



mamuphi

## L'écriture et le son : autour de quelques questions

Violaine Anger  
Centre d'Étude de l'Écriture et de l'Image

Vox articulata

Bnf Greco 437 Pseudo-Denys p.16

τούτην εραρχίας ἵστοριτες είσαι  
ἐποπτένυσιν εἰδιτήν ἀρχήν  
ιενίκαινην περάρχοι πούθεαρ  
χιεσθέντες φιώθοισι αντίτας

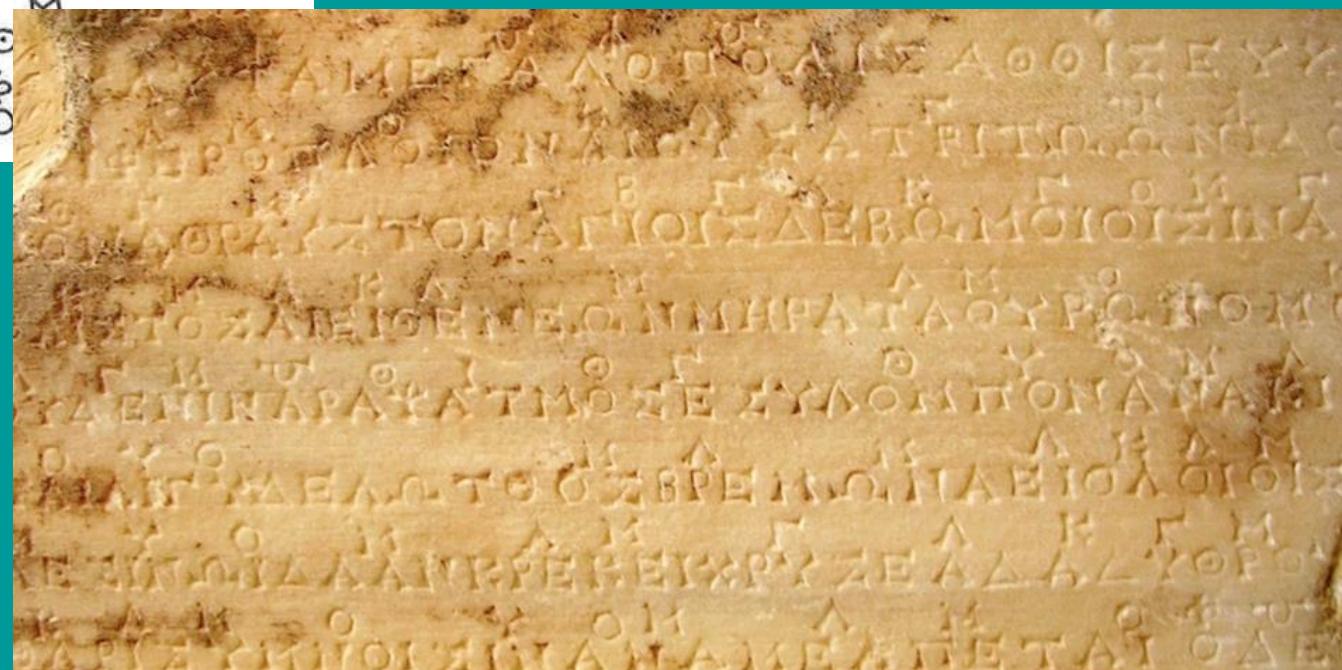
κεφαλλιον. β:

3

τοπρεποντωσταθειαίσιούρα  
νικαιδιατισιανομοίσιούρα  
βοληνεσφαινεται  
χριτογραρούνσομηπριτον  
ειεθεσφαιτηαλεηπαισισοπον  
λπαισιεραρχίασοιοιεθεισιτι  
τούσαυτησειστηθεισωτας  
οιηνισεηέζισδετασουρανας  
εεραρχίασψηνισαισιατηη  
λυτώνεντλεσογιοσεισφαινο  
ριαηέπομενοιστεουτασέ  
πειποποιασεεραισεορφιωσει  
τασουρανιασσχηιητιζουει  
λιεσαισεταιτινοιλογιοηερι  
γραφειαταιπροσποιαναναχει  
ναιχρηδιατισηπλασιατισει  
πλαστοτητατηπισηνειατισει  
ισαύτωστοεπολαισιτηερισ  
οιοιεθατουσουρανεουσιατε  
οειδεισειδαπολαφιδα,κειδαιτη  
νασκαιπολυπροσιουσκαιπροσ  
βοληνιστηνιωδιατηπροσλει  
τηηθηρολορφιαντετυπικατε  
νουσκαιπροσλειτηναγκυλοχει  
λοηειδασηπροστηνιωτριχω  
δηπτεροφυιαιδιαπειλασιε  
πουσκαιτροχουετηαστηρω

Δ.εις

ΚΛΥΤΑΜΕΓΑΛΟΠΟΛΙΣ ΑΟΟΙΣ ΕΥΧΑΙΕ  
ΦΕΡΟΠΛΟΙΟΝ ΑΙΟΥ ΣΑΤΡΙΤΩΝ ΙΔΟΣ ΔΑ  
ΔΟΝΑΘΡΑΥΣΤΟΝ ΑΓΙΟΙΣ ΔΕΒΩΜΟΙΟΙΣ ΙΝΑ  
ΦΑΙΣΤΟΣ ΔΙΕΙΘΕΝΕΩΝ ΜΗΡΑΤΑΟΥΡΩΝ ΝΟΜΟΥ  
ΟΥΔΕΝΙΝ ΑΡΑΤΑΤΜΟΣ ΕΣΥΛΟΜΠΟΝΑΝΑΚΙΔΝ  
ΤΑΙΛΙΓΥΔΕΛΩΤΟΟΣ ΒΡΕΜΛΝΑΕΙΟΛΟΙΟΙΣ  
ΛΕΣΙΝΩΙΔΑΑΝΚΡΕΚΕΙΧΡΥΣΕΑΔΑΔΥΣ  
ΘΑΡΙΣ ΥΜΝΟΙΣ ΙΝΑΝΑΜΕΛΠΕΤΑΙ Ο



ΕΙΚΩΝΗΛΙΟΟΣ  
ΕΙΜΙ· ΤΙΘΕΙΣ ΤΙΜΗ  
ΣΕΙΚΙΛΟΣ ΞΕΝΘΑ  
ΕΝΗΜΗΣ ΑΣΑΝΑΤΟΥ  
ΗΜΑΠΟΛΥ ΧΡΟΝΙΩΝ  
ΩΣ ΟΝΤΗΣ ΦΑΙΝΟΥ  
ΗΔΕΝΟΙ ΩΣ ΣΣΥ  
ΛΥΠΟΥ ΠΡΩΣΟΛΙ  
ΓΟΝΕΣΤΙ ΓΟΖΗΝ  
ΓΩΤΕΛΟΣ ΞΕΧΡΟ  
ΝΟΣΑΤΤΑΙ ΤΕΙ  
ΣΕΙΚΙΛΟΣ ΞΕΝΤΡ

Épitaphe de Seikilos +I<sup>e</sup> siècle

ΕΙΔΕΝΟΙ ΩΣ ΣΣΥ  
ΛΥΠΟΥ ΠΡΩΣΟΛΙ  
ΓΟΝΕΣΤΙ ΓΟΖΗΝ  
ΓΩΤΕΛΟΣ ΞΕΧΡΟ  
ΝΟΣΑΤΤΑΙ ΤΕΙ  
ΣΕΙΚΙΛΟΣ ΞΕΝΤΡ

Bnf Latin 7202 p. 95

## Boèce *De Institutione musica*

## Signes alphabétiques pour noter la musique

## VILLANELLE

Poésie de  
TH. GAUTIERLES NUITS D'ÉTÉ  
Op: 7 - N° 1.  
(1834)

Allegretto ( $\text{♩} = 96$ ) dolce

CHANT

PIANO *p sempre leggiaro*

Allegretto Quand vien\_dra la saison nou-  
vel\_le, Quand au\_ront dis\_pa\_ru les froids,  
Tous les deux nous i\_rons, ma  
bel\_le, Pour cueil\_lir le mu\_guet aux bois

高卷蘋荷上九爻蒸。遇四鵠蕪三鵠蕪。向

上工尺上尺尺尺上上四上上四五

五也六鈞鵠蕪。蕪五四鵠蕪。鵠蕪之向

五也四合四鵠

工工尺上四上上

芭之焚芭芭苞。苞上九芭蕪芭五四鵠蕪

工上尺上工上尺上工上尺四合

蕪芭芭蕪。蕪芭芭芭。蕪芭芭芭芭芭芭

芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭

芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭

芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭

芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭

芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭

芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭

芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭芭

## 陽關二疊

、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、

、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、

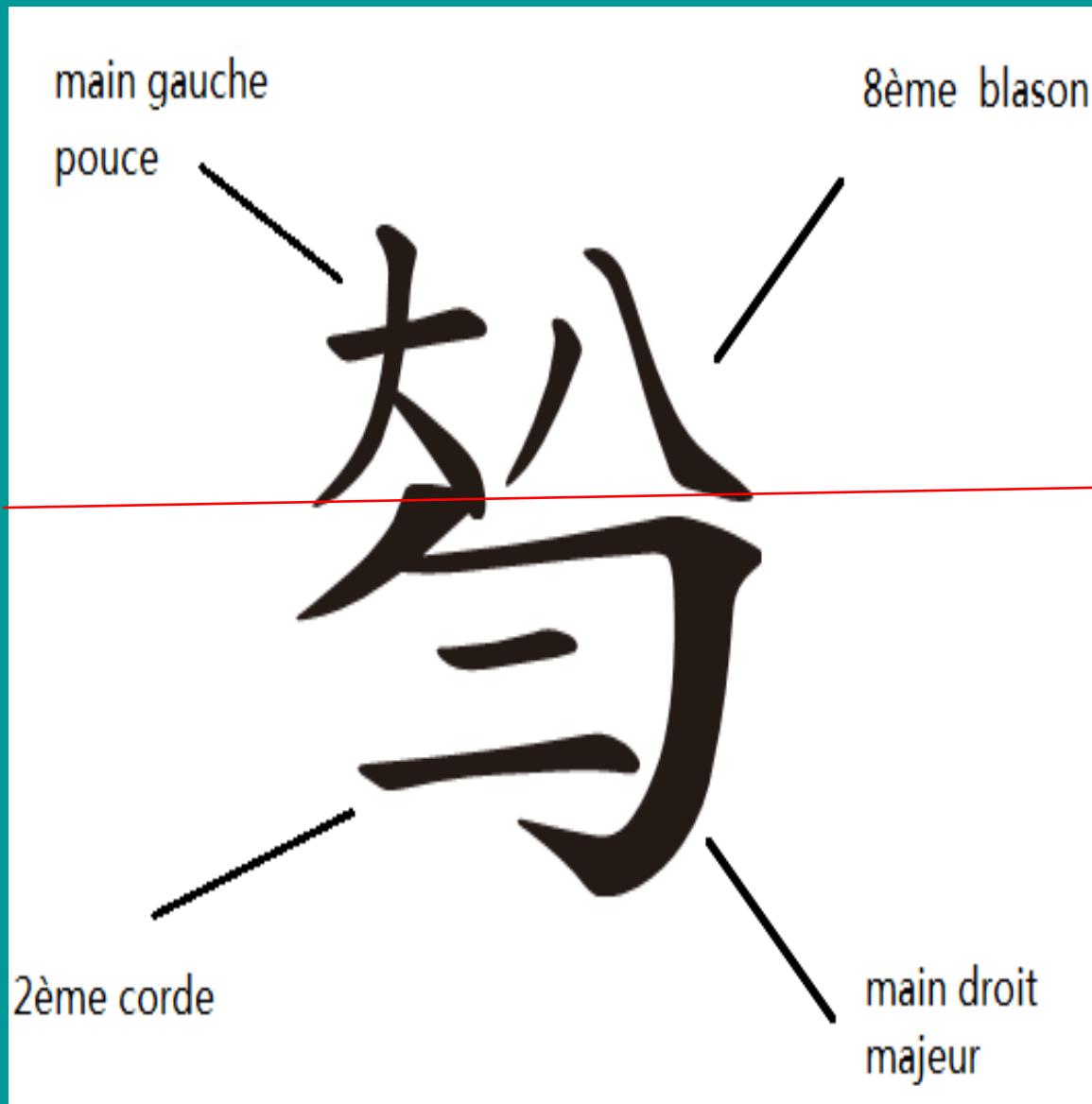
、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、

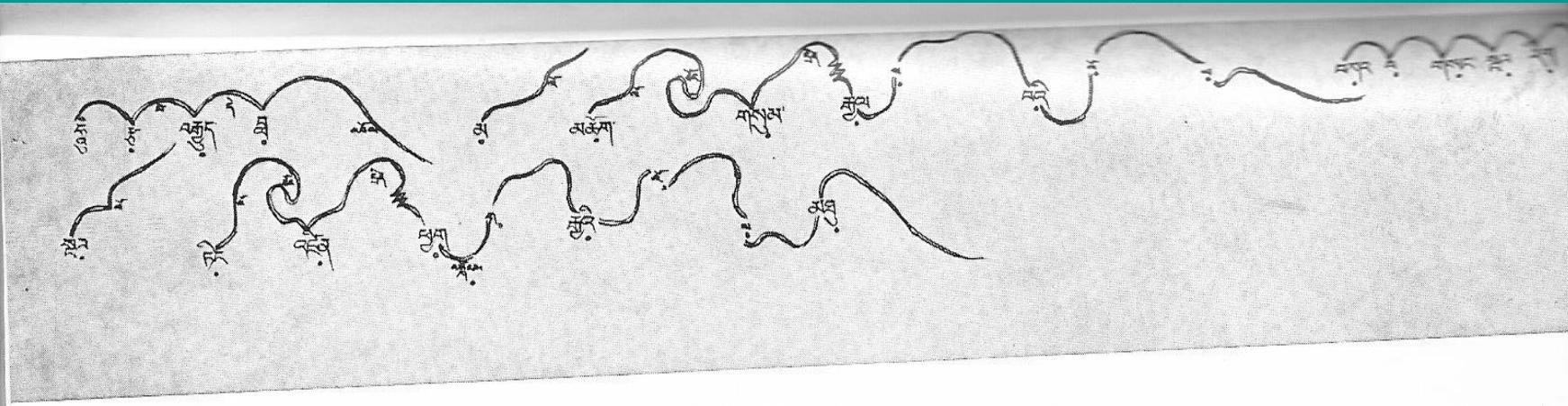
、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、

、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、

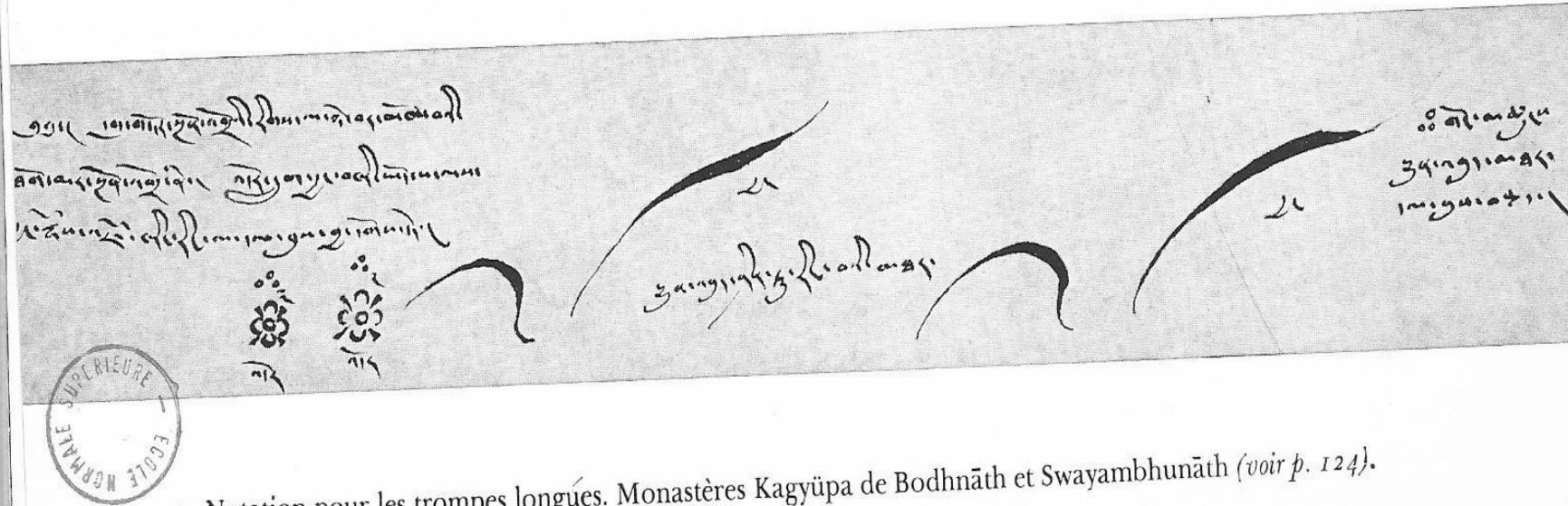
、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、

