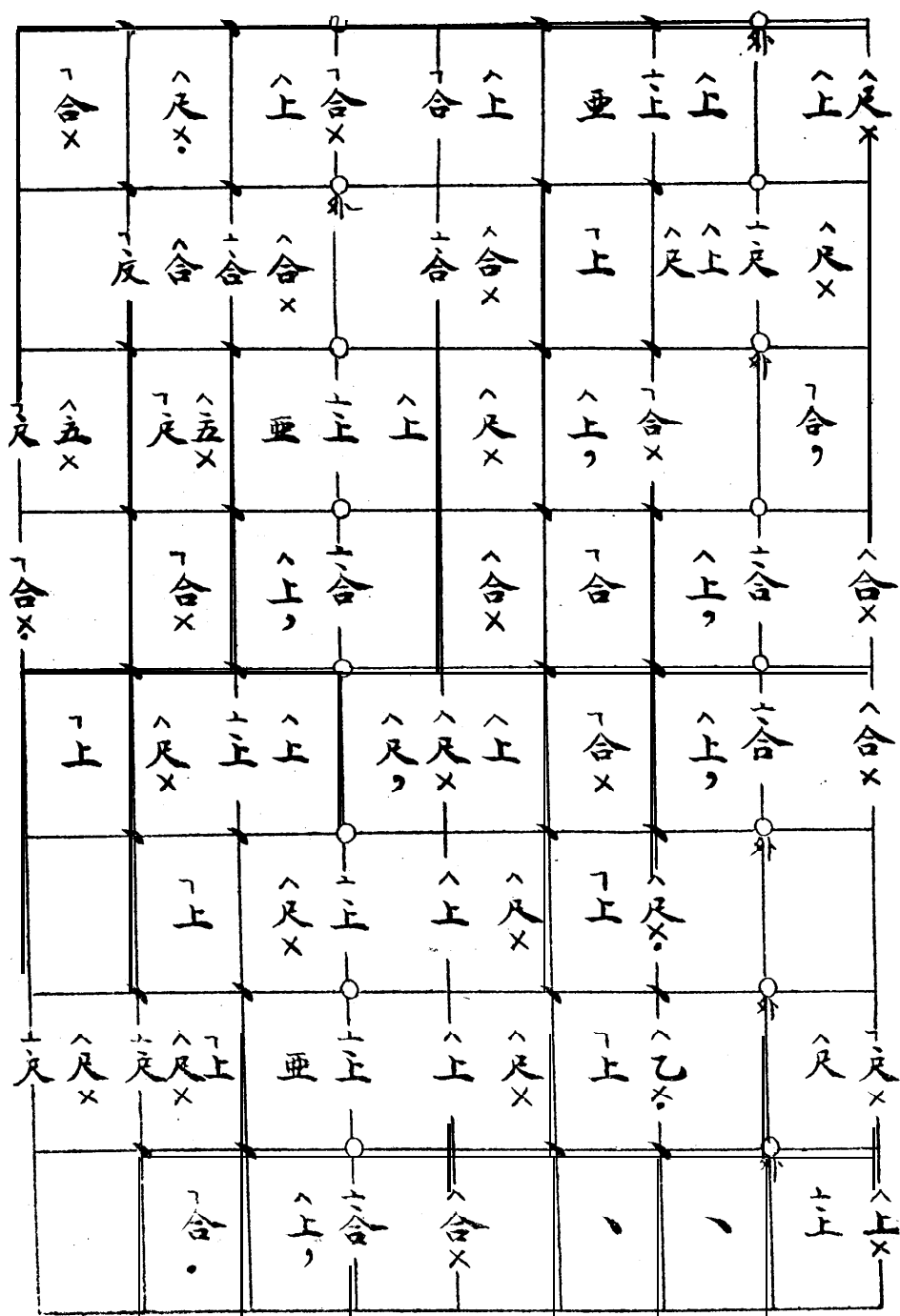
尺^ˆ 天^ˆ 上^ˆ 尺^ˆ 合^ˆ 上^ˆ 尺^ˆ 上^ˆ 上^ˆ 合^ˆ 合^ˆ

