

The logo for 'mamuphi' is displayed in a white rectangular box. The word 'mamuphi' is written in a lowercase, sans-serif font. The 'ma' is green, 'muphi' is blue, and the 'i' is a lighter blue with a dot.

L'écriture et le son : autour de quelques questions

Violaine Anger

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

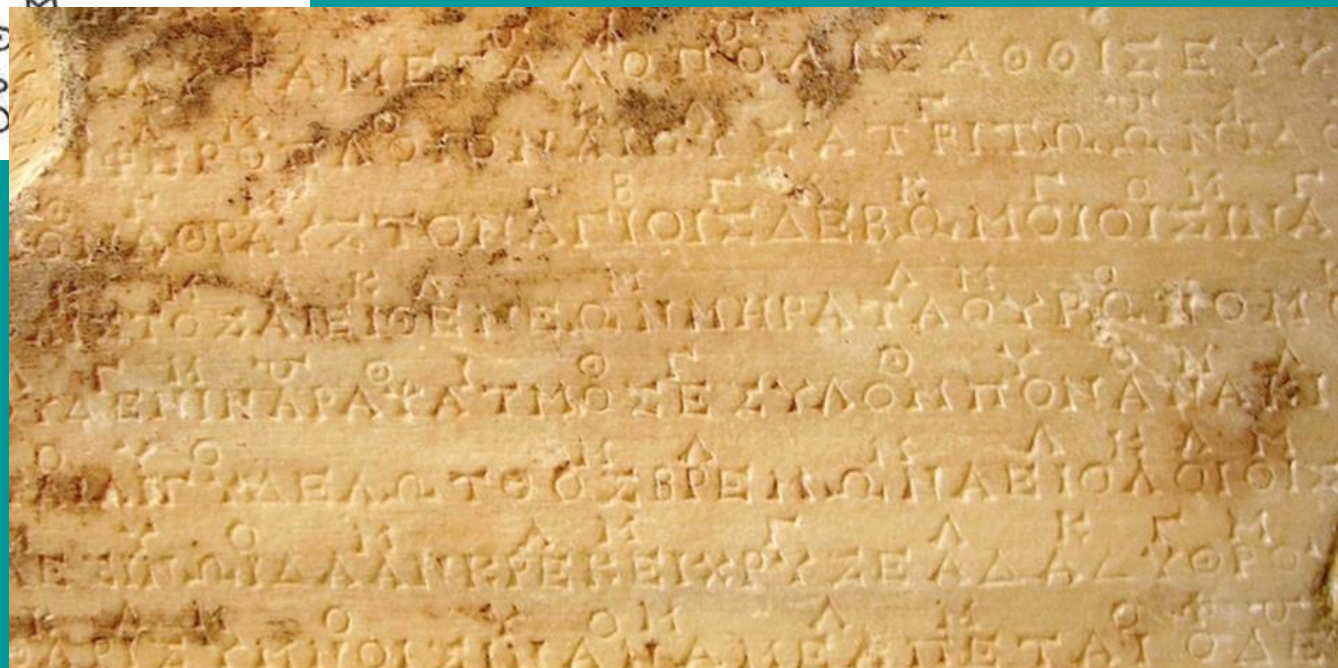
Bnf Grece 437 Pseudo-Denys p.16

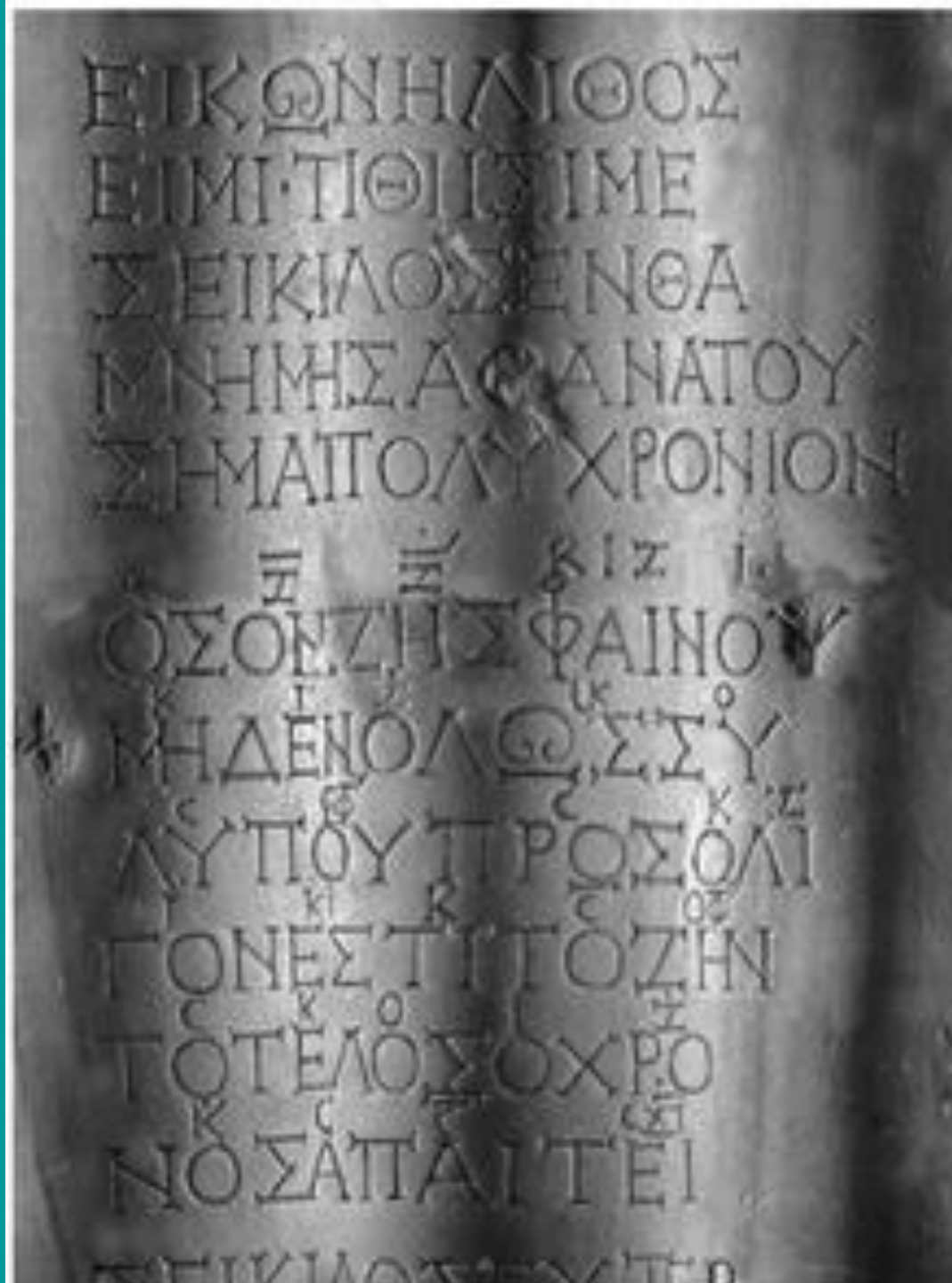
130 ѿ нїе р архїас. ѿ с ої ої т е е с аї е
 е по т т е у с ѿ аї е н. і с аї тї н а р хї
 і с н н і с м у п е р а р хї о н т ѿ у. ѿ е а р
 хї і с ѿ і р с ф ѿ т о м о с і а н. нї т а с

