

Introduction. L'orgue à bouche, un instrument ancestral sous le prisme de l'interdisciplinarité scientifique

François-Xavier Féron and Liao Lin-Ni

Volume 32, Number 1, 2022

L'orgue à bouche entre Extrême-Orient et Occident : l'invention d'un répertoire contemporain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1088780ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1088780ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Féron, F.-X. & Lin-Ni, L. (2022). Introduction. L'orgue à bouche, un instrument ancestral sous le prisme de l'interdisciplinarité scientifique. *Circuit*, 32(1), 9–16. <https://doi.org/10.7202/1088780ar>

Introduction. L'orgue à bouche, un instrument ancestral sous le prisme de l'interdisciplinarité scientifique

François-Xavier Féron et Liao Lin-Ni

Les orgues à bouche sont des instruments tout à fait fascinants par leur facture, leur histoire et leurs caractéristiques sonores. Ils n'en demeurent pas moins fort méconnus en Occident, à moins d'être féru de musiques traditionnelles asiatiques ou bien d'être un amateur éclairé de musique contemporaine, car voilà maintenant plusieurs décennies qu'ils sont sortis du giron des musiques traditionnelles pour se prêter à des expérimentations musicales portées par quelques artistes virtuoses soucieux de faire (re)découvrir ces instruments. À la différence des gigantesques orgues qui trônent dans les églises et comportent des centaines, voire, pour certains, des milliers de tuyaux, les orgues à bouche sont des instruments compacts que l'on tient entre ses mains. Si les modèles anciens possèdent généralement environ 17 tuyaux, les nouveaux, développés au cours des dernières décennies, peuvent en comporter jusqu'à 42. Les orgues à bouche sont par ailleurs des instruments à anches libres, les premiers du genre, bien avant que ne soient construits les premiers accordéons, harmonicas ou harmoniums aux XVIII^e et XIX^e siècles¹. Le joueur d'orgue à bouche expire ou inspire dans l'embouchure de son instrument et obstrue les trous percés dans chaque tuyau pour jouer les hauteurs correspondantes. Nul besoin donc de maîtriser la respiration circulaire pour produire des sons de manière continue.

Les orgues à bouche sont une invitation au voyage. Ils nous transportent dans différentes régions de l'Asie, créant des relations insoupçonnées entre la Chine, le Japon, la Corée, le Laos et bien d'autres pays. Pendant longtemps

1. Il n'est pas rare aujourd'hui de voir des œuvres écrites pour orgue à bouche traditionnel pouvant aussi être interprétées à l'accordéon et vice versa. En 2003, Tomi Raisanen compose *Gatekeepers*, un duo pour *sheng* et accordéon qui révèle l'homogénéité timbrale entre ces deux instruments. La partition et l'enregistrement de cette œuvre sont consultables à l'adresse www.tomiraisanen.com/gatekeepers-a (consulté le 11 mars 2022).

terrain de jeu privilégié des ethnomusicologues, ils sont devenus un objet d'étude musicologique avec l'éclosion d'un répertoire d'œuvres contemporaines écrites essentiellement pour le *shō* (l'orgue à bouche japonais) et pour le *sheng* (l'orgue à bouche chinois). Depuis 1956, ils suscitent, notamment en Chine, des recherches d'ordre organologique, leur facture ayant considérablement évolué au fil des soixante-dix dernières années. Il est important de souligner dès à présent que l'orgue à bouche n'est donc pas un instrument unique mais constitue bien une famille d'instruments : suivant les traditions, les tuyaux sont plus ou moins nombreux et agencés de manière différente, soit en rangées parallèles, soit en cercle ou en carré. Inventorier tous ces instruments, décrire leurs répertoires, analyser leurs techniques de jeu, révéler leurs caractéristiques timbrales, comprendre les systèmes de notation... voici autant d'enjeux qui répondent à des préoccupations multiples, relevant non seulement de l'ethnomusicologie et de la musicologie mais aussi de l'organologie et de l'acoustique. De telles investigations ne peuvent s'opérer qu'à travers la mise en place d'un réseau interdisciplinaire de chercheurs travaillant en étroite collaboration avec des interprètes expérimentés, ce à quoi s'est précisément attachée la compositrice et musicologue **Liao Lin-Ni**, coéditrice de ce numéro de *Circuit, musiques contemporaines* et coautrice de ce texte introductif. Mais avant de voir plus en détail la genèse et les enjeux du projet de recherche et création qu'elle entreprend en collaboration avec le maître du *sheng* **Wu Wei**, et dont ce numéro expose quelques facettes, revenons brièvement sur l'histoire de ces instruments ancestraux et sur la manière dont ils se sont immiscés dans le répertoire contemporain.