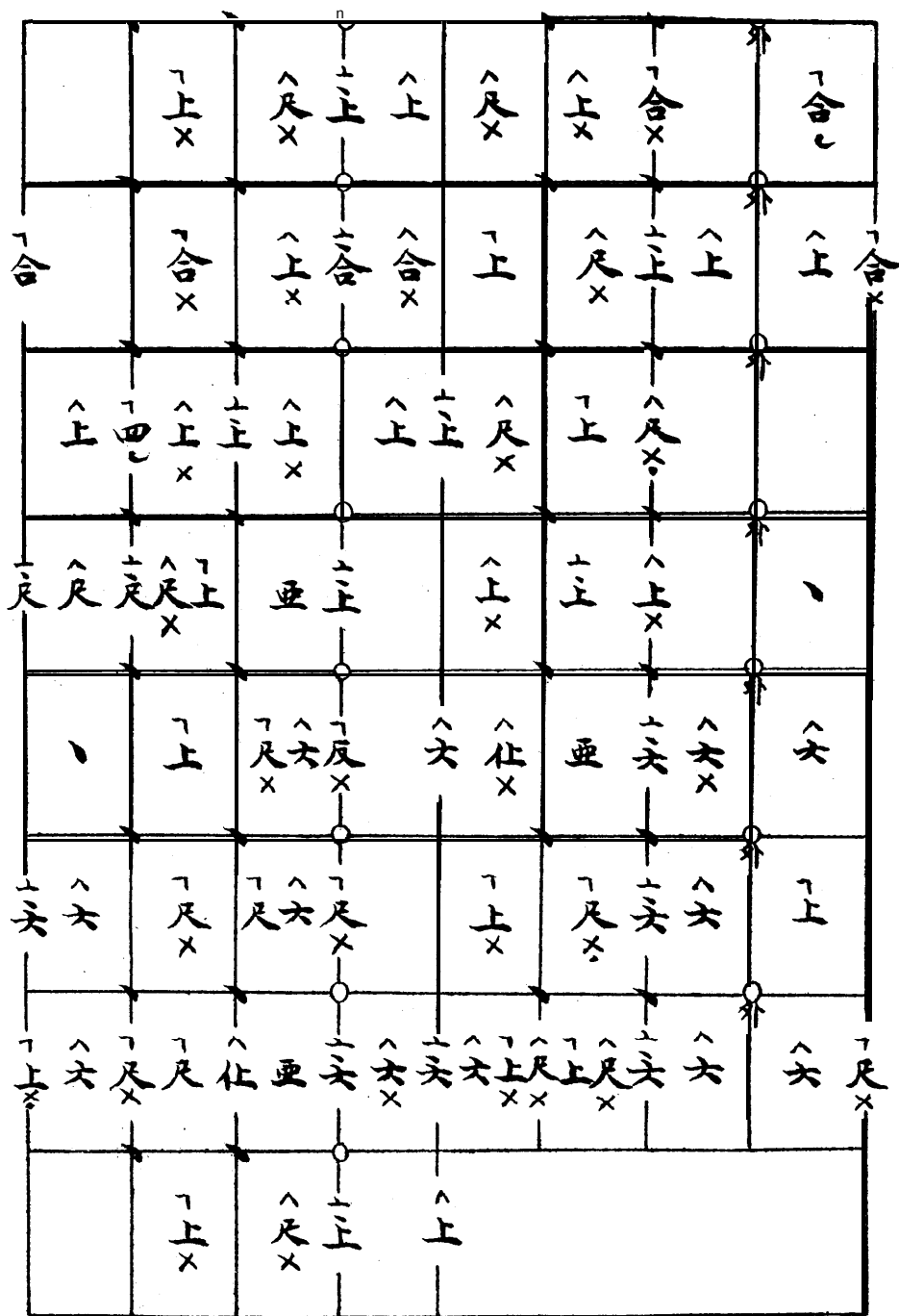
HÀ-GIANG, nam,

hay là NAM-XUÂN. 47 nhịp (1).

下江南
一名南春 四十七拍

(1) Hà-giang, air du Sud, ou Nam-xuân; 47 cadences.