3

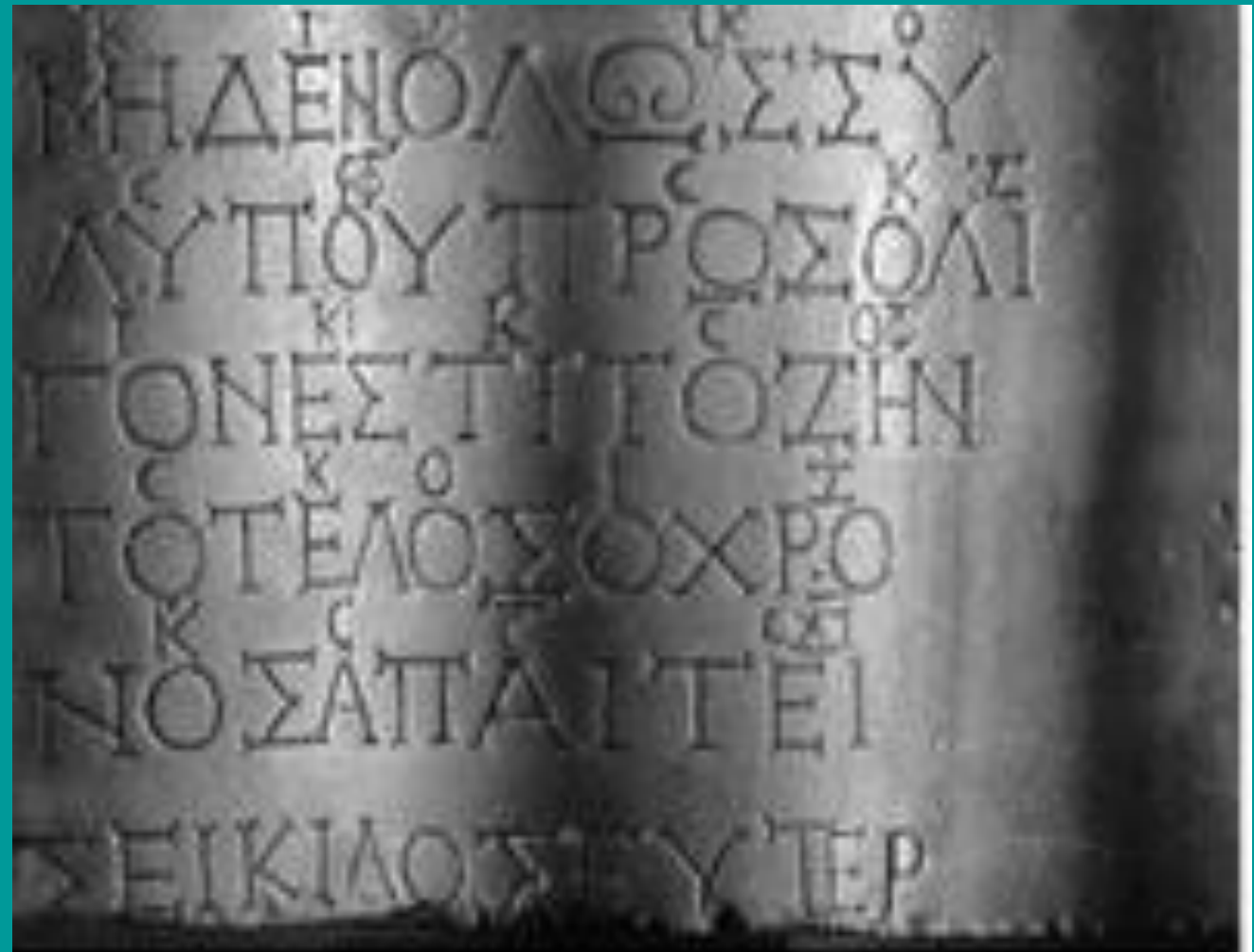
[illegible]

ΚΛΥΤΑΜΕΓΑΛΟΠΟΛΙΣΑΘΟΙΣΕΥΧΑΙΕ
ΦΕΡΟΠΛΟΙΟΝΑΙΟΥΣΑΤΡΙΤΩΝΙΔΟΣΔΑ
ΔΟΝΑΘΡΑΥΣΤΟΝΑΓΙΟΙΣΔΕΒΩΜΟΙΟΙΣΙΝΑ
ΦΑΙΣΤΟΣΑΙΕΙΘΕΝΕΩΝΜΗΡΑΤΑΟΥΡΩΝΟΜΟΥ
ΟΥΔΕΝΙΝΑΡΑΥΑΤΜΟΣΕΣΥΛΟΜΠΟΝΑΝΑΚΙΔΝ
ΤΑΙΛΙΓΥΔΕΛΩΤΟΟΣΒΡΕΜΩΝΑΕΙΟΛΟΙΟΙΣΙ
ΛΕΣΙΝΩΙΔΑΑΝΚΡΕΚΕΙΧΡΥΣΕΑΔΑΔΥΟ
ΘΑΡΙΣΥΜΝΟΙΣΙΝΑΝΑΜΕΛΠΕΤΑΙΟ





Épitaphe de Seikilos +I^e siècle



Boèce *De Institutione musica*

Signes alphabétiques pour noter la musique

[illegible]