De la musique traditionnelle à la création contemporaine

Incarnant l'harmonie entre le ciel, la terre et l'humanité, les orgues à bouche connaissent différentes dénominations suivant leurs origines géographiques. Ainsi parle-t-on de *sheng* en Chine, de *shō* au Japon, de *saenghwang* en Corée, de *khène* au Laos, en Thaïlande, au Cambodge et au Vietnam. Des écrits chinois remontant à plus de trois millénaires avant notre ère font mention de l'orgue à bouche². Un instrument à 22 tuyaux datant de la dynastie des Han de l'Ouest (vers 200 avant notre ère) a été découvert à Changsha. Dans les grottes de Mogao à Dunhuang, ville située dans la province du Gansu sur la route de la soie, on peut observer de nombreuses peintures rupestres réalisées entre le VI^e et le XI^e siècle, dans lesquelles apparaissent des joueurs d'orgues à bouche³.

En Chine, durant la dynastie Tang (618-907), le *sheng* est intégré, notamment grâce à sa petite taille, dans l'instrumentarium de la cour impériale

2. Pour une approche d'ordre archéologique et anthropologique des orgues à bouche, se référer à Picard, 2010 et Picard, 2019.

3. L'illustration choisie pour la couverture de ce numéro de *Circuit* est une reproduction d'une peinture rupestre qui figure dans la grotte n° 285 de Mogao et qui aurait été réalisée entre 534 et 557.

*yanyue*⁴. Il est aussi présent aujourd'hui dans les musiques folkloriques servant à accompagner des pièces de théâtre ou des contes. On le retrouve également dans les orchestres d'instruments traditionnels chinois pour l'interprétation du répertoire *guoyue* que l'on pourrait qualifier de « musique nationale ». À partir de la seconde moitié du xx^e siècle, les autorités chinoises se trouvant de part et d'autre du détroit de Taïwan souhaitent favoriser sur l'ensemble du territoire le développement de grands orchestres nationaux professionnels. Ces orchestres d'instruments chinois qu'on trouve aussi à Hong Kong, en Malaisie, à Singapour (entre autres) tendent à rivaliser avec les orchestres occidentaux par leur taille et leur puissance sonore. Les compositeurs se tournent alors de plus en plus vers le système tempéré et recourent à des modulations harmoniques empruntées au langage tonal. Pour s'adapter à ce dernier, musiciens et facteurs chinois travaillent alors ensemble afin d'augmenter le volume sonore des orgues à bouche et d'améliorer ses possibilités techniques. C'est ainsi que débute la fabrication à grande échelle de modèles rénovés de base carrée à 36 tuyaux ou de base ronde à 37 tuyaux⁵.

Le *shō* a été importé au Japon autour du viii^e siècle et il s'est s'immiscé dans un autre répertoire de cour : le *gagaku*⁶. Il n'a pas subi autant de transformations que son homologue chinois au cours des dernières décennies. Le modèle traditionnel comporte ainsi 17 tuyaux et sa fonction principale consiste, dans la musique *gagaku*, à « harmoniser » les instruments. De nouvelles techniques d'écriture se développent par la suite dans les années 1970⁷, lorsque le *shō* prend progressivement sa place dans la musique contemporaine avant-gardiste grâce à des compositeurs japonais tels que Tōru Takemitsu (1930-1996), Toshi Ichianagi (né en 1933), Maki Ishii (1936-2003), Ichiro Nodaïra (né en 1953) ou Toshio Hosokawa (né en 1955). Tous ont écrit des œuvres à l'attention de la musicienne Mayumi Miyata (née en 1954) qui collabora largement à donner une nouvelle vie au *shō* en travaillant avec ses compatriotes mais aussi avec de nombreux compositeurs occidentaux tels que John Cage (1912-1992), Klaus Huber (1924-2017), Helmut Lachenmann (né en 1935), Cort Lippe (né en 1953), Chaya Czernowin (née en 1957)... jusqu'à Björk (née en 1965).