VỌNG-GIANG, nam,

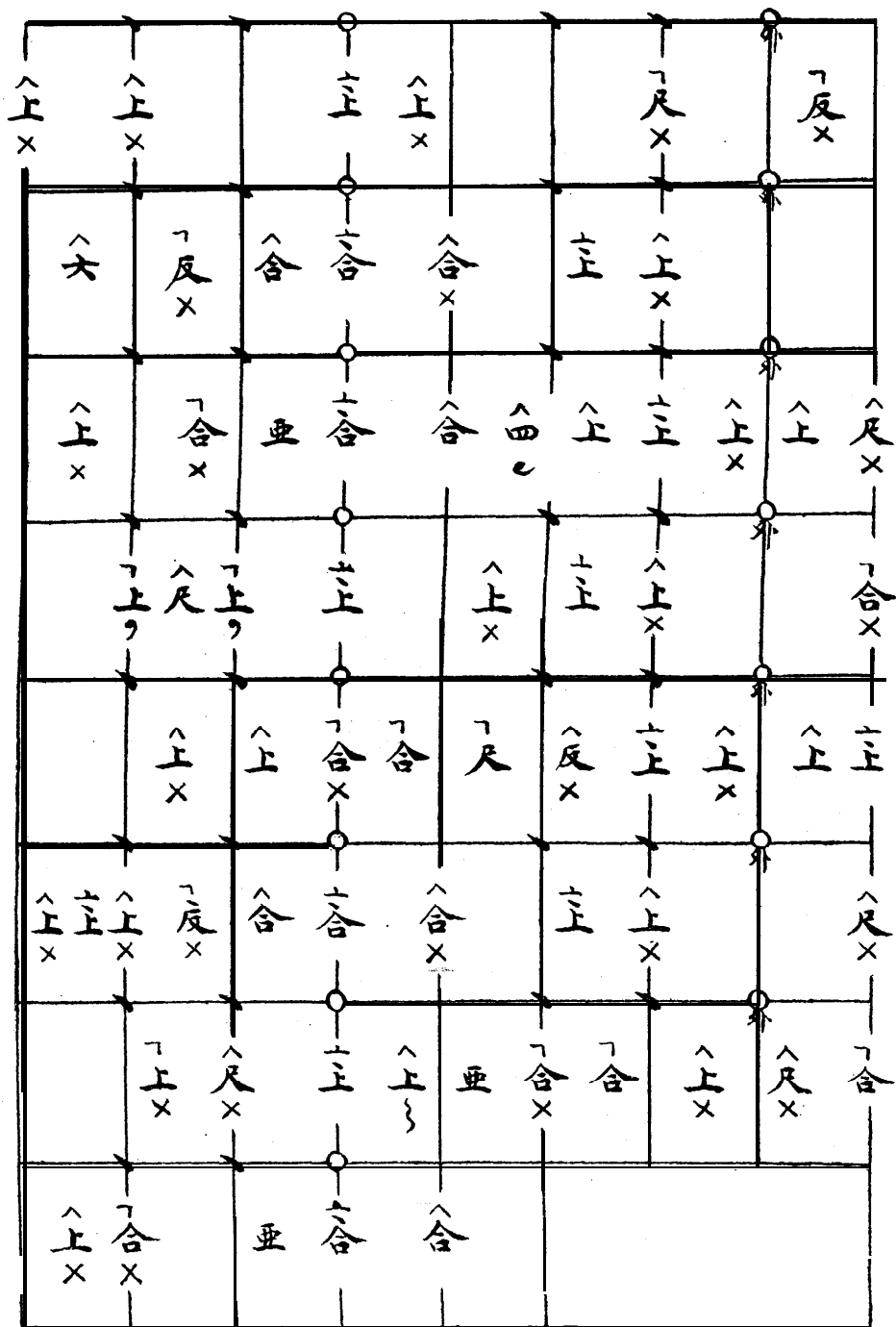
望江南

hay là NAM-BÌNH. 45 nhịp (1). 一名南平 四十五拍

[illegible]

(1) *Vọng-giang*, air du Sud ou *Nam-bình* ; 45 cadences.

、	尺 ×	大 ×	尺 ×	大 ×	仕 ×	更 ×	大 ×	大 ×	
大 ×	上 ×	上 ×	、	、	、	、	上 ×	上 ×	
上 ×	上 ×	上 ×	上 ×	上 ×	上 ×	上 ×	上 ×	尺 ×	
上 ×	上 ×	尺 ×	上 ×	上 ×	上 ×	上 ×	尺 ×	、	
、	合 ×	上 ×	上 ×	上 ×	上 ×	合 ×	合 ×	更	
上 ×	上 ×	更	上 ×	上 ×	上 ×	上 ×	尺 ×		
上 ×	上 ×	尺 ×	上 ×	上 ×	乙 ×	尺 ×	尺 ×		
更	合 ×	合 ×	上 ×	合 ×	合 ×	合 ×	合 ×	上 ×	