、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、 、





1. Notation vocale. Monastère de Namgye Tratshang (*voir p. 124*).

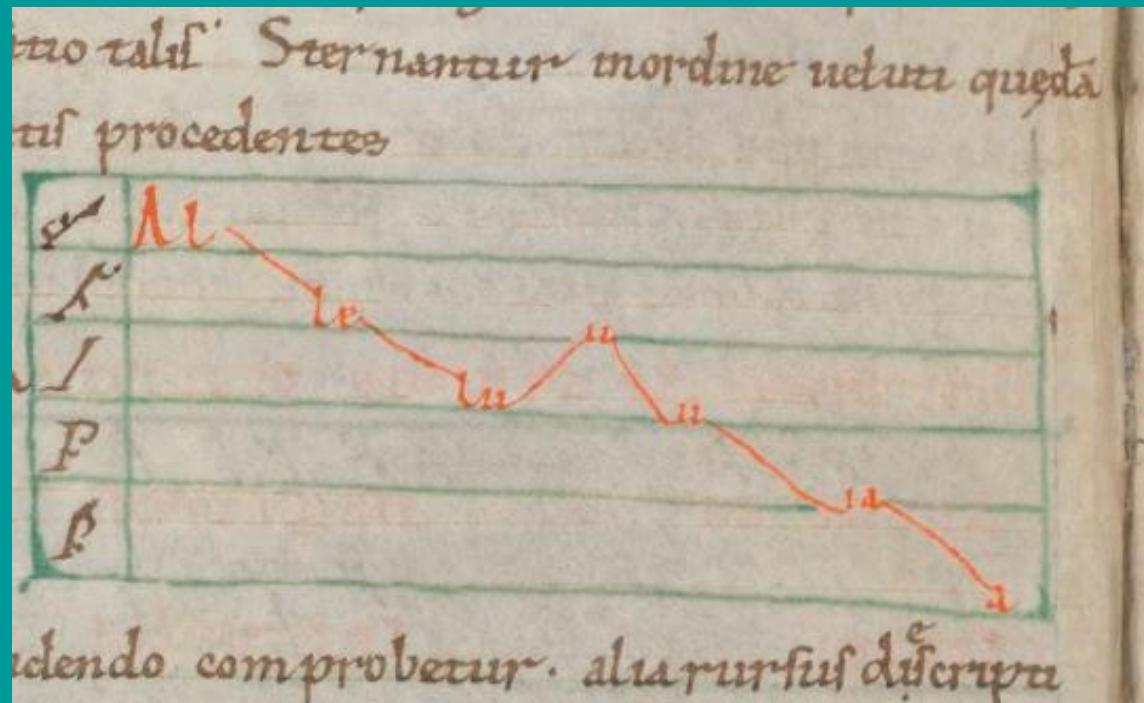


2. Notation pour les trompes longues. Monastères Kagyüpa de Bodhnāth et Swayambhunāth (*voir p. 124*).

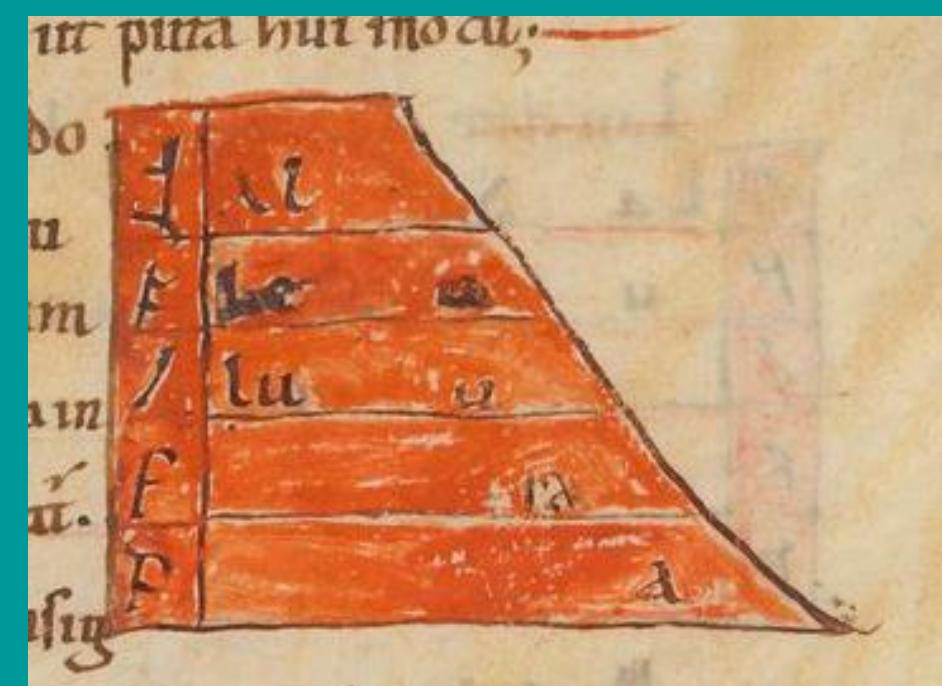
# Comparer trois écritures

*Musica Enchiriadis*

Bruxelles 10078-95 fol 47 v°

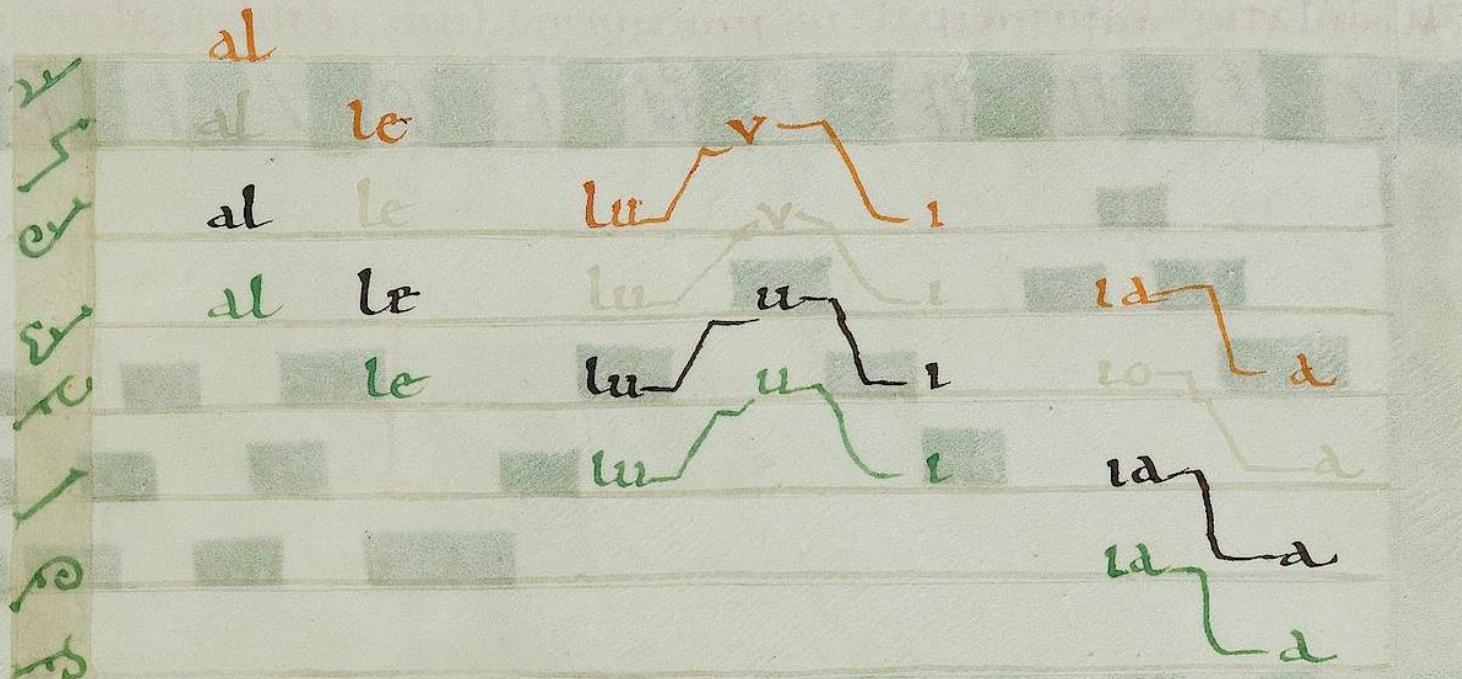


Latins 7211 3r°



*Musica  
enchoriadiis  
fin IXe siècle  
Vatican, Biblioteca  
Apostolica  
Vaticana, Pal. lat.  
1342 (fin X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup>)  
fol°108 r*

& in sonu  $\times$  definat. Quarta a uno  $\times$  ordiat  
& in sono  $\times$  consistat.



**h**ec quatuor descripsiuncule. du solo ab inuicem.



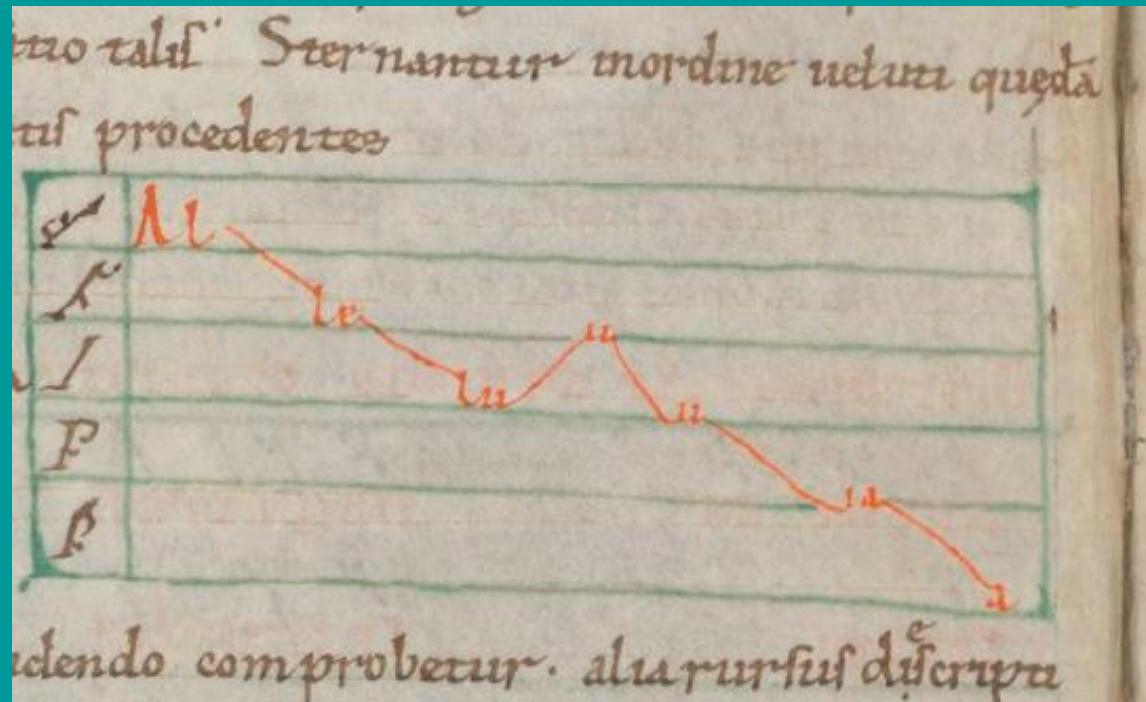
Laon 239  
Fol. 42 v° -  
p.111

Alleluia  
Pascha  
nostrum

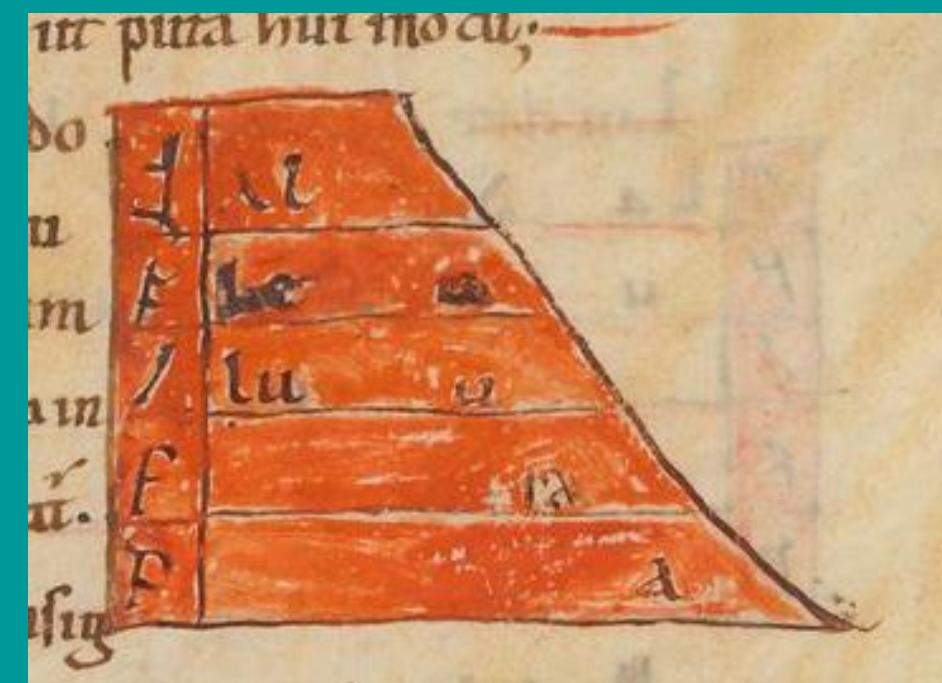
Confitemini deo mino quo manu tuo nunc quo  
num in sae culum misericordia eis ius  
**A**llelu ia Pascha nostrum  
immota tuus est xpus tuus  
Vile pule mur in aucti mis  
sinceri ratis a ueritatis terra tremuit et