En Chine, le musicien Wu Wei (né en 1970) apparaît comme l'*alter ego* de Miyata, tant il favorisa le renouvellement du répertoire pour *sheng*. Au début des années 1990, il s'approprie pleinement le modèle rénové à 37 tuyaux autour duquel se développe alors tout un nouveau répertoire. À l'instar de Miyata au Japon, Wu Wei suscite l'écriture d'un nombre impressionnant d'œuvres contemporaines⁸. Artiste d'exception et empreint de curiosité, il n'a de cesse de collaborer avec des musiciens et des compositeurs d'univers

4. Le *yanyue* est une « musique de banquet » procédant à une ouverture sur le monde en rassemblant une grande diversité de danses et de musiques d'extrême orient. Il donna naissance à la musique *tangak* en Corée et au *gagaku* au Japon (Picard, 2006).

5. Pour une présentation détaillée de ces deux types de *sheng*, se référer à Huang et Liao, 2019.

6. Le *gagaku* est une « musique classique, raffinée » qui se distingue de la musique de banquet *yanyue* et s'oppose au *suyue*, la « musique vulgaire » (Picard, 2006, p. 31).

7. Le compositeur et joueur de *shō* Chatori Shimizu a publié sur son site internet un article didactique expliquant le fonctionnement de cet instrument, son histoire et quelques techniques d'écriture. Y figurent aussi les traductions en anglais de plusieurs textes qu'il a fait paraître dans *Gagaku Dayori* (Shimizu, s.d.).

8. Le catalogue de ces créations a été établi par Liao et figure dans le supplément web de la revue.

9. Liao, 2020.

10. Le corps professoral de SEED 2021 : *Virtual Composition Academy* était composé des musiciens Mayumi Miyata et Remi Miura au *shō*, de Wu Wei au *sheng* et des compositeurs Chow Jun-Yi et Chatori Shimizu.

11. Clément, 2015.

12. Pour une description complète, se référer au site *Tout pour la musique contemporaine* (www.tpmc-paris.com/research, consulté le 11 mars 2022). La plupart des séminaires sont par ailleurs accessibles en ligne depuis le site de l'Ircam (<https://medias.ircam.fr/search/?&sets=3257>, consulté le 11 mars 2022).

différents, mais aussi avec des chercheurs afin de documenter les possibilités de son instrument et d'expérimenter de nouvelles voies. Dans ses échanges avec Liao, Wu Wei confie à plusieurs reprises que « sans l'amélioration organologique de l'instrument, nous ne pouvons pas interpréter ce que des compositeurs imaginent. En même temps, nous avons besoin de nombreuses nouvelles pièces pour tirer la qualité de la création vers le haut⁹ ». Wu Wei se soucie également de l'histoire de son instrument, s'intéressant à son évolution et à ses différentes déclinaisons. Depuis 2009, il étudie d'ailleurs le *shō* auprès de Naoyuki Manabe (né en 1971), avec qui il se produit aussi en duo *sheng/shō*. En 2021, il participe avec Miyata à une académie de composition dédiée entièrement à ces deux instruments, imposant aux participants d'écrire une pièce pour *sheng* ou pour *shō*¹⁰.

« *Sheng ! L'orgue à bouche* », un projet de recherche interdisciplinaire

C'est en 2015, après l'enregistrement à Paris du conte musical *Le sheng amoureux*¹¹, que Liao rencontre Wu Wei pour la première fois et esquisse un projet de recherche autour du *sheng*, ayant pour objectif de retracer l'histoire de cet instrument ancestral, de comprendre son évolution organologique et ses spécificités acoustiques, d'étudier ses techniques de jeu, de dévoiler son répertoire et de contribuer à son expansion. Le projet « *Sheng ! L'orgue à bouche* » débute officiellement en 2019 après l'obtention de plusieurs contributions financières accordées en France par le Collegium Musicæ (Sorbonne Université), l'Institut de recherche en musicologie (IREMUS, Sorbonne Université – CNRS – Bibliothèque nationale de France – ministère de la Culture), la Sacem et, en Allemagne, par l'organisme GVL. Une nouvelle aide de la Drac Île-de-France et du ministère de la Culture a permis en 2021 de prolonger les recherches. Chercheurs, compositeurs et musiciens issus de différentes disciplines et de différents pays ont ainsi été réunis (Figure 1) afin de se pencher sur toutes ces problématiques et d'établir un dialogue entre « recherche - création - diffusion » autour des orgues à bouche traditionnels et plus spécifiquement du *sheng*.