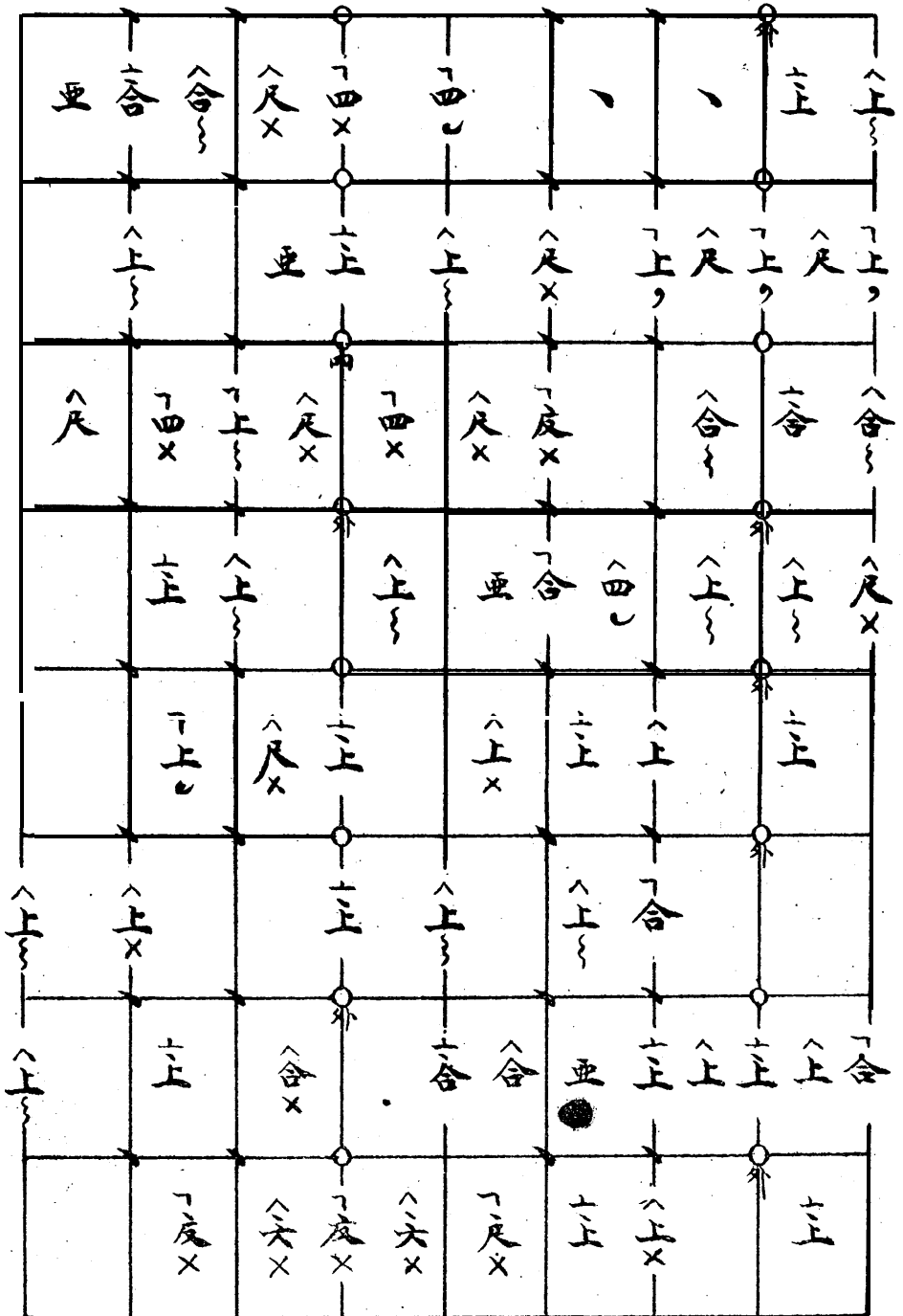
AI-GIANG, nam,

tục danh NAM-AI. 47 nhịp (1).

南 江 哀

俗名南哀四十七拍

(1) Ai-giang, air du Sud, vulgairement : **Nam-ai** ; 47 cadences.