*Musica Enchiriadis*

Bruxelles 10078-95 fol 47 v°



Latins 7211 3r°

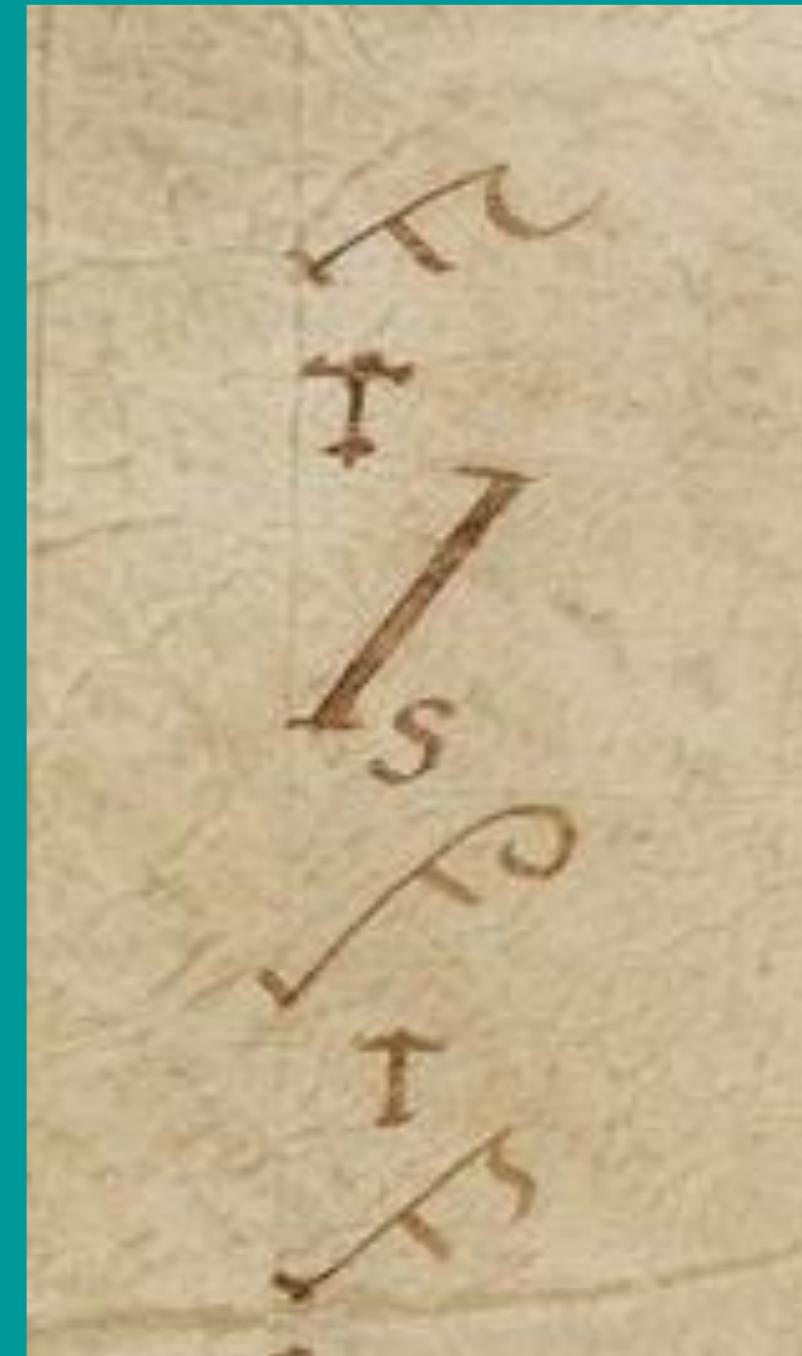


*Musica enchiriadis*

*Per signa investigare* (chap. VI)

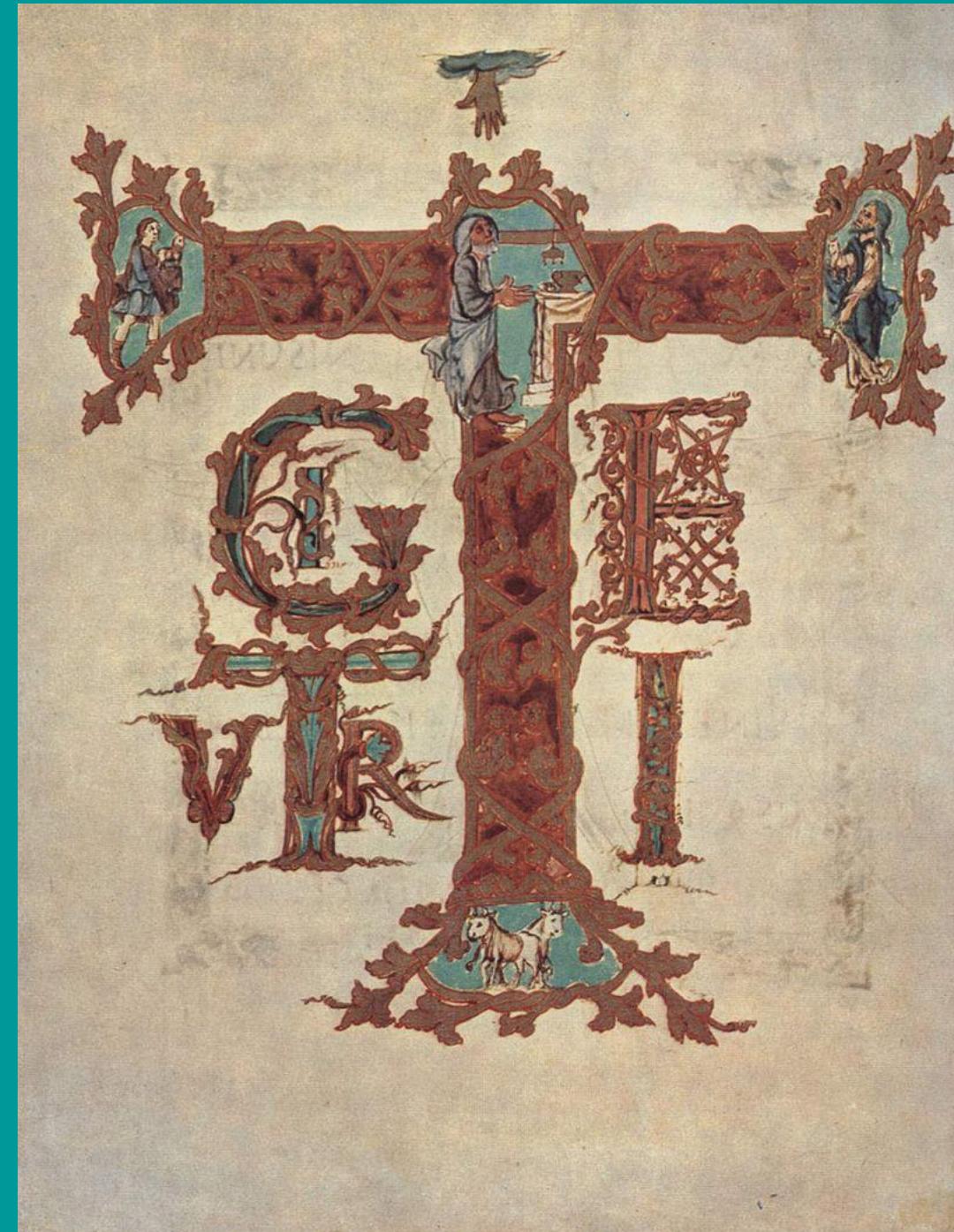
*Donec sonos posse notare vel canere non minus quam litteras  
scribere vel legere ipse usus efficiat* (chap VII)

Valenciennes 337 p. 94



ME Valenciennes 337 p. 95

## Sacramentaire de Drogon Bnf lat. 9428 fol 15v°



les famu b  
les li du b  
les ne aq.  
Tchu <sup>mi</sup> Téhurn les famili mo bno b ue ran  
les da do  
les nre is is  
les ue rando pi pi  
flax  
af tant  
be be  
Seiu ua le ra  
les  
les ma  
Quem admodum inbinis prioribus membris. Re xaeli domine maris  
undi soni. Et Titanis nitidi squalidiq; soli. Prime tres syllabe

→  $\overbrace{\alpha}^{(Γ)} \overbrace{\alpha}^{(Γ)} \overbrace{\alpha}^{(M)} \overbrace{\alpha}^{(M)} \alpha \lambda \quad \lambda \eta \quad \eta \quad \eta \quad \eta \quad \eta \quad \eta \quad \lambda \text{ou} \quad \text{ou}$  +

$\overbrace{\alpha}^{(M)} \overbrace{\alpha}^{(M)} \overbrace{\alpha}^{(Π)} \overbrace{\alpha}^{(Π)} \alpha \lambda \quad \lambda \eta \quad \eta \quad \eta \quad \eta \quad \eta \quad \eta \quad \lambda \text{ou} \quad \text{ou}$

$\overbrace{\eta}^{(M)} \overbrace{\eta}^{(M)} \overbrace{\eta}^{(N)} \overbrace{\eta}^{(N)} \alpha \lambda \quad \lambda \text{ou} \quad \text{ou} \quad \overbrace{\alpha}^{(N)} \overbrace{\alpha}^{(N)} \overbrace{\alpha}^{(N)} \overbrace{\alpha}^{(N)} \alpha \lambda \quad \lambda \eta \quad \eta$



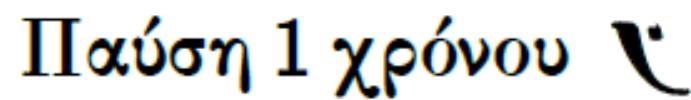
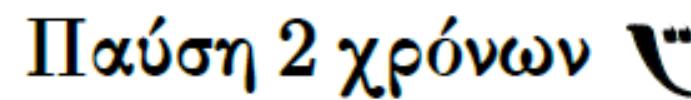
NH: Δηλαδή   
 Nη Nη Nη Nη Nη

ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΑΝΑΒΑΣΗΣ		
ΣΥΜΒΟΛΟ	ΟΝΟΜΑΣΙΑ	ΑΝΕΒΑΙΝΕΙ
—	Ολίγο	1 φωνή
⌚	Πεταστή	1 φωνή
↔	Κεντήματα	1 φωνή
↖	Κέντημα	2 φωνές υπερβατά
↗	Υφηλή	4 φωνές υπερβατά

ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΚΑΤΑΒΑΣΗΣ		
ΣΥΜΒΟΛΟ	ΟΝΟΜΑΣΙΑ	ΚΑΤΕΒΑΙΝΕΙ
⤒	Απόστροφος	1 φωνή
,	Υπορροή	2 φωνές συνεχώς
⌚	Ελαφρό	2 φωνές υπερβατά
↖	Χαμηλή	4 φωνές υπερβατά

# Le silence et sa mesure

Χρησιμεύουν για να σταματούν το μέλος για ορισμένο χρόνο.

Παύση 1 χρόνου  Παύση 2 χρόνων  Παύση 3 χρόνων 

Όλες οι παύσεις γράφονται με βαρεία<sup>8</sup> και τελείες ανάλογα με το πόσους χρόνους θέλουμε να σταματήσουμε.

Εκτός όμως από τις παραπάνω παύσεις, έχουμε και τον σταυρό (+) που είναι παύση για αναπνοή.

On ne pense pas en intervalle mais en nombre de pas

Place du signe

### 6.3 Υπερβατή ανάβαση & κατάβαση 3 φωνών

ΣΥΜΒΟΛΟ	ΟΝΟΜΑΣΙΑ	ΧΡΗΣΗ
	Ολίγο με κέντημα από πάνω	Ανάβαση (3) φωνών
	Πεταστή με κέντημα από πάνω	Ανάβαση (3) φωνών
	Ελαφρό με απόστροφο μέσα	Κατάβαση (3) φωνών

### 6.4 Υπερβατή ανάβαση & κατάβαση 4 φωνών

ΣΥΜΒΟΛΟ	ΟΝΟΜΑΣΙΑ	ΧΡΗΣΗ
	Ολίγο με υφηλή από πάνω και δεξιά	Ανάβαση (4) φωνών
	Πεταστή με υφηλή από πάνω και δεξιά	Ανάβαση (4) φωνών
	Χαμηλή	Κατάβαση (4) φωνών

# Trait horizontal

## 4.1 Ίσο με στηρίγματα από κάτω $\sqsubseteq$ & $\sqsupseteq$

Και στις δύο περιπτώσεις μετράει μόνο το ίσον  $\sqsubseteq$ . Δηλ. ούτε ανεβαίνουμε ούτε κατεβαίνουμε, αλλά επαναλαμβάνουμε τον προηγούμενο χαρακτήρα. Είναι δηλ.:

$$\sqsubseteq = \sqsubseteq$$

και

$$\sqsupseteq = \sqsubseteq$$

## 4.2 Απόστροφος με στήριγμα από κάτω $\circlearrowleft$

Η πεταστή παιζει το ρόλο στηρίγματος. Δεν χάνει όμως την ποιοτική της αξία, δηλαδή το τίναγμα που κάνουμε στη φωνή μας. Είναι δηλαδή:

$$\circlearrowleft = \circlearrowleft$$

Addition + place du signe

#### 6.4 Υπερβατή ανάβαση & κατάβαση 4 φωνών

ΣΥΜΒΟΛΟ	ΟΝΟΜΑΣΙΑ	ΧΡΗΣΗ
	Ολίγο με υφηλή από πάνω και δεξιά	Ανάβαση (4) φωνών
	Πεταστή με υφηλή από πάνω και δεξιά	Ανάβαση (4) φωνών
	Χαμηλή	Κατάβαση (4) φωνών

#### 6.5 Υπερβατή ανάβαση & κατάβαση 5 φωνών

ΣΥΜΒΟΛΟ	ΟΝΟΜΑΣΙΑ	ΧΡΗΣΗ
	Ολίγο με υφηλή από πάνω και αριστερά	Ανάβαση (5) φωνών
	Πεταστή με υφηλή από πάνω και αριστερά	Ανάβαση (5) φωνών
	Χαμηλή με απόστροφο από κάτω	Κατάβαση (5) φωνών

ΣΥΜΒΟΛΟ	ΟΝΟΜΑΣΙΑ	ΧΡΗΣΗ
	Ολίγο με χέντημα από πάνω και πάνω απ' αυτό, υφηλή	Ανάβαση (7) φωνών
	Πεταστή με χέντημα από πάνω και πάνω απ' αυτό, υφηλή	Ανάβαση (7) φωνών
	Χαμηλή με ελαφρό από κάτω και απόστροφο κάτω απ' αυτό	Κατάβαση (7) φωνών

# Superposition

$$\mathcal{S} = \mathcal{I}$$

### 4.3 Ολίγο με κεντίματα από πάνω

Στην περίπτωση αυτή διαβάζεται πρώτα το ολίγο — και στη συνέχεια τα κεντήματα ». Ισχύει δηλαδή:

$$\overline{w} = -w$$

Π.χ. 