En deux années, onze séminaires ont été organisés au sein de l'Ircam – six en 2019-2020 et cinq en 2020-2021 – beaucoup d'entre eux ayant fait l'objet de visioconférences en raison des restrictions sanitaires liées à la pandémie¹². Les orgues à bouche y ont été abordés sous différents angles : perspective historique et culturelle, approche organologique et acoustique, analyse timbrale, analyse gestuelle, problème de captation et de diffusion, répertoire contemporain, improvisation... Ces séminaires ont non seulement

FIGURE 1 Liste des collaborateurs au projet interdisciplinaire « *Sheng!* L'orgue à bouche ». Les membres du comité de pilotage du projet sont indiqués par un astérisque.

Nom	Fonction	Affiliation / Pays
Alexis BASKIND	Ingénieur du son, réalisateur en informatique musicale	Allemagne
Véronique BRINDEAU	Musicologue	Inalco (ASPC)/France
Jean-Marc CHOUVEL*	Musicologue	IREMUS (Sorbonne Université, CNRS, BNF, ministère de la Culture)/France
CHUNG Il-Ryun	Compositeur, chef d'orchestre	Asian Art Ensemble/Allemagne
Pierre COUPRIE*	Musicologue, improvisateur	CHCSC (Université Paris-Saclay)/France
René CAUSSÉ	Acousticien	STMS (Ircam, Sorbonne Université, CNRS, ministère de la Culture)/France
Éric de GÉLIS	Chargé d'activité logistique et numérique	Ircam/France
François-Xavier FÉRON	Musicologue	STMS (CNRS, Ircam, Sorbonne Université, ministère de la Culture)/France
Christophe d'ALESSANDRO	Acousticien, organiste	Institut Jean Le Rond D'Alembert, (Sorbonne Université, CNRS)/France
Véronique de LAVENÈRE	Ethnomusicologue, joueuse de <i>khène</i>	IREMUS (Sorbonne Université, CNRS, BNF, ministère de la Culture)/France
Julie DELISLE	Musicologue, flûtiste	Université de Montréal/Canada
HUANG Lung-Yi	Joueur de <i>sheng</i>	Chinese Culture University/Taiwan
Philippe LEROUX	Compositeur	McGill University/Canada
Li Li-Chin	Joueuse de <i>sheng</i> , improvisatrice	Taiwan
LIAO Lin-Ni*	Compositrice, musicologue	TPMC, IREMUS (Sorbonne Université, CNRS, BNF, ministère de la Culture)/France
LIN Chia-Ying	Compositrice	Italie
Jean LOCHARD	Réalisateur en informatique musicale	Ircam/France
Mikhail MALT*	Réalisateur en informatique musicale	Ircam, IREMUS (Sorbonne Université, CNRS, BNF, ministère de la Culture)/France
Wataru MIYAKAWA	Compositeur, musicologue	Meiji University/Japon
Mikako MIZUNO	Compositrice, musicologue	Nagoya City University/Japon
François PICARD*	Ethnomusicologue, joueur de <i>sheng</i>	IREMUS (Sorbonne Université, CNRS, BNF, ministère de la Culture)/France
André SERRE-MILAN	Compositeur	CRR de Reims/France
Seiko SUZUKI	Historienne, joueuse de <i>shō</i>	Osaka University/Japon
Christian UTZ	Compositeur, musicologue	Universität für Musik und darstellende Kunst/Graz, Autriche
Fanny VICENS	Accordéoniste	France
Wu Wei	Joueur de <i>sheng</i> , compositeur et improvisateur	Allemagne

13. À ce jour, l'ensemble des données numériques est hébergé sur la plateforme Huma-Num du CNRS. La future plateforme sera totalement libre d'accès.