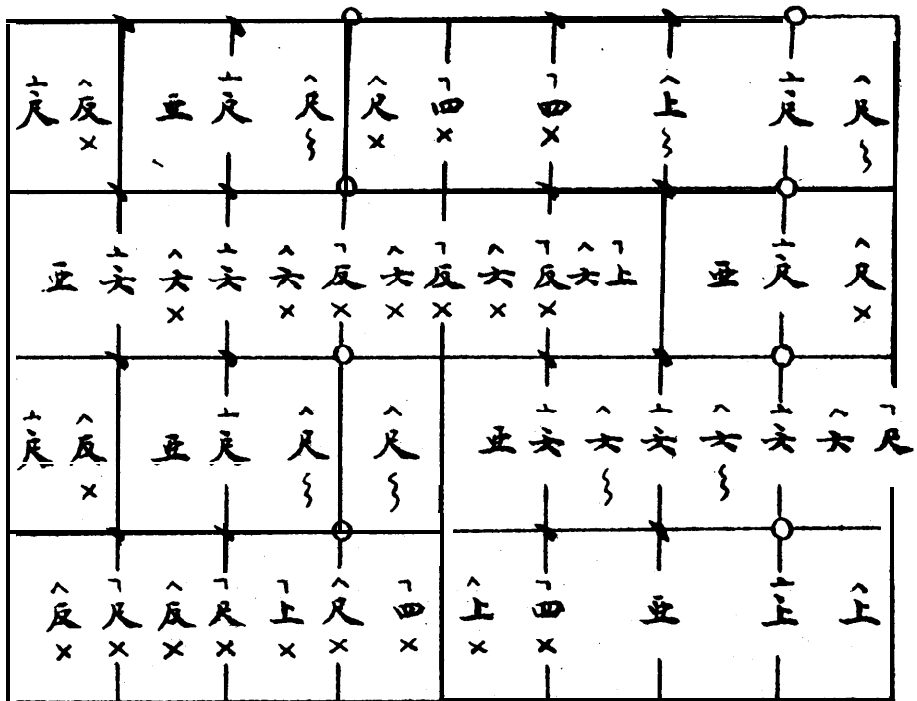
合	合	上	上	合	合	合	
	反	大	反	大	反	大	大
亚	上	上	尺	上	尺	大	大
	反	大	反	大	反	大	大
亚	仕	仕	大	大	大	大	上
	上		上	上	亚	合	上
亚	大	尺	大	大	上	上	上
	四	尺	上	尺	合	大	尺

	上 e	尺 x	上	上					
CHINH-PHŨ.					征 婦				
68 nhip (1).					六十八拍				
	合	合	合	合	合	合	上 x	合	
上 x	四 x	五	合	四 x	合	四 x	上 x	上 x	
	上 }	五	四 x	上 x	尺 x	四 x	上 x	尺 x	
上 x	尺 x	合 x	五	合	四 x	合	四 x	上 x	
	上 }	五	六	六 x	六 x	六 x	五 x	六 x	
五	合	五	合	四 x	合	四 x	上 x	上 x	

(1) Chinh-phũ; 68 cadences.

[illegible]

[illegible]



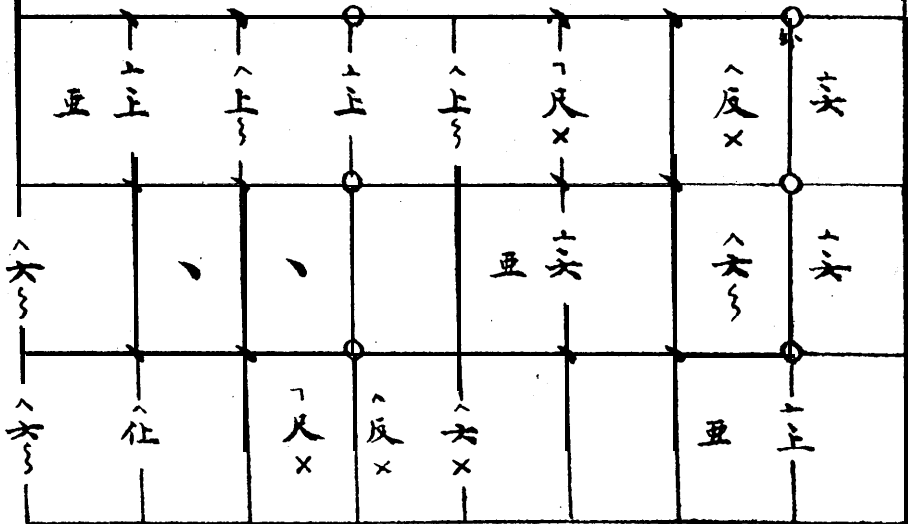
QUAN-THOR.