VILLANELLE

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

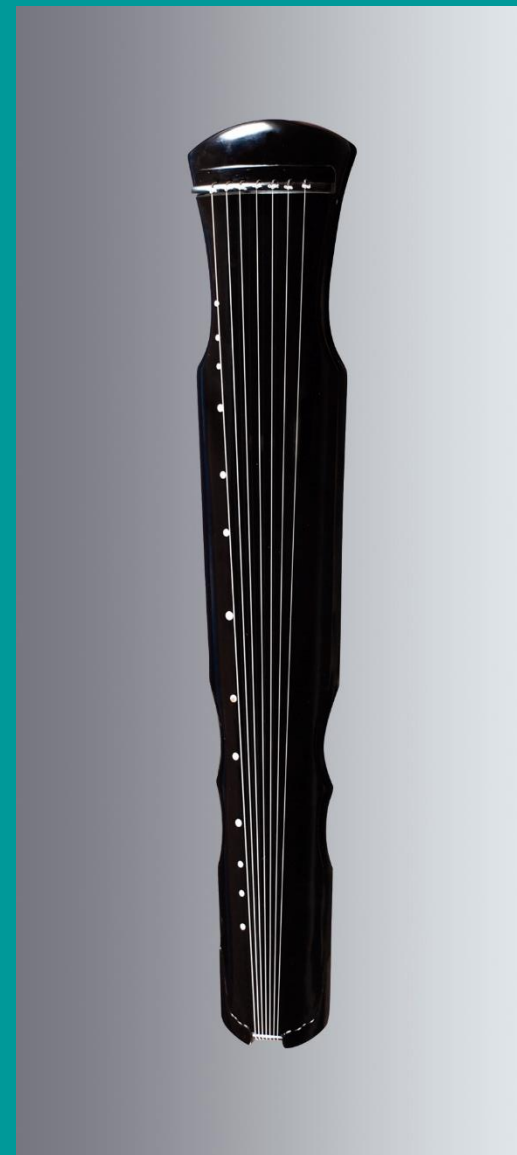
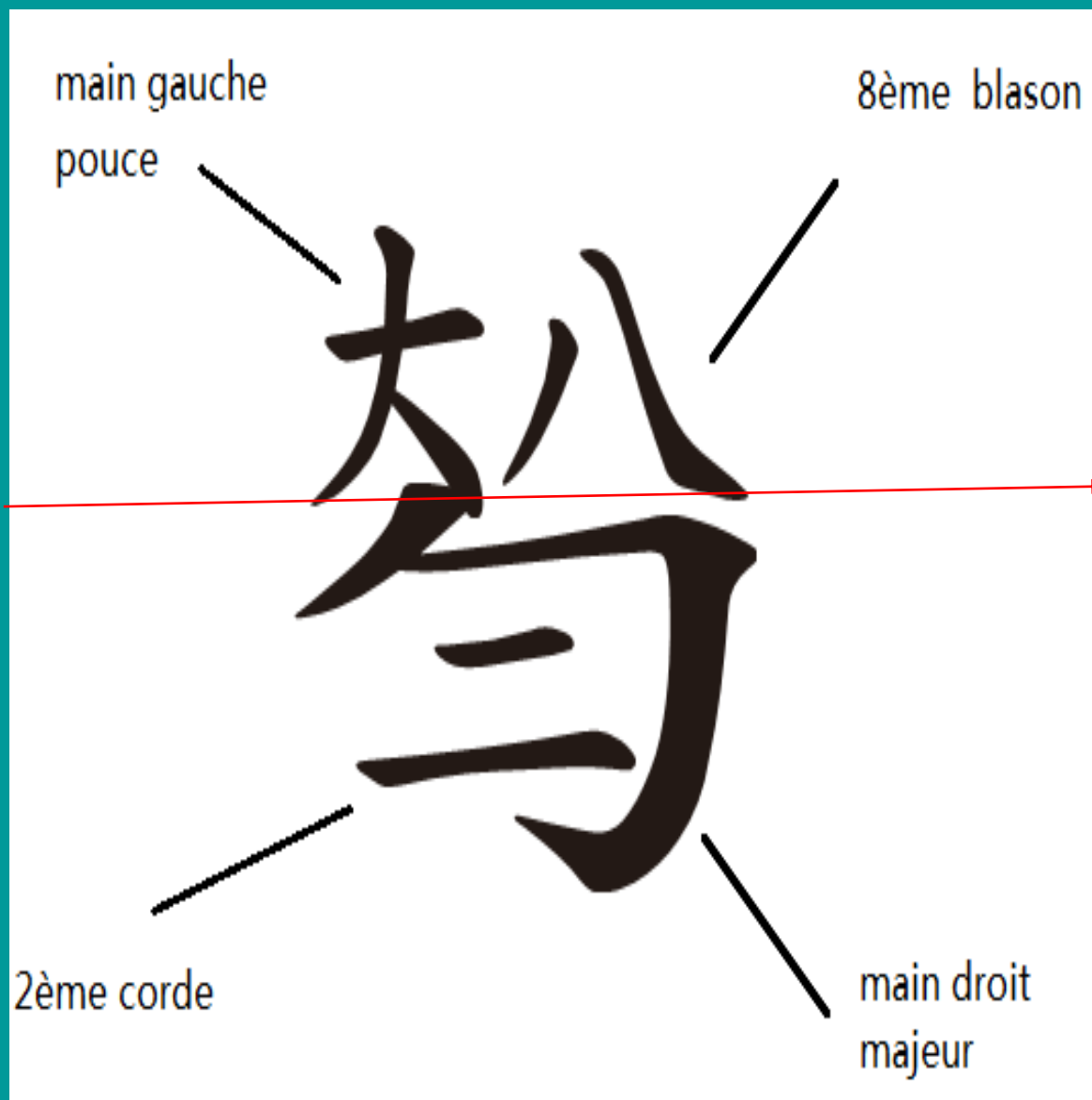
CHANT *Allegretto* (♩ = 96) *dolce*