גַּם = גַּם

Π.χ.  $\frac{v}{\alpha} \frac{^2}{\alpha} \frac{\alpha}{\alpha} | \frac{\alpha}{\alpha} | v$

# Le temps

$\overbrace{\hspace{1cm}}^{\frac{1}{2}} \overbrace{\hspace{1cm}}^{\frac{1}{2}} = \overbrace{\hspace{1cm}}^1$

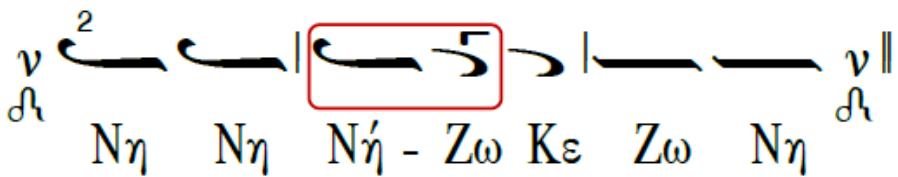
Π.χ.  $\overbrace{\hspace{1cm}}^v \overbrace{\hspace{1cm}}^{\downarrow} \overbrace{\hspace{1cm}}^{\uparrow} |$  με χωρίς γοργό και  $\overbrace{\hspace{1cm}}^v \overbrace{\hspace{1cm}}^{\downarrow} \overbrace{\hspace{1cm}}^{\uparrow} |$    
 $\overbrace{\hspace{1cm}}^{\text{μια κίνηση μοζή}} N' - N \overbrace{\hspace{1cm}}^N$

$\overbrace{\hspace{1cm}}^{\frac{1}{2}} = \overbrace{\hspace{1cm}}^{\frac{1}{2}}$

•  $\overbrace{\hspace{1cm}}^v \overbrace{\hspace{1cm}}^2 | \overbrace{\hspace{1cm}}^{\frac{1}{2}} \overbrace{\hspace{1cm}}^6 |$    
 $\overbrace{\hspace{1cm}}^{\frac{1}{2}} N \overbrace{\hspace{1cm}}^N \Pi\acute{a}-Bou Bou$

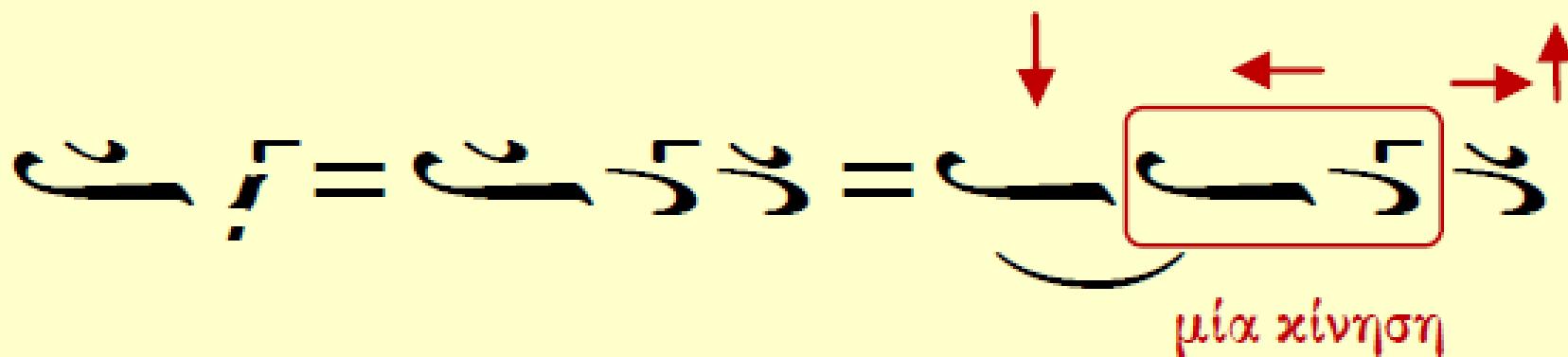
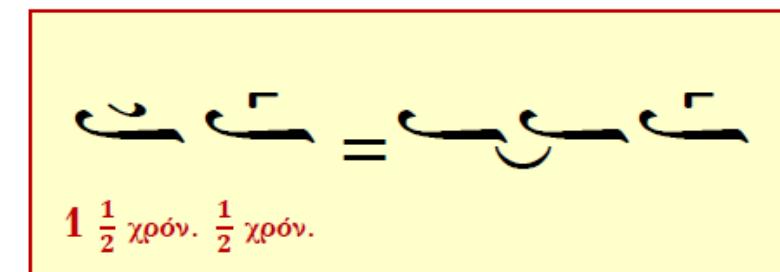
$\overbrace{\hspace{1cm}}^{\frac{1}{2}} = \overbrace{\hspace{1cm}}^{\frac{1}{2}}$

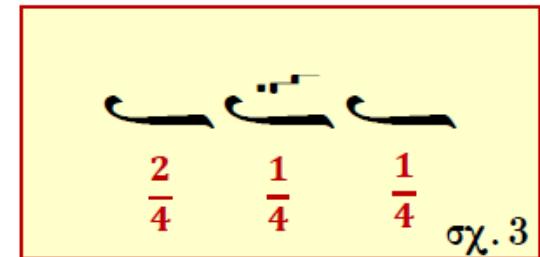
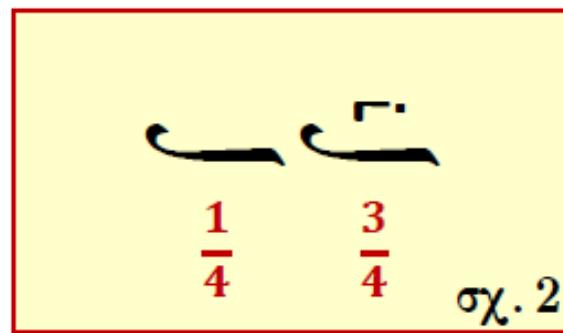
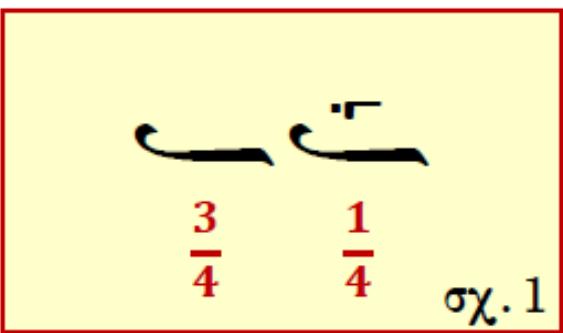
•  $\overbrace{\hspace{1cm}}^v \overbrace{\hspace{1cm}}^2 | \overbrace{\hspace{1cm}}^{\frac{1}{2}} \overbrace{\hspace{1cm}}^6 |$    
 $\overbrace{\hspace{1cm}}^{\frac{1}{2}} N \overbrace{\hspace{1cm}}^N \Pi\acute{a}-Bou Bou$



## 7.7 Ρυθμικό σχήμα ˘ ˘

Στην περίπτωση αυτή παρατηρούμε ότι υπάρχει κλάσμα στο  $1^{\circ}$  ίσο και γοργό στο  $2^{\circ}$  ίσο. Το γοργό διαιρεί τη χρονική αξία του  $2^{\text{ου}}$  ίσου και τη χρονική αξία του κλάσματος που έχει το  $1^{\circ}$  ίσο. Είναι δηλαδή:

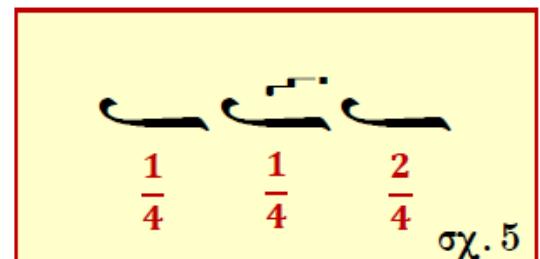
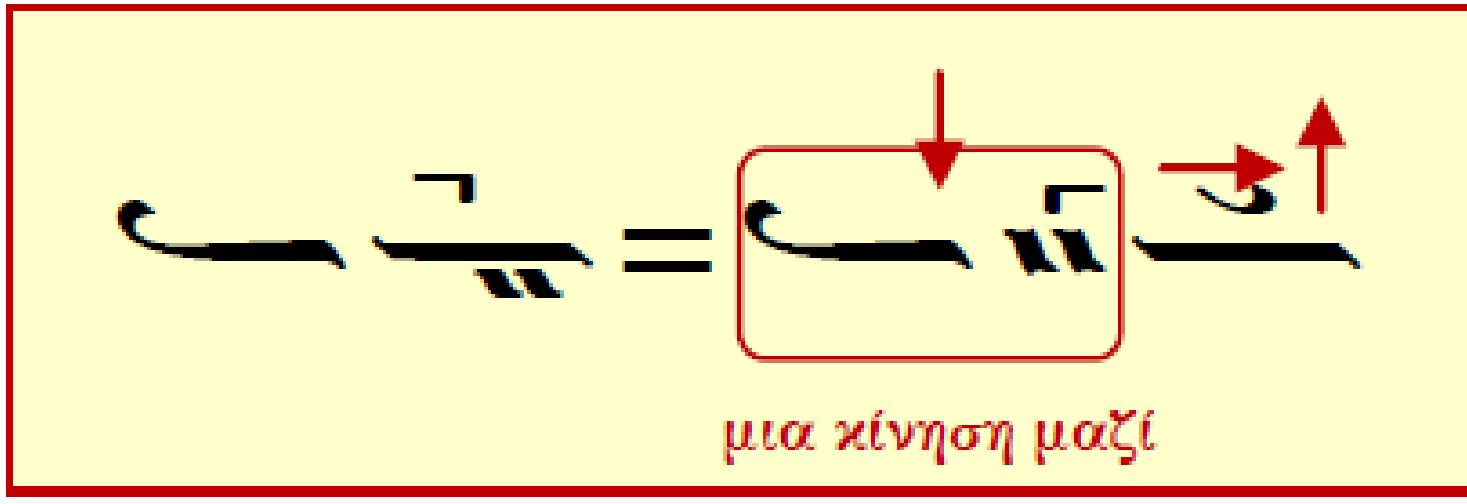




νώνει το δίγοργο) κατά  $\frac{2}{4}$   
 $\frac{1}{4}$  και  $\frac{1}{4}$ .



$\frac{2}{4}$  του χρόνου ενώ  $1^{\circ}$  &  $3^{\circ}$



Ἐτερον

*π*  
*q*

**X** <sup>(Π)</sup> | τ η τ ρ ε τ η η η  
ρι στο ος α νε ε ε στη η η η

+ τ η τ ρ <sup>(Δ)</sup> ρ ε τ <sup>(Π)</sup> ρ  
εκ νε χρω ω ων θα να α α τω  θα

τ η τ <sup>(M)</sup> ρ <sup>(K)</sup> τ <sup>(M)</sup> ρ ε +  
α να α το ον πα τη η η σα α α ας

<sup>(Δ)</sup> τ ρ ε + <sup>(Π)</sup> τ η τ ρ ε τ <sup>(Π)</sup> ρ +

και αι τοιοις εν τοιοις μη η μα α α σι

<sup>(M)</sup> τ η τ <sup>(Δ)</sup> τ ρ <sup>(Π)</sup> ρ ε ..   
ζω ω ην *χ*  
*q* χα ρι σα α α με νος

NUCLEI ANI PRIMO GALLIGANUS AD CANTABERGUM  
**D**ominus tuus in gloria, dominus in misericordia,  
omnibus dixit ad me filius meus es tu ergo hodie genui te  
fs! Quare tremueris  
**T**ecum principium  
mudi exortu sis tu ac in splendoribus sancto rum

Alles ist gut  
heute ist ein  
guter Tag

uit puta hui modi;

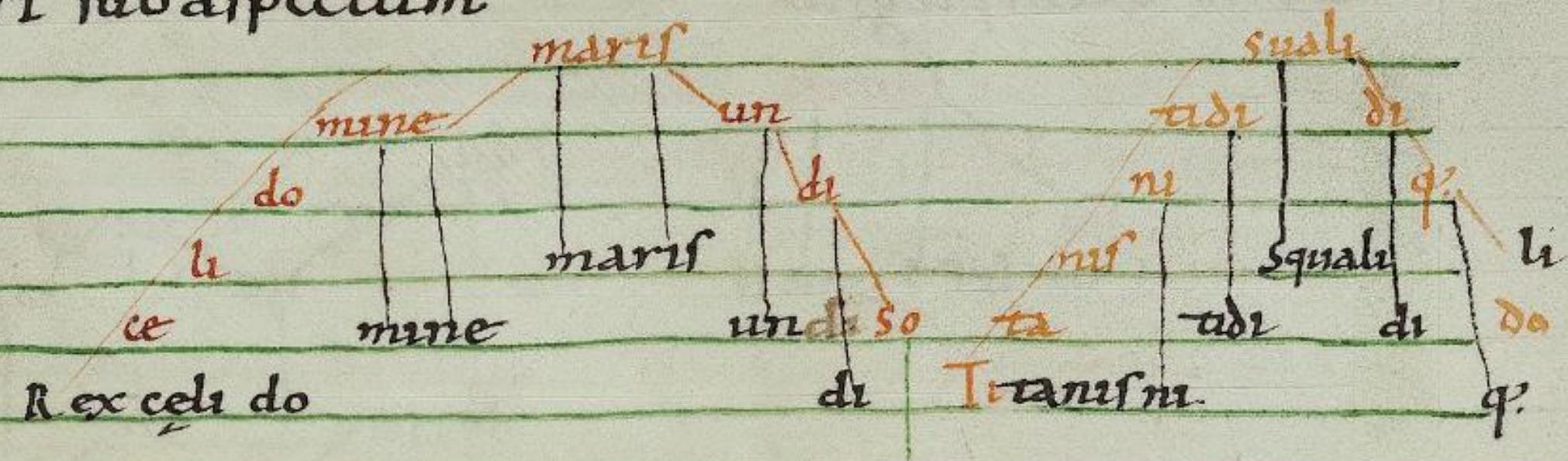
E	al	I	F
E	le	lu	F
I		o	
F			F
F			F

*Musica enchiriadis* caput XVII

Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1342 fol. 118 r°

(Heidelberg [https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav\\_pal\\_lat\\_1342/0239/image](https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1342/0239/image))

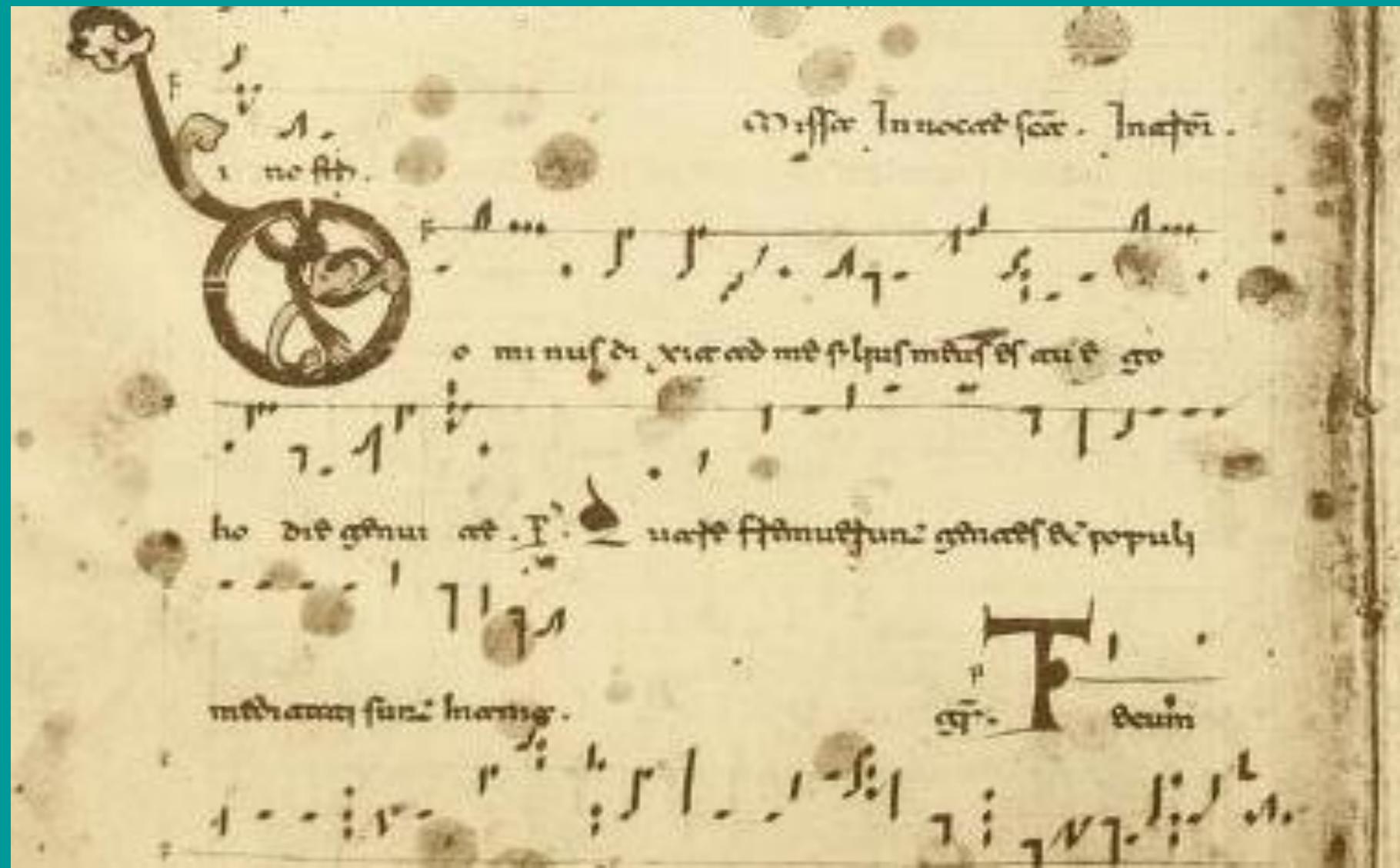
*exempli descriptione. Hauantur. prout possit  
fieri sub aspectum*