25 nhip (1).

(56)

關雎

二十五拍



(1) Quan-thor (nom d'un oiseau du genre de la poule d'eau); 25 cadences.

上 }	合 x	四 x	尺 x	尺	大	大 }	
		豆	大 x	大 x	大 }	大 }	上
尺	大	大 }	大 }	大 }	大 x	上 x	上 x
尺 x	大	大 }	上	上 }	上 }	尺 x	
尺 x	大	大 }		豆	上	上 }	合 四
尺	尺 x	大	大 }	大 }	豆	大	
大 }	大	大 }	上 x	尺 x	大 }	大 }	
豆	上	上 }	合	四 x	尺	尺 x	大 }

[illegible]

(1) *Cát-dàm* (plante grimpante) ; 24 cadences.

△上×	△上	△尺×				△仕×
△大×	△大	△大×	△大	△仕×	△大	△大×
△仕×	△仕	△衣×	△大×	△仕×	△仕	△大×
			△仕×	△衣×	△仕	△大
△衣×	△仕	△仕×	△大	△仕×	△大	△仕×
△衣×	△大	△仕×				△大×
△衣×	△大	△大×	△仕	△仕×	△大	△大×

QUYÊN-NHÌ.

22 nhịp (1).

卷 耳

二十二拍

(¹) *Quyên-nhĩ* (nom d'un légume) ; 22 cadences.

衣 X	大 X	仕 X				女 X	尺 X
大 X	尺 X	上 X		尺 X	上 X	尺 X	上 X
大 X	尺 X	大 X		上 X	女 X	尺 X	
Cù-mộc. 樛 木 15 nhíp (1). 十五拍							
大 X	尺 X	上 X	尺 X	衣 X	仕 X	仕 X	
仕 X		大 X	大 X	仕 X	女 X	衣 X	
衣 X	仕 X	仕 X		大 X	尺 X	上 X	
尺 X	衣 X	仕 X	仕 X	仕 X	大 X		

(1) Cù-mộc (nom d'un arbre) ; 15 cadences.

↖ 大 ×	↖ 仕 ×	↖ 大 ×	↖ 衣	↖ 衣 ×	↖ 大	↖ 仕 ×	○
重	↖ 大	↖ 尺 ×	↖ 上	↖ 尺 ×	↖ 衣 ×	↖ 仕 ×	↖ 大
		重	↖ 大	↖ 大 ×	↖ 仕	↖ 大 ×	↖ 衣
↖ 衣 ×	↖ 大	↖ 仕 ×					

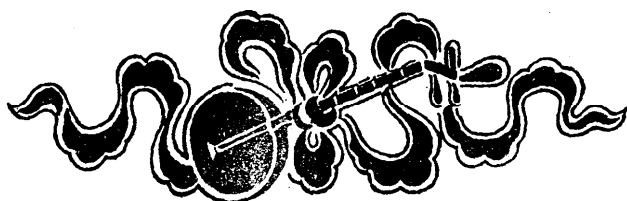
CHUNG-TU. 鍾斯

12 nhíp (1). 十二拍

重	↖ 大	↖ 大 ×	↖ 尺 ×	↖ 大	↖ 大	↖ 大	↖ 仕 ×
↖ 大 ×	↖ 衣 ×	↖ 仕 ×	↖ 仕	↖ 仕 ×	↖ 大	↖ 大	○
重	↖ 大	↖ 大 ×	↖ 尺 ×	↖ 仕	↖ 仕	↖ 大	↖ 仕 ×

(1) *Chung-tu* (nom d'un insecte) ; 1 2 cadences.

7天×	人衣×	7仕×	士天	人天×	士天		
亞	士天	人天×	7尺×	人衣	士天	人天	人仕×
7天×	人衣×	7仕×	士西	人西×	士合		



BULLETIN DES AMIS DU VIEUX HUÉ

VI. — N° 3. — JUILLET-SEPTEMBRE 1919

S O M M A I R E

Communications faites par les membres de la Société.

	Page
La Musique à Hué, <i>đờn nguyệt</i> et <i>đờn tranh</i> (HOÀNG-YÊN).	233



Menu d'accès

- Accès par Volume.
- Accès par l'Index Analytique des Matières.
- Accès par l'Index des noms d'auteurs.
- Recherche par mots-clefs.

RETOUR PAGE
D' ACCUEIL