14. La confection de ce numéro thématique a joué le rôle de « métronome » dans l'organisation des séminaires de l'Ircam et a permis de maintenir un tempo stable durant cette période « invisible et illisible » induite par la pandémie de COVID-19.

permis de partager des savoirs mais aussi de stimuler la collecte de nouvelles données – enregistrements sonores, analyses, discussions, entretiens, résultats de recherche, etc. – qui seront accessibles à tous en 2022 par le biais d'une plateforme de type Open Source¹³. Des publications scientifiques viendront aussi valoriser l'ensemble de ces recherches à l'instar de ce numéro de *Circuit, musiques contemporaines* qui a pour vocation de faire découvrir aux néophytes la richesse des orgues à bouche.

Sommaire du numéro

La plupart des textes et enquêtes constituant ce numéro thématique sont en lien avec les séminaires donnés (ou à venir) dans le cadre du projet de recherche « *Sheng! L'orgue à bouche*¹⁴ ». Ils s'inscrivent aussi bien dans le champ des recherches ethnomusicologiques et musicologiques, que dans celui de l'acoustique musicale ou de l'ingénierie sonore. Les ethnomusicologues **François Picard** et **Véronique de Lavenère** s'associent avec l'acousticien **René Caussé** pour un article rédigé à six mains qui retrace les origines des orgues à bouche et explique leur fonctionnement acoustique. Les auteurs se concentrent alors plus particulièrement sur la facture et les techniques de jeu du *sheng* et de son homologue laotien, le *khène*, révélant leurs points communs et leurs principales différences. Si le *khène* laotien occupe une place importante dans cet article, les textes suivants se concentrent exclusivement sur le *sheng* chinois dans un premier temps, puis sur le *shō* japonais dans un deuxième temps.

Pour ouvrir la première partie de ce dossier consacré au *sheng*, **Alexis Baskind** et **Wu Wei** reviennent sur le projet de recherche et création « Forêt de Bambous » concernant la sonorisation du *sheng* à 37 tuyaux. Ils décrivent le dispositif inédit de captation et diffusion sonore qu'ils ont mis au point pour installer virtuellement le public à la place du musicien, l'idée étant de restituer la manière dont les sons sont émis autour de lui et comment ils se mélangent dans l'espace. Leur article est accompagné d'un supplément web comprenant des extraits sonores enregistrés au format binaural. Dans l'article suivant, également accompagné d'un supplément web, la flutiste et musicologue **Julie Delisle** s'intéresse aux caractéristiques timbrales du *sheng* qu'elle aborde à travers l'analyse d'échantillons et de fragments sonores joués par la musicienne Li Li-Chin à partir de trois modèles différents de *sheng*. Pour fermer la page de cette première partie consacrée à l'orgue à bouche chinois, figurent une première enquête consistant en une courte compilation des entretiens menés par Liao Lin-Ni avec Wu Wei afin d'établir le catalogue (consultable sur le supplément web) des œuvres créées par le maître du

sheng depuis 1998, ainsi qu'un document inédit : une lettre manuscrite de **Weng Zhenfa** – le maître de Wu Wei – dont le contenu révèle la dimension spirituelle sous-jacente à la pratique du *sheng*.

La seconde partie de ce dossier, qui a pour sujet le *shō*, débute avec un article de **Seiko Suzuki** et **Mikako Mizuno** dans lequel les deux autrices rappellent comment cet instrument s'est émancipé du répertoire traditionnel pour entrer dans la sphère des musiques de création. Elles soulignent le rôle essentiel de la musicienne Mayumi Miyata dans la naissance de ce nouveau répertoire mais aussi dans la formation de jeunes musiciens. Une nouvelle enquête vient alors offrir un parfait contrepoint à ce texte puisque dans son entretien accordé au musicologue **Wataru Miyakawa**, le compositeur japonais **Toshio Hosokawa** parle de son rapport au *shō* et de son étroite collaboration avec Mayumi Miyata, dédicataire de toutes les œuvres qu'il a écrites pour cet instrument. Enfin, pour conclure cette seconde partie, figure un cahier d'analyse consacré à *Fallings*, un trio pour *shō* (et *u*¹⁵), alto et violoncelle de Daryl Jamieson. Installé au Japon depuis 2016, ce compositeur canadien épris d'interculturalité mêle le plus souvent dans sa musique instruments traditionnels japonais et instruments modernes occidentaux. L'analyse que propose **François-Xavier Féron** s'appuie à la fois sur la partition et quelques esquisses préparatoires du compositeur, mais aussi sur des échanges épistolaires qu'il a entretenus avec lui par courriel.