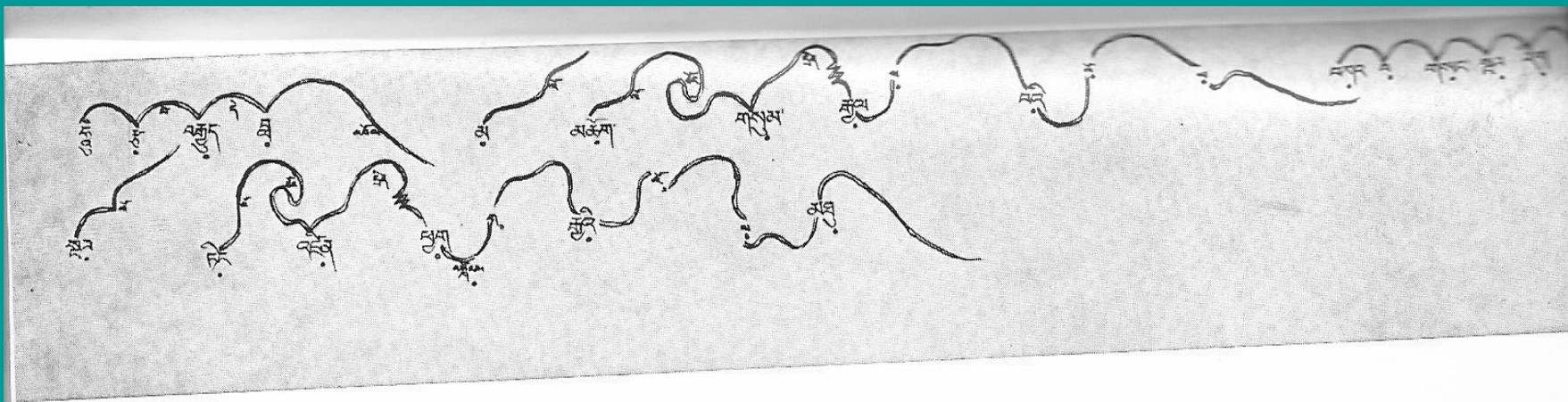
PIANO *Allegretto* *p sempre leggiero*

ve - le, Quand au - ront dis - pa - ru les froids,

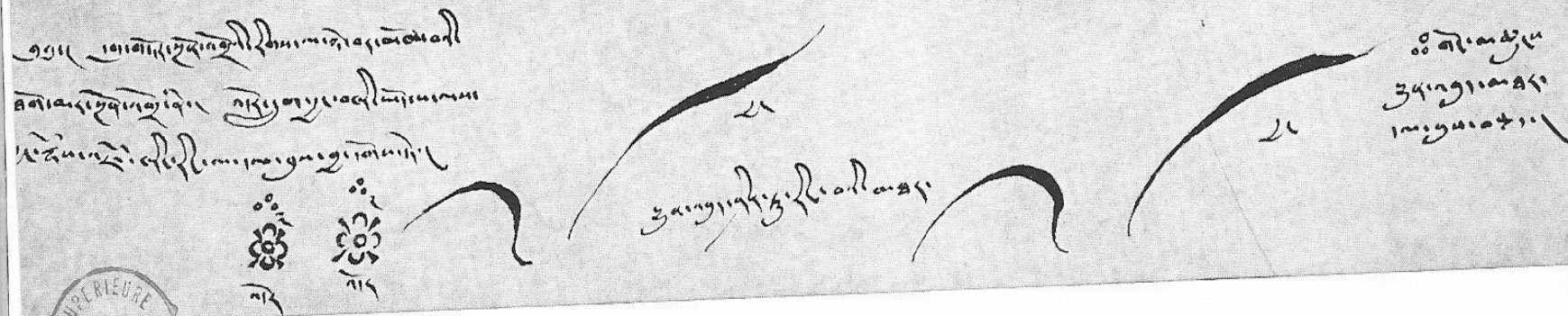
Tous les deux nous i - rons, ma