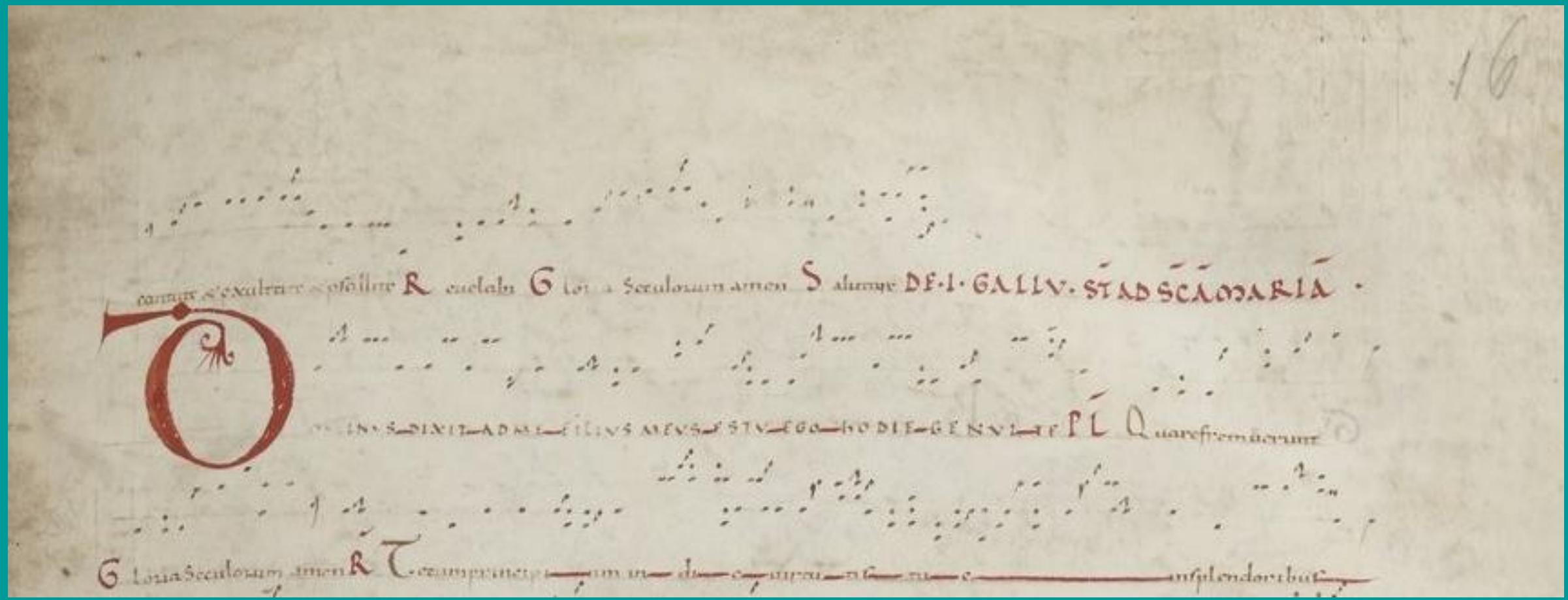
**N**dhanc descriptionē canendo facile sentitur quomodo

# La lettre pour intégrer le nombre dans l'image

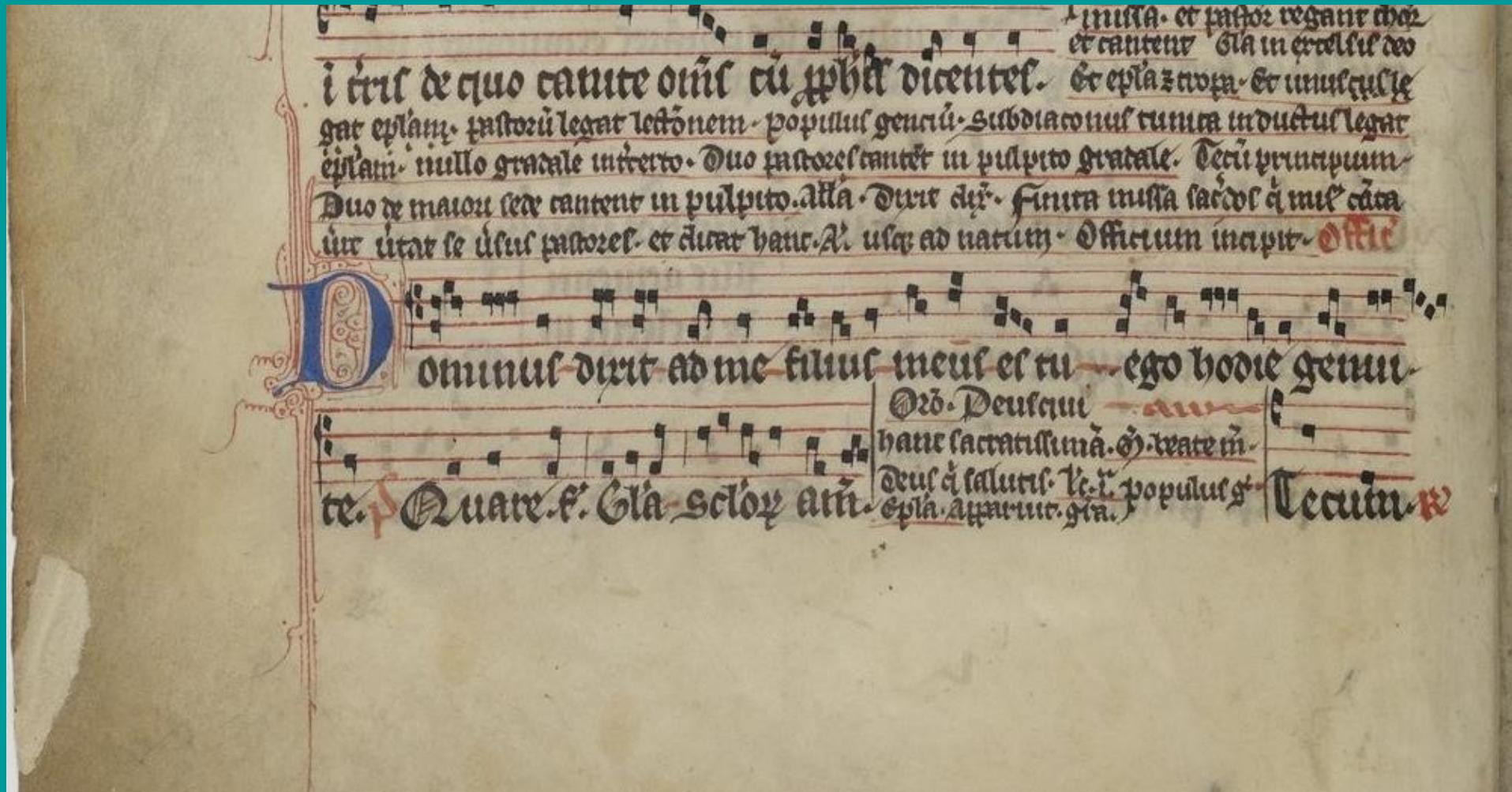
Bénévent  
Ms 34  
XI<sup>e</sup> siècle  
p.14



Bnf Lat ms 776 fol° 12 Graduel de Gaillac XI<sup>e</sup> siècle



Bnf Ms Lat 904 Graduel de Rouen dit « Des Rois mages »  
XIII<sup>e</sup> siècle Fol°12v



1 Cor. 5, 7

VII  
MRBCKS

L 105

C 407

A

Lle-lú- ia. Y. Paschā no-strum immo-lá-

→

<sup>(Γ)</sup>  $\overbrace{\Gamma}$   $\overbrace{\Gamma}$  +

λ α α α λ λη η η η η λου ου

<sup>(Μ)</sup>  $\overbrace{\Gamma}$   $\overbrace{\Gamma}$

α α α α α α α λη η

<sup>(Μ)</sup>  $\overbrace{\Gamma}$   $\overbrace{\Gamma}$

η η η λου ου ου α α α α α λη η

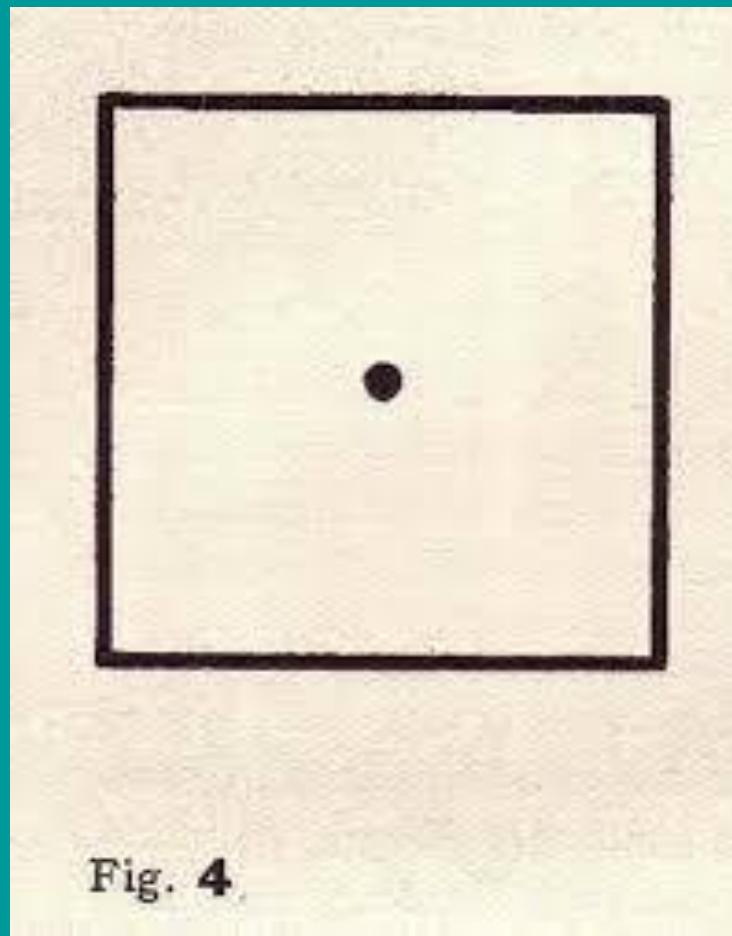


Fig. 4

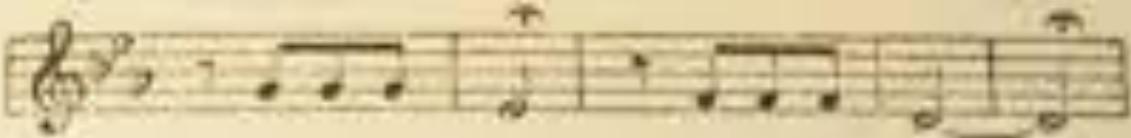


**Fig. 1**



Fig. 3  
Beispiele der Punktformen

Strings and piano



Beethoven's 5th Symphony (the first measures).



Fig. 11

The above music translated into points.

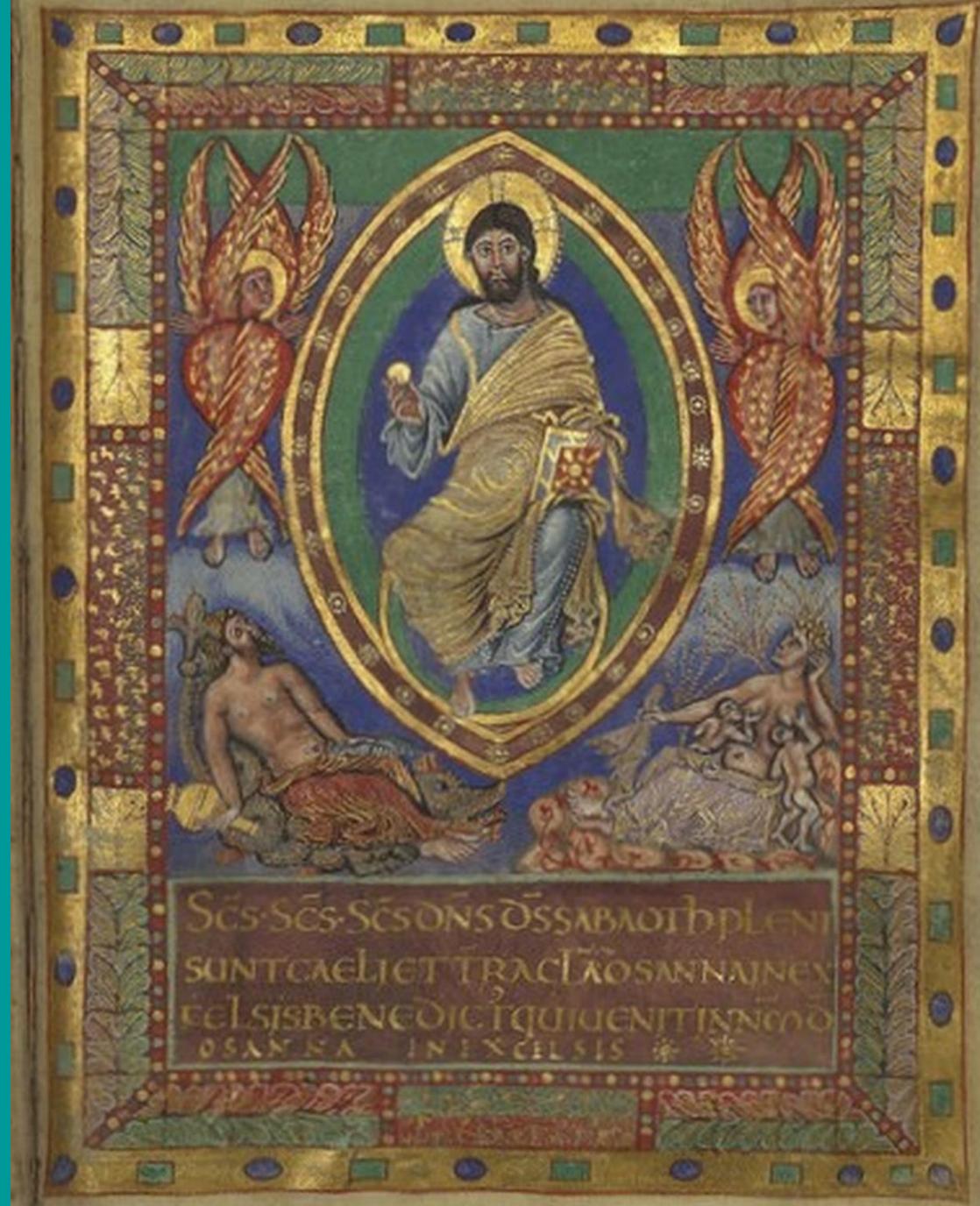
Wassily Kandinsky *Circles*



Première Bible de Charles le Chauve  
Bnf Ms Latins 1, fol. 239 v°



Sacramentaire de Charles le Chauve  
Bnf Latins 1141 fol. 6 r°



## Les conceptions de la voix

# La parole provient de la voix comme une sorte de corps formé à partir de la matière informe.

Augustin *Genesis ad litt*, XV, 29) Jean Scot dit l'Erigène *Periphuseon*, III 669C

## Augustin, *Traité sur saint Jean*, 1, 32-33

Le propre de la colombe est de gémir, nous le savons tous, et c'est l'amour qui la fait gémir [...] la voix du corbeau est stridente: il ne gémit pas. [...] Les langues sont distantes les unes des autres; mais cette distance des langues les unes par rapport aux autres, n'est pas le schisme. Dans la division des langues ne redoute pas de rencontrer la désunion, sache que dans la colombe se trouve l'unité. [...]Comment alors distinguer les baisers des corbeaux d'avec les baisers des colombes?