Plusieurs actualités viennent parachever ce numéro thématique. Les nouveautés en bref concernent trois disques récents qui ont été recensés par deux musiciens chercheurs férus d'orgues à bouche. **Alexandre Amat** présente deux disques de Wu Wei parus en 2021 : l'un en duo avec le saxophoniste basse Klaas Hekman et l'autre en duo avec la joueuse de *pipa* Wu Man. Pour le disque *As It Flows : The Resonance of shō* enregistré en 2018 par le compositeur et joueur de *shō* Naoyuki Manabe, nous avons fait appel à l'expertise de **Toru Momii** qui a récemment publié un article théorique consacré à cet instrument¹⁶. Enfin, **Robert Hasegawa** donne un compte rendu détaillé de l'ouvrage *Musical Composition in the Context of Globalization* de Christian Utz : paru en 2021, ce livre questionne les effets de la mondialisation culturelle sur les processus de composition et de distribution de la musique artistique aux XX^e et XXI^e siècles et on y trouve un grand nombre de pages sur les orgues à bouche.

Perspectives

Si de nouveaux séminaires sont prévus dans le cadre de ce projet, l'accent portera davantage, dans les prochaines années, sur la mise en place de la plateforme de recherche ainsi que sur le volet création. Des pièces de Wu Wei

15. Le *u* est un orgue à bouche similaire au *shō* mais dont la tessiture est une octave plus bas.

16. Momii, 2020.

et d'André Serre-Milan seront intégrées au projet « Forêt de Bambous » qui fera l'objet d'une tournée en France et en Allemagne, notamment grâce au soutien des deux centres nationaux de création musicale que sont le GMEM à Marseille et le Césaré à Reims. La Maison de la Radio et de la Musique à Paris s'est engagée à commanditer, par ailleurs, de nouvelles œuvres pour *sheng*. Philippe Leroux présentera quant à lui, en 2024, une nouvelle pièce pour *sheng*, ensemble et électronique en temps réel qui sera créée par l'Ensemble intercontemporain à Paris. Grâce à Wu Wei, le *sheng* s'inscrit ainsi durablement dans la musique contemporaine, suscitant à l'instar de son homologue japonais, le *shō*, l'émergence d'un nouveau répertoire. Aussi lointaines que soient leurs origines, les orgues à bouche ne semblent jamais avoir été aussi proches de nous.

BIBLIOGRAPHIE

- CLÉMENT, Claude (2015), *Le sheng amoureux*, livre-CD avec Amélie Callot (illustrations), Wu Wei (musique) et Karin Viard (lectrice), Harmonia Mundi/Little Village.
- HUANG, Lung-Yi et LIAO, Lin-Ni (2019), « Orgue à bouche 36 et 37 tuyaux : défaut et qualité », communication orale donnée le 19 novembre 2019 dans le cadre des séminaires du projet « *Sheng!* L'orgue à bouche », Ircam, <https://medias.ircam.fr/x76fb1d> (consulté le 1^{er} septembre 2021).
- LIAO, Lin-Ni (2020), Entretiens privés avec Wu Wei (juin-novembre 2020).
- MOMII, Toru (2020), « A Transformational Approach to Gesture in *Shō* Performance », *Music Theory Online*, vol. 26, n° 4, <https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.4/mto.20.26.4.momii.html> (consulté le 1^{er} septembre 2021).
- PICARD, François (2006), *Lexique des musiques d'Asie orientale*, Paris, You-Feng.
- PICARD, François (2010), « Les orgues à bouche *sheng* du musée du Quai Branly : Pour une anthropologie des instruments comme trésors », https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00726597/file/Picard_sheng_museI_e_du_Quai_Branly_opt.pdf (consulté le 1^{er} septembre 2021).
- PICARD, François (2019), « Illusion évanescence, sans forme, il est la voix du Tao », communication orale donnée le 15 septembre 2019 dans le cadre des séminaires du projet « *Sheng!* L'orgue à bouche », Ircam, <https://medias.ircam.fr/x506618> (consulté le 1^{er} septembre 2021).
- SHIMIZU, Chatori, « Composing for *shō* », www.chatorishimizu.com/composingforsho (consulté le 1^{er} septembre 2021).