bel - le, Pour cueil - lir le mu - guet aux bois





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



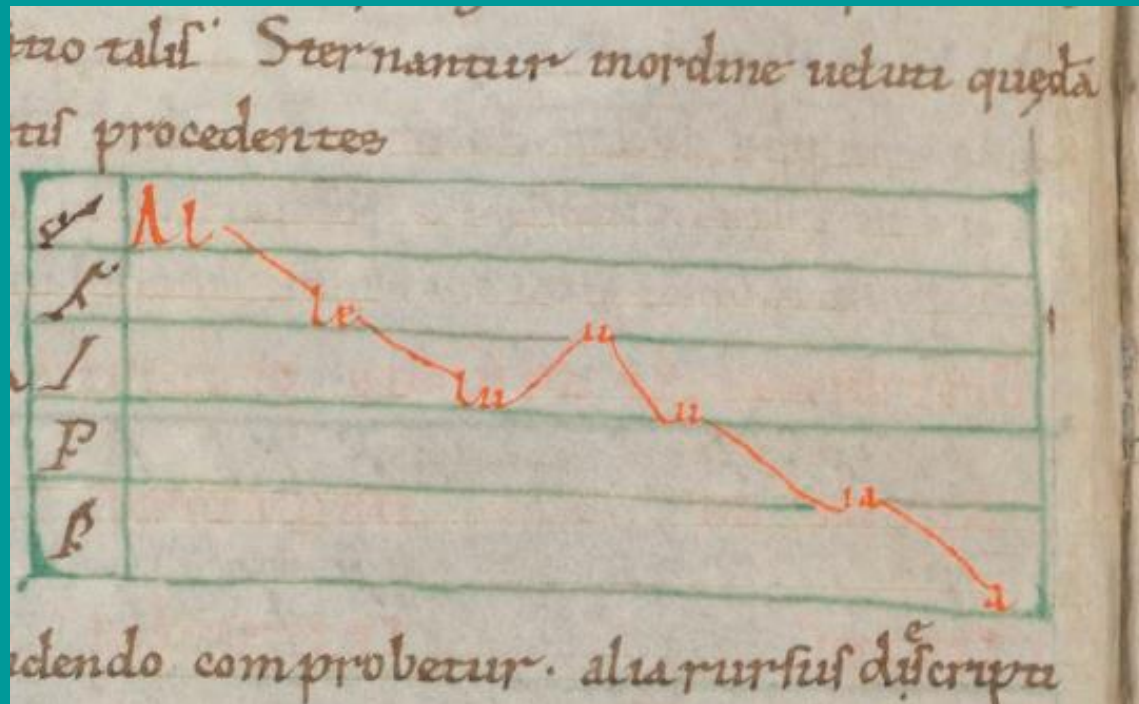
2. Notation pour les trompes longues. Monastères Kagyüpa de Bodhnāth et Swayambhunāth (voir p. 124).