## Jean Scot, *Commentaire sur saint Jean*, XXVIII, 304D-305-A

Ainsi donc le Verbe de Dieu crie dans la très lointaine solitude de la divine bonté [...]. C'est lui qui appelle (*vocat*) les choses qui sont comme celles qui ne sont pas ; c'est par lui que Dieu le Père a crié (*clamavit*) c'est-à-dire qu'il a créé tout ce qu'il a voulu créer. Il a crié de manière invisible (*clamavit invisibiliter*) avant que le monde fût fait, pour que le monde soit fait ; il a crié de manière visible (*clamavit visibiliter*) en venant dans le monde, pour que le monde soit sauvé. Il a d'abord crié dans l'éternité, avant l'Incarnation, par sa seule divinité ; il a crié ensuite, par sa chair

**א בראשית ברא אלhim את השמים ואת הארץ:**  
la terre. et le ciel Dieu créa Au commencement

**ב והארץ הייתה תהו ובהו וחשך על-פני:**  
la face sur et l'obscurité (était) et bohu; tohu était Et la terre

**תhom ורץ אלhim מרחפת על-פני המים: ויאמר:**  
Il dit des eaux. la face sur planait de Dieu et le souffle de l'abîme;

שםות בשלד יד טו  
תקאים אוחרים כבם לאנשאר קהן עד אמר: ובן <sup>ט</sup>  
ישראל הלבוב בקשיה בתקוד הנוף והמיים להמלוחה מרים געט  
ומשנאלם: לושע דעה ביום הירא אוחישראל פיר ל  
מונחים ורא שישראל הנדרה אשר עשה דעה מצלים ויראו  
ישראל אוחת העד הנדרה אשר עשה דעה מצלים ויראו  
לענין שירם משא ובני ישראל אוחת השירם העם: ורא <sup>ט</sup>  
לענין אשייה ליהל קרנאה נאה ען זערת לה גורל <sup>ט</sup>  
הרבכו רפה בים: וזה אליו ואנחנו <sup>ט</sup>  
לשונך אלתי <sup>ט</sup>  
אבי נארמינה: דעה איש מלחה דעה  
שם: מרכבת פרעה חילו יכח ביט ומקהר  
שלישי טבוי ביטס-טוף: הרכבת יקסמויירדו במקולות קמר <sup>ט</sup>  
אכו: ומייג דעה נאדרי בכם <sup>ט</sup>  
דעה תרעין אובי: וברב גאונך תדריכ <sup>ט</sup>  
דעתה תשליחת תרגיך יאכלמו בקש: וברית  
אפקד גערמיטים נאכו במריגע <sup>ט</sup>  
כלים קפאו תהמת בלבבם: אמר  
אובי אדריך אשיג אהליך שלל תמלאתו  
נפש אליק תרבי תוריישמו נדי: גתית  
בריהה בפטו נם אללו כעופרת בפטים  
אדירים: מרכבה באלים יהה  
במבה נאדר בקדש נורא תהלה עשה  
כלא: גותי ימיג תבלעמו ארצ: גתית  
בחשך עסדו נאלת שבע עפים וריגון או נבהלו אלוטי  
אחו ישבי כלשת: אילים מואב יאחותי געד גטנו  
אחים כל ישבי קגען: תנכל עלייהם איבתיה  
ופחד רונץ ודען קאכו עד  
יעבר עמך דעה: קגית: תבאמו וחתלעמו בהר נחלתק פכו  
לשברתך פעלה דעה מקריש ארכי קוני <sup>ט</sup>  
בעז: דעה ומלך לעלם ונעד: קא  
כא סום פרעה ברכבי ובקרשוי בם ונשב דעה עליהם  
אדרמי תנם ובני ישראל הילכו בקשיה בתקוד בים:  
ותקיה מרים היביאה אהות אהרו אוחת הדר ביה ותצאן  
בלדיישים אוחתיה בתפים ובמחלות: ותען להם מרגט  
שרו ליהל קרנאה נאה פום ורבכו רפה בים: ס  
ויפע משה אוחישראל מיס-טוף ויצאו אל-מדרבר-שור  
וילכו שלשים ימים בפרק ולא-מצעו מים: ויבאו  
אליה ולא יכלו לשעתם מים מפליה כי מרים גם עלי-  
בנ קרא-שכח מריה:

אֵלֶּה יִשְׁיר מִשְׁהָ וּבָנָי יִשְׁרָאֵל אֶת הַשִּׁירָה הַזֹּאת לִיהְוֹת וַיֹּאמְרוּ  
לְאָמֵר אֲשִׁירָה לִיהְוֹת כִּי גַּאֲהָ אֶאָה  
סָסָס  
וַיֹּאמֶר רַמְּדָה בַּיִם  
לִישְׁוֹעָה  
אָבִי וְאַרְמַמְגָדָה  
שָׁמוֹ  
שְׁלֹשִׁיו שְׁבָעוֹ בַּיִם סָוף  
אָבָּן  
יְהוָה תְּרַעֵּץ אֹיֵב  
כְּמֵיר  
אָפֵיר דְּעַרְמָיו מִים  
זָוְלִים  
אֹיֵב אַרְדָּף אֲשִׁיא  
דְּפָשִׁי  
בְּרוֹזֵר כְּסָמוֹ יִם  
אֲדִירִים  
כְּמַכָּת צָאָר בְּקָדְשָׁ  
פְּלָא  
בְּחֹסֵד רַעַם צָוָאָת  
קְדָשָׁר  
אֲדָזָן יִשְׁבֵי פְּלָשָׁת  
אֲדִוִּים  
כָּל יִשְׁבֵי כְּנָעָן  
וּפְזָזָד  
יְשָׁבֵר שָׁמֵךְ יְהוָה  
הַגִּיאָת  
לְשָׁבָתָר פְּעַלָּת יְהוָה  
יְדִיר  
בְּאָסָס פְּרַעָה בְּרַכְבּוּ וּבְפְרִשְׁיו בַּיִם  
וּבָנָי יִשְׁרָאֵל הַלְּכָיו בַּיְבָשָׂה בְּתוֹךְ הַיּוֹם  
אֲתָּה מֵהַיִם

Vox articulata

Bnf Greco 437 Pseudo-Denys p.16

Κεφαλλιον. Β:

3

ΟΤΙ ΠΡΕΠΟΝΤΙ ΟΣΤΑ ΦΕΙΛΙΚΑΙΟΥ ΡΑ  
ΝΙΑΙ ΚΑΙ ΔΙΑΤΙΩΝ ΑΝΟΜΟΙΩΝ ΣΥ  
ΒΟΛΩΝ ΕΙΣΦΛΑΙ ΝΕΤΑΙ: ΣΩΜΑΤΑ  
ΧΡΗΤΟΥ ΓΡΑΦΟΥΝ Ή ΟΙ ΜΗΤΡΙΟΥ ΤΟΝ  
ΕΙΣΦΕΣΦΛΙΤΗΝ ΑΙΓΑΙΗΝ ΕΠΑΙΣΚΟΠΟΝ  
ΑΠΑΣΙΣΤΕΙ ΕΡΑΡΧΙΑΣ ΟΙΟΥ ΕΦΧΙΣΤΑΙ  
ΤΟΥΣ ΣΑΥΤΗΣ ΕΙΣΑΣΤΗΝ ΕΙΑΣ ΟΥ ΛΑ  
ΙΝΗ ΝΙΣΕΝ ΕΞΙΔΕΤΑΣ ΟΥ ΡΑΙΝΙΑΣ  
ΕΙΣ ΕΡΑΡΧΙΑΣ ΥΛΙΝΗ ΝΙΣΑΣ ΑΤΑΤΗΝ  
ΔΥΤΩΝ ΝΕΝΤΑΣ ΛΟΓΙΟΥ ΕΙΣΦΛΑΙ ΙΟ  
ΡΙΑΝ ΕΠΟΜΕΝΟΙ ΣΤΕΤΟΥ ΤΟΥ ΣΕΙ  
ΠΕΙΠΟΠΟΙΑΣ ΕΡΑΙΣ ΚΕΦΑΦΙΩΣ ΕΙ  
ΤΑΣ ΟΥ ΡΑΗ ΝΙΣ ΣΧΗΜΑΤΙΓΟΥ ΟΥ ΣΕΙ  
ΛΙΟΣ ΟΛΗ ΕΙΓΑΙΤΩΝ ΛΟΓΙΩΝ ΗΕΡΙ  
ΓΡΑΦΕΙΑΙ ΚΑΙ ΠΡΟΣΠΟΙΑΝ ΑΝΑΔΟΗΝ  
ΗΑΙ ΧΡΗΔΙΑΤΙΩΝ ΠΛΑΣΙΑΤΟΥ ΡΑ  
ΠΛΑΣΤΟΤΗΤΑ ΟΠΙΩΣ ΣΕΙΝΑ ΙΑΙΕΙ  
ΩΣ ΣΑΥΤΩΣ ΤΟΥ ΠΟΛΛΟΙ ΕΛΛΗΝΕΙ  
ΟΙ ΒΑΙΕΙ ΦΑΤΟΥ ΟΥ ΡΑΙΣ ΕΟΥΣ ΣΑΜΑ  
ΟΙ ΕΙΔΕΙΣ ΕΙΒΑΣ ΠΟΛΛΟΥ ΒΙΔΑ ΕΙΒΙΝΑΙΤ  
ΗΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΥ ΠΡΟΣ ΚΙΝΟΥ ΣΕΙΑ ΠΡΟΣ  
ΒΟΛΩΝ ΙΣΤΗΝ Η ΔΑΙΛΙΗ ΠΡΟΣ ΚΛΕΟΝ  
ΤΗΝ ΦΙΡΟΛΟΓΙΟΥ ΦΙΛΙΠΠΟΥ ΤΥΠΙΩΝ ΤΕ  
ΗΟΥΣ ΚΑΙ ΠΡΟΣ ΛΕΤΩΝ Η ΑΓΚΥΛΟΧΕΙ  
ΛΟΝ ΕΙΔΟΣ ΟΙ ΠΡΟΣ ΣΤΗΝ ΑΙΓΑΙΗ ΤΡΙΧΩ  
ΔΗΠΤΕΡΟΦΥΙΑΝ ΔΙΑ ΠΕΠΛΑ ΣΕΙ  
ΗΟΥΣ ΚΑΙ ΤΡΟΧΟΥ ΣΤΗΝ ΑΙΓΑΙΗ ΥΡΩ  
Δ. ΣΙΣ

ΕΙΟ ΣΑΥΤΗΣ ΕΡΑΡΧΙΑΣ  
ΕΙΓΩ ΣΤΗΝ ΣΥΛΛΑΓΗ  
ΙΣΗ ΝΙΣ ΚΛΙΜΑ ΥΠΕΡΑΡΧΙΑ  
ΧΙΣ ΕΩΣ ΠΡΙΣΦΛΗ ΤΟ

Simra Arom *Polyphonies  
et polyrythmies  
instrumentales d'Afrique  
centrale* Paris Selaf 1985  
p. 528



$J = 116$

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5 6 7 8

1.1 3.1 5.1 7.1

2.1 4.1 6.1 8.1

1.2 3.2 5.2 7.2

2.2 4.2 6.2 8.2

1.3 3.3 5.3 7.3

2.3 6.3

5.4

2.4 6.4

5.5

## VILLANELLE

Poésie de  
TH. GAUTIERLES NUITS D'ÉTÉ  
Op: 7 - N° 1.  
(1834)

Allegretto ( $\text{♩} = 96$ ) dolce

CHANT

PIANO *p sempre leggiaro*

Allegretto Quand vien\_dra la saison nou-  
vel\_le, Quand au\_ront dis\_pa\_ru les froids,  
Tous les deux nous i\_rons, ma  
bel\_le, Pour cueil\_lir le mu\_guet aux bois

# François Nicolas *Le monde-Musique*, II, p.36



Hautbois d'amour

Alto

Qui se des ad dex - tram Pa - tris, qui

Hb

A.

se des ad dex - tram Pa - tris, ad dex - tram

Hb

A.

Pa tris, mi se - re - re no - bis!

L'idée musicale tient ici au fait que les mêmes phrases musicales passent à travers deux corps-accord forts différents (quoique mobilisant tous deux le souffle : l'un est vocal, l'autre engage un bois) en sorte de mieux rehausser la musique qui dépose en cours de route ces particularités instrumentales. On retrouve là ce travail polyphonique de Bach qui affirme d'autant mieux l'égalité musicale des voix qu'elles indifférencient leurs spécificités empiriques (de timbres, de registres...).

Le corps musical émerge ici comme neutralisation du corps musicien en sorte d'instaurer, par l'effort même de cette neutralisation, une distance, une tension, un écart vers la musique. Ainsi, pour que le son soit écoutable **comme trace musicale, comme ombre et non pas comme objet sonore**, il faut que le tracé reste décollé de son origine instrumentale et détaché de sa source musicienne. Plus précisément, il faut à la fois que la trace soit détachée du corps-accord dont elle est trace (sinon elle n'en serait pas une trace mais la chose même) et en même temps que son lien avec ce corps-accord ne soit pas forclos (faute de quoi elle ne serait plus trace de ceci ou cela mais objet sonore en soi).

« Obstruction »?

Ferdinand de Saussure *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1984, p.102 et p. 165

En résumé, les onomatopées et les exclamations sont d'importance secondaire, et leur origine symbolique en partie contestable.

... que au second, ces deux dernières ne avec lui, parce que tous deux dépendent du premier. Le signe graphique étant arbitraire, sa forme importe peu, ou plutôt n'a d'importance que dans les limites imposées par le système ;

je ne m'intéresse pas fondamentalement ici à la question des origines ou du développement mais je cherche à voir dans quelle mesure le langage des partitions musicale mérite pleinement la qualité de système notationnel.

mesure. Il serait du même coup impossible de déterminer que l'expression sonore d'une note concorde avec un caractère au plus. Mais bien sûr dans toute partition ou corpus de parti-

## Goodmann p. 150 le modèle de l'alphabet

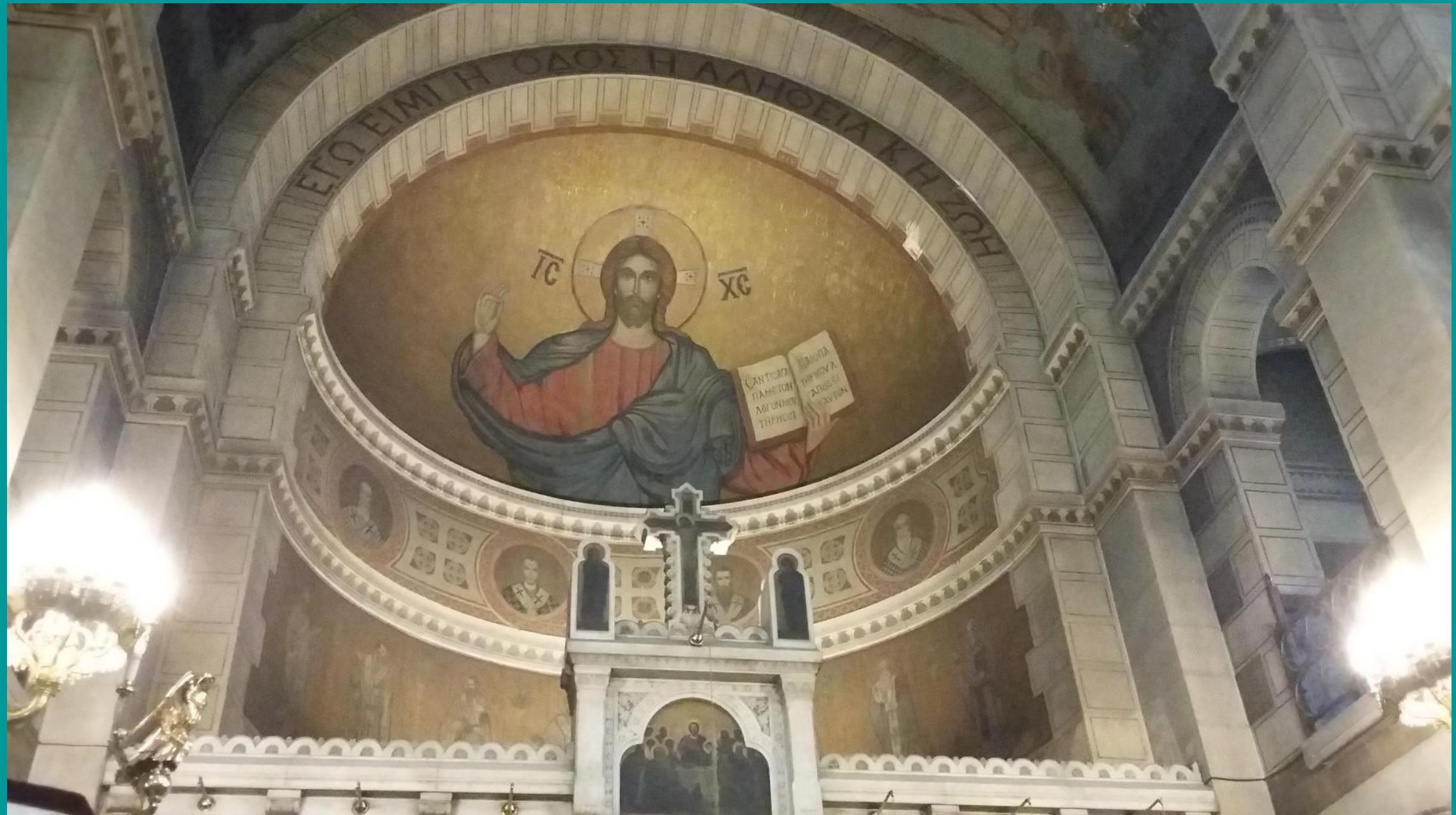
gentes, c'est-à-dire — la variation tolérable pour chacun. Simplement en déterminant que la copie devant nous est correctement orthographiée nous pouvons déterminer qu'elle satisfait à tous les réquisits pour l'œuvre en question. En peinture, au contraire, où il n'existe pas un tel alphabet de caractères, aucune des propriétés d'image — aucune des propriétés que l'image possède en tant que telle — n'est distinguée comme constitutive ; aucun trait de ce type ne peut être écarté comme contingent, et aucune déviation comme non significative. La

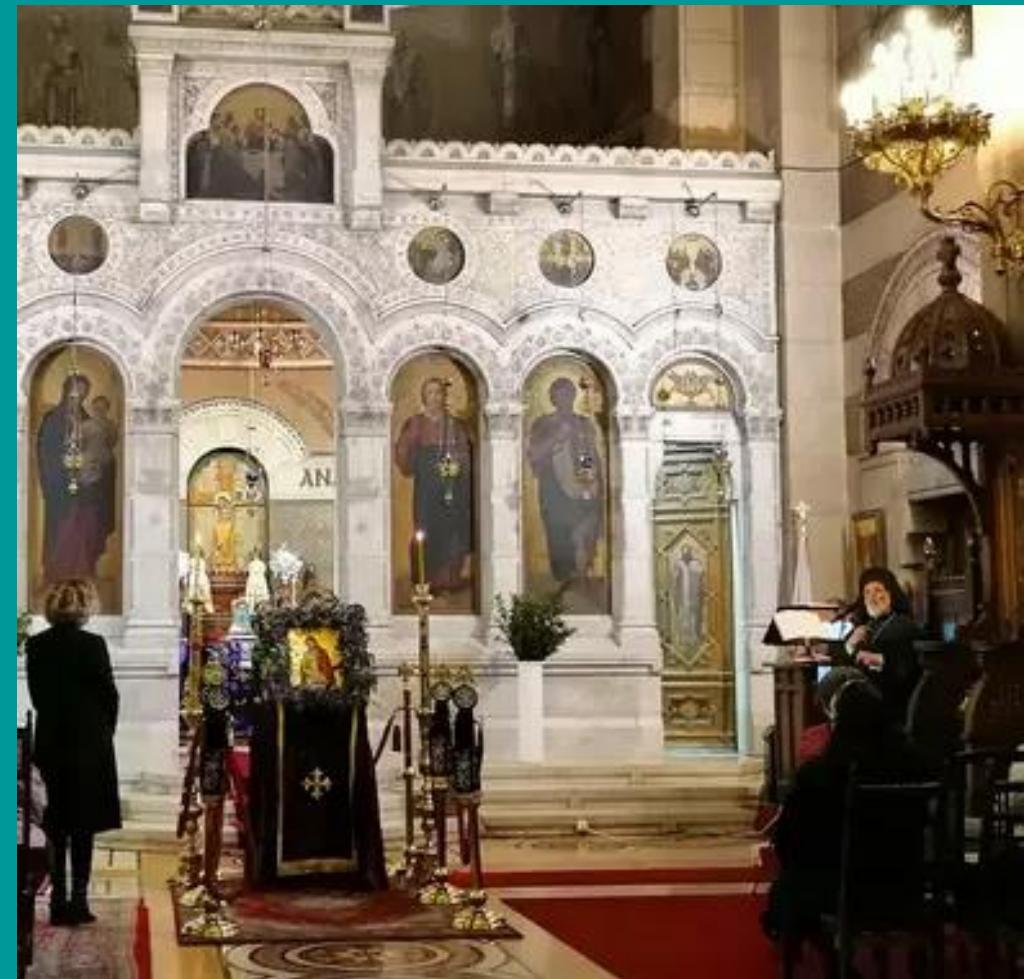
## Goodman 249 l'oeuvre

Nous avons vu qu'une partition musicale fonctionne dans une notation et définit une œuvre ; qu'une esquisse ou image ne fonctionne pas dans une notation mais est elle-même une œuvre ; et qu'un script littéraire à la fois fonctionne dans une notation et est lui-même une œuvre. Donc dans les différents arts une œuvre est différemment localisée. Dans la peinture, l'œuvre est un objet individuel et dans la gravure, une classe d'objets. Dans la musique, l'œuvre est la classe des exécutions concordantes avec un caractère. En littérature, l'œuvre est le caractère lui-même. Et en calligraphie, pouvons-nous ajouter, l'œuvre est une inscription individuelle.

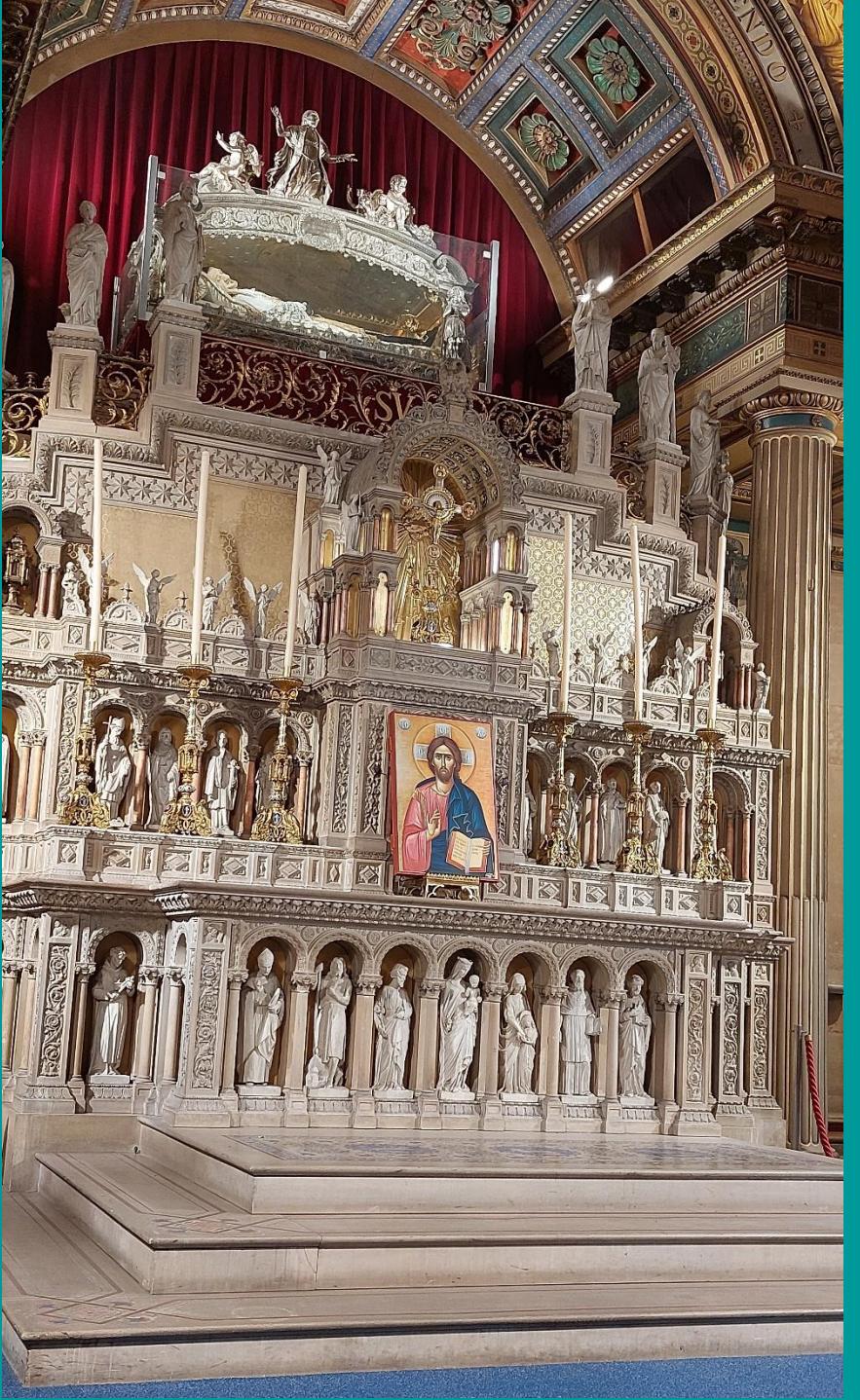
Pourquoi alors m'est-il tout aussi impossible de faire une contrefaçon de la symphonie de Haydn ou du poème de Gray qu'un original de la peinture de Rembrandt ou de sa gravure *Tobie aveugle* ? Supposons qu'on dispose d'une variété de copies manuscrites et de nombreuses éditions d'une œuvre littéraire donnée. Certaines différences entre elles sont sans importance : style et grosseur de l'écriture ou de la typographie, couleur de l'encre, nature du papier, nombre et agencement des pages, état, etc. Seule importe ce qu'on peut appeler son *identité orthographique*, c'est-à-dire une correspondance exacte quant aux séquences de lettres, aux espacements et aux signes de ponctuation. Toute séquence — même si c'est une contrefaçon du manuscrit de l'auteur ou d'une édition donnée — qui correspond de cette manière à une copie correcte est elle-même correcte et rien n'est davantage l'œuvre originale qu'une telle copie correcte. Et puisque tout ce qui n'est pas un original de l'œuvre doit être en défaut relativement à une telle norme explicite de correction, il ne

des peintures qu'on présente à tort comme étant de Rembrandt ; mais de la *Symphonie londonienne*, à la différence de la *Lucrèce*, il ne peut exister de contrefaçons. Le manuscrit de Haydn n'est pas un exemple plus authentique de la partition qu'une copie qu'on vient d'imprimer ce matin, et l'exécution d'hier soir n'est pas moins authentique que la première. Des copies de la partition peuvent varier en exactitude, mais toutes les copies exactes, même si elles sont des contrefaçons du manuscrit de Haydn, sont au même titre d'authentiques exemples de la partition. Des exécutions peuvent varier en correction et en qualité, voire en « authenticité » d'une sorte plus ésotérique ; mais toutes les exécutions correctes sont au même titre d'authentiques exemples de l'œuvre<sup>9</sup>. Par contraste, même les copies les plus exactes du tableau de Rembrandt sont de simples imitations ou contrefaçons de l'œuvre, non pas de nouveaux exemples. Pourquoi cette différence entre les deux arts ?









Tim Ingold

*Une brève histoire des lignes,*

Zones-sensibles, 2013

p. 13-14

nous. En gagnant progressivement la conscience de l'auditeur, le son musical donne forme à sa perception du monde. Mais lorsque nous écoutons un texte parlé, il me semble que nous sommes pour la plupart convaincus qu'il en va tout autrement. Dans le langage parlé, on dirait que le sens des mots ne se trouve ni dans leurs sons ni dans les effets qu'ils ont sur nous, mais plutôt *derrière* les sons. L'attention des auditeurs ne serait pas

portée vers les sons des mots prononcés, mais plutôt vers le sens qu'ils expriment et qu'ils servent à transmettre. À l'écoute d'un texte, notre conscience va au-delà du son, cherchant à atteindre un autre univers de signification verbale, absolument silencieux – aussi silencieux que les pages d'un livre. Bref, si l'on peut dire du son qu'il est l'essence de la musique, le langage, quant à lui, est muet.

Comment sommes-nous arrivés à cette conception particulière du silence du langage ainsi qu'à celle de la nature non verbale du son musical ? Cette conception n'aurait en effet pas eu

Tim Ingold

*Une brève histoire des lignes* , Paris, Zones sensibles, 2013, p. 15-16

L'argument de Saussure implique que, lorsque les mots sont intégrés à la musique, comme c'est le cas avec le chant, ils cessent d'être des mots. Ils cessent d'appartenir à la langue.

«Quand les mots et la musique s'associent dans le chant», écrit Susanne Langer, «la musique absorbe les mots» (Langer, 1953, p. 152). De la même façon, tant que les sons sont soumis à l'expression verbale, ils restent étrangers à la musique. Comme le

Tim Ingold  
*Une brève histoire des lignes*, Paris,  
Zones sensibles,  
2013, p. 20

« Les sons eux-mêmes »

sons. Mais quand nous nous trouvons face à ces marques, nous sommes conduits dans deux directions opposées. Dans le cas du texte, ces marques sont identifiées comme étant des lettres et des mots – à savoir des projections de l'image acoustique saussurienne – imprimés sur la surface du papier exactement tels qu'ils sont supposés s'inscrire à la surface de notre esprit. Et elles nous orientent immédiatement vers ce qu'elles sont censées représenter, à savoir des idées et des concepts. Dans le cas de la partition en revanche, où nous assimilons ces marques à des notes et des phrasés et non à des lettres et des mots, elles représentent non pas des idées et des concepts mais les *sons eux-mêmes*. En comparant le langage et la musique, on s'aperçoit que le mouvement de la signification est inverse. La lecture d'un texte est un exemple de cognition qui intérieurise [*taking in*] les significations inscrites dans le texte ; la lecture d'une partition musicale est un exemple d'exécution [*acting out*] qui se conforme aux instructions inscrites sur la partition. Le premier cas est une opération qui nous conduit à l'intériorisation,

On rapporte que le Pape fut si émerveillé par l'invention de Guy qu'il demanda à l'essayer, à sa plus grande satisfaction (Strunk, 1950, p. 117-120).

Avec le recul, il apparaît évident que ce système de notation de la mélodie est le précurseur de la portée musicale telle qu'on la trouve sur les partitions modernes. Cependant, il serait prématué d'en conclure que ce système de notation musicale était arrivé à maturité. Car tant qu'on considérait que la musicalité essentielle du chant résidait dans l'intonation des paroles, les neumes restaient un élément accessoire au chant lui-même, qui était avant tout représenté par des caractères écrits. Comme les doigtés qui sont indiqués dans les partitions instrumentales modernes, ces annotations étaient conçues pour aider l'interprète, et non comme une indication musicale à proprement parler. De même qu'on pourrait, sur une partition, effacer tous les doigtés sans rien perdre de la musique, on pourrait très bien effacer les neumes d'un manuscrit médiéval sans que le chant s'en trouve altéré. Dans les deux cas, cette absence n'affecterait que la capacité à exécuter correctement la mélodie.

peut s'apparenter à un paysage qu'on regarde, sur lequel se projette davantage d'un écran qu'on regarde, sur lequel se projette l'image d'un autre monde. L'écriture, du moins au sens où je l'entends ici, est un artisanat, l'art des scribes. Les lignes inscrites sur la page, que ce soit sous la forme de lettres, de neumes, de marques de ponctuation ou de chiffres, étaient les traces visibles des mouvements habiles de la main. Et l'œil du lecteur, par courant la page comme un chasseur pistant son gibier, suivait ces traces comme il aurait suivi les trajectoires de la main qui les avait créées. Par exemple, les neumes *chironomiques*, qu'on trouvait dans beaucoup de manuscrits anciens, étaient ainsi désignés parce qu'ils correspondaient aux gestes de la main de leur chef de chœur (Parrish, 1957, p. 8). Comme avec le chant choral,

Ingold p. 21

LANGAGE, MUSIQUE ET NOTATION		
	Notationnel	Non-notationnel
L'œuvre	Script littéraire	Dessin
L'œuvre comme classe de concordance d'exécutions	Partition	Gravure

**Figure 1.2**  
Différences entre le script littéraire, la partition, le dessin et la gravure, selon Nelson Goodman.

The diagram shows a vertical axis with two horizontal lines. The top line is labeled 'PARTITION' and the bottom line is labeled 'TEXTE'. An upward-pointing arrow from 'TEXTE' to 'PARTITION' is labeled 'son'. A downward-pointing arrow from 'PARTITION' to 'TEXTE' is labeled 'concept'. Two diagonal arrows point from 'PARTITION' to the right: one labeled 'exécution' pointing upwards and to the right, and another labeled 'cognition' pointing downwards and to the right.

**Figure 1.3**  
La partition et le texte comme actes de cognition [*taking in*] et d'exécution [*acting out*].

Ingold p. 49

« La mélodie a cessé d'être une notation de geste »

*FIGURE*  
Premier *shôga* écrit pour Kowari Iguchi par son professeur de flûte.  
Reproduit dans Iguchi (1999, p. 94), avec l'autorisation de Sugi Ichikazu.

joué ; elle fait partie de la musique, et non de la technique utilisée pour l'interpréter. La différence est quasiment en tous points similaire à ce qui distingue la musique occidentale de l'époque moderne de son précurseur au Moyen Âge. De la même façon qu'on a transféré la musicalité du chant de sa dimension verbale à sa dimension mélodique, la mélodie a été détachée des gestes corporels - qu'ils soient exécutés avec la main ou avec la voix - qui l'accompagnaient pour la jouer. Et dans le même esprit, la notation de la mélodie a cessé d'être une notation de geste.

Les lignes de son

إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا سَوْءٌ عَلَيْهِمْ إِنَّ ذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ  
 لَا يُؤْمِنُونَ ٦ خَتَمَ اللَّهُ عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ وَعَلَىٰ سَمْعِهِمْ وَعَلَىٰ  
 أَبْصَرِهِمْ غَشْوَةٌ وَلَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ ٧ وَمِنَ النَّاسِ  
 مَنْ يَقُولُ إِنَّا بِاللَّهِ وَبِالْيَوْمِ الْآخِرِ وَمَا هُمْ بِمُؤْمِنِينَ ٨  
 يُخَدِّعُونَ اللَّهَ وَالَّذِينَ إِنَّمَا نُؤْمِنُ وَمَا يَخْدِعُونَ إِلَّا أَنفُسُهُمْ  
 وَمَا يَشْعُرُونَ ٩ فِي قُلُوبِهِمْ رَضٌ فَرَزَادَهُمُ اللَّهُ مَرَضًا

# AMAZING GRACE

1=C 3/4

5 | i - 3i | 3 - 2 | i - 6 | 5 - 5 | i - 3i | 3 - 23 | 5 -  
3 | 3 - 5 | b7 - b7 | 4 - 4 | 3 - 3 | 3 - 5 | i - 5 | 5 -

A- maz- ing grace! How sweet the sound, That saved a wretch like me!

5 | i - i | i - i | 6 - 6 | i - i | 5 - 5 | i - i | 7 -  
1 | 1 - 5 | 1 - 5 | 4 - 4 | 1 - 5 | 1 - 3 | 5 - i | 5 -

23 | 5 - 3i | 3 - 32 | i - 6 | 5 - 5 | i - 3i | 3 - 2 | i - ||  
5 | 3 - 5 | b7 - b7 | 4 - 4 | 3 - 3 | 3 - 5 | i - 4 | 3 - ||

I once was lost, but now I'm found, was blind, but now I see.

7 | 5 - i | i - i | 6 - 6 | i - i | 5 - 5 | i - 7 | i - ||  
5 | 1 - 5 | 1 - 5 | 4 - 4 | 1 - 5 | 1 - 1 | 5 - 5 | 1 - ||

NUICI ENI PRIMO GALLIGANUS NO CUMA

**D**ominus dixit ad me filius meus es tu e go ho di e genui te

ps: Quarefremuer

**T**ecum principi um

di cuortu tis tu ac insplendoribus sancto rum

deutero ante luci ferum se nus te **D**ixit

dominus dominome ose de addextris me

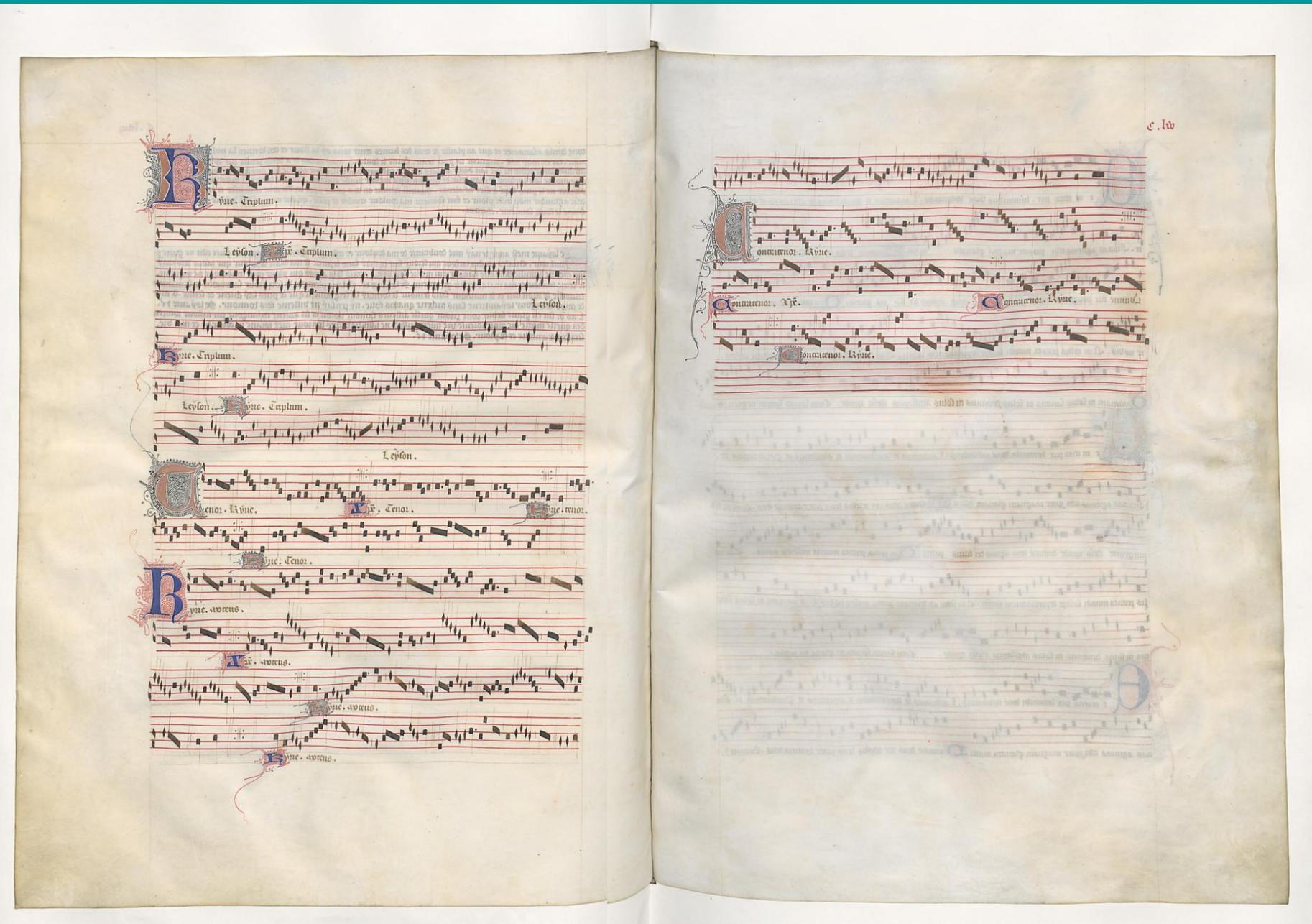
is donec ponam inimi cos tu os seabel lam pe

dum tuo rum **A**ndi dix ad me **O** L acentur eae le

Machaut  
Messe dite  
« Notre Dame »  
Bnf F9221

1380-1395

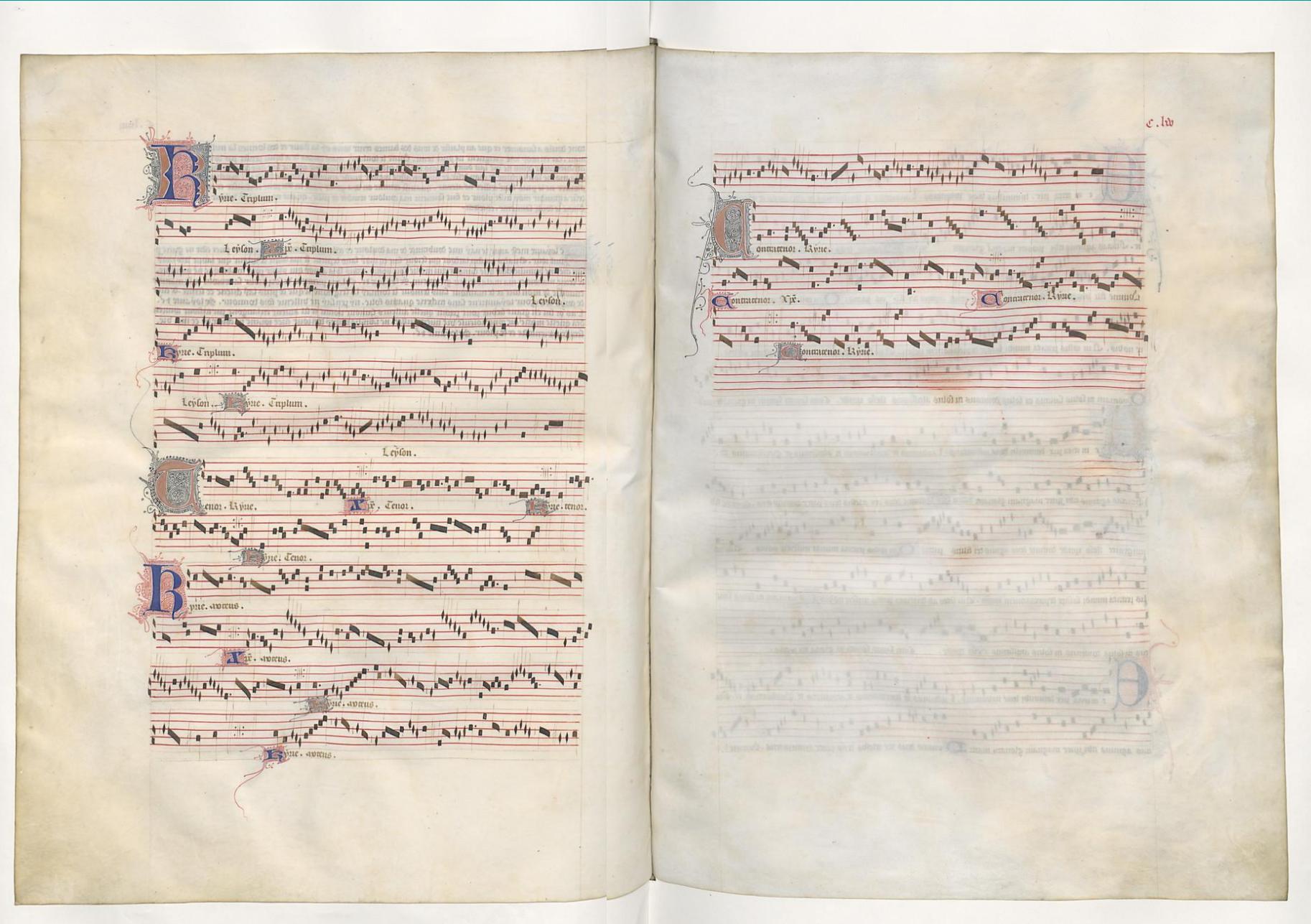
164v°-165 r°



Machaut  
Messe dite  
« Notre Dame »  
Bnf F9221

1380-1395

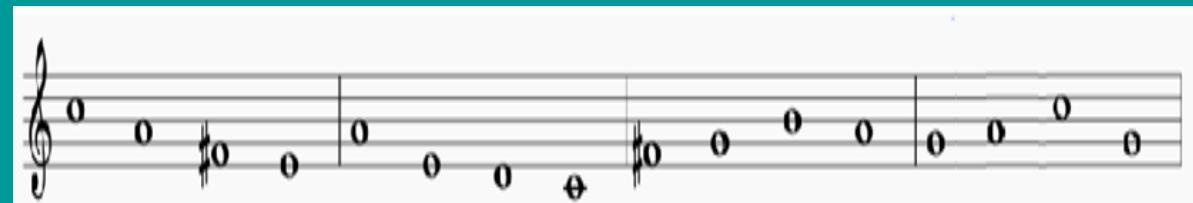
164v°-165 r°



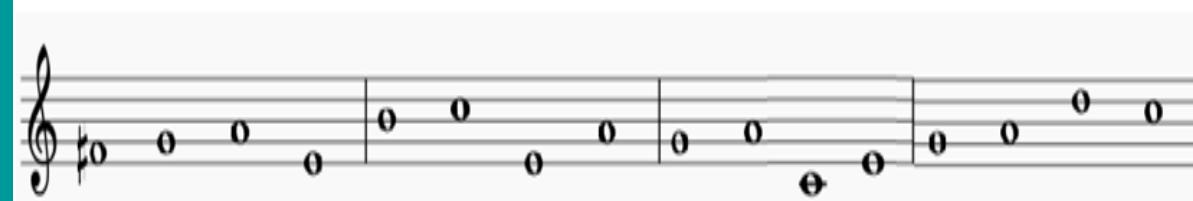
鹿鳴三章章八句黃鐘清宮

正宮呼

旨	鼓	鹿	有	昭	鳴	人	鼓	呦
黃	黃清	太鳴	而旨	林	姑	林	林	離
酒	琴	鳴	而旨	視	姑	食	瑟	離
姑	林	食	而旨	姑	之	林	而	離
以	鼓	太	而旨	視	南	好	吹	離
林	鼓	野	而旨	姑	野	黃	離	鹿
燕	瑟	野	而旨	不	之	我	笙	離
而	林	黃	而旨	挑	大清	姑	林	鳴
樂	鼓	之	而旨	賓	蒿	示	吹	離
黃	姑	挺	而旨	南	黃	林	笙	食
嘉	琴	芩	而旨	式	我	我	鼓	南
應	南	姑	而旨	應	林	南	南	野
賓	和	我	而旨	燕	有	周	簧	姑
南	應	鼓	而旨	南	嘉	太清	姑	之
之	樂	有	而旨	以	應	行	簧	大清
大清	黃清	南	而旨	教	賓	黃	承	草
心	姑	嘉	而旨	黃清	德	黃	笙	黃
情	湛	應	而旨		南	音	笙	黃
	南	賓	而旨		音	離	笙	黃
	我	鼓	而旨		離	姑	笙	黃
	林	南	而旨		孔	鹿	笙	黃
	有	我	而旨		姑	離	笙	黃
		有	而旨					



呦 呦 鹿 鳴 食 野 之 苹 我 有 嘉 宾 鼓 瑟 吹 笙  
you you lu min shi zhi ping wo you jia bin gu se chui sheng



吹 笙 鼓 簧 承 筐 是 將 人 之 好 我 示 我 周 行  
chui sheng gu huang cheng kuang shi jiang ren zhi hao wo shi wo zhou hang