Comparer trois écritures

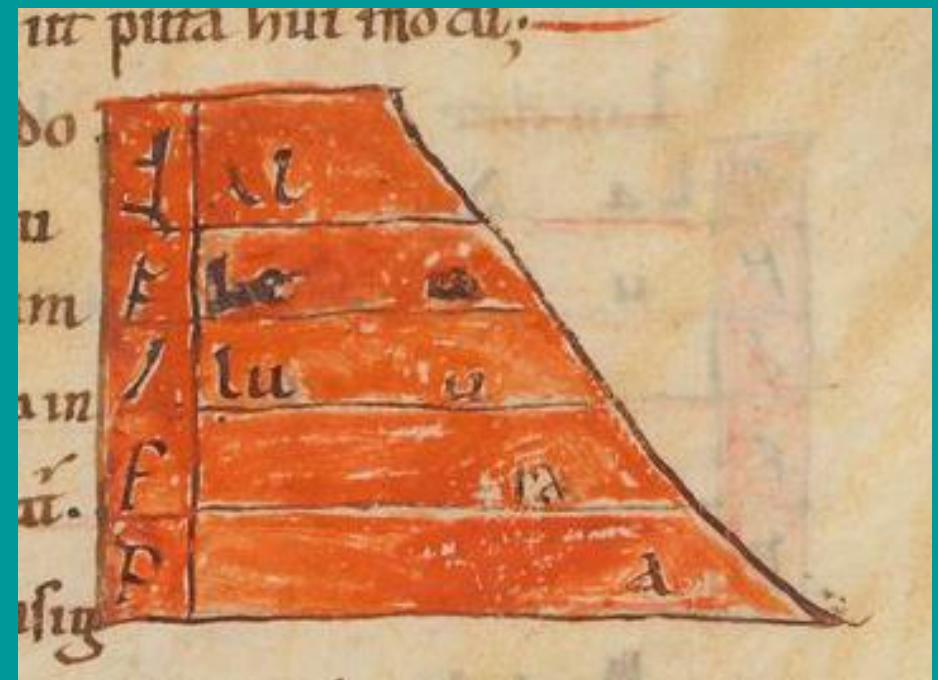
Écriture			Écriture			Écriture		
1	2	3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31	32	33	34	35	36
37	38	39	40	41	42	43	44	45
46	47	48	49	50	51	52	53	54
55	56	57	58	59	60	61	62	63
64	65	66	67	68	69	70	71	72
73	74	75	76	77	78	79	80	81
82	83	84	85	86	87	88	89	90
91	92	93	94	95	96	97	98	99
100	101	102	103	104	105	106	107	108
109	110	111	112	113	114	115	116	117
118	119	120	121	122	123	124	125	126
127	128	129	130	131	132	133	134	135
136	137	138	139	140	141	142	143	144
145	146	147	148	149	150	151	152	153
154	155	156	157	158	159	160	161	162
163	164	165	166	167	168	169	170	171
172	173	174	175	176	177	178	179	180
181	182	183	184	185	186	187	188	189
190	191	192	193	194	195	196	197	198
199	200	201	202	203	204	205	206	207
208	209	210	211	212	213	214	215	216
217	218	219	220	221	222	223	224	225
226	227	228	229	230	231	232	233	234
235	236	237	238	239	240	241	242	243
244	245	246	247	248	249	250	251	252
253	254	255	256	257	258	259	260	261
262	263	264	265	266	267	268	269	270
271	272	273	274	275	276	277	278	279
280	281	282	283	284	285	286	287	288
289	290	291	292	293	294	295	296	297
298	299	300	301	302	303	304	305	306
307	308	309	310	311	312	313	314	315
316	317	318	319	320	321	322	323	324
325	326	327	328	329	330	331	332	333
334	335	336	337	338	339	340	341	342
343	344	345	346	347	348	349	350	351
352	353	354	355	356	357	358	359	360
361	362	363	364	365	366	367	368	369
370	371	372	373	374	375	376	377	378
379	380	381	382	383	384	385	386	387
388	389	390	391	392	393	394	395	396
397	398	399	400	401	402	403	404	405
406	407	408	409	410	411	412	413	414
415	416	417	418	419	420	421	422	423
424	425	426	427	428	429	430	431	432
433	434	435	436	437	438	439	440	441
442	443	444	445	446	447	448	449	450
451	452	453	454	455	456	457	458	459
460	461	462	463	464	465	466	467	468
469	470	471	472	473	474	475	476	477
478	479	480	481	482	483	484	485	486
487	488	489	490	491	492	493	494	495
496	497	498	499	500	501	502	503	504
505	506	507	508	509	510	511	512	513
514	515	516	517	518	519	520	521	522
523	524	525	526	527	528	529	530	531
532	533	534	535	536	537	538	539	540
541	542	543	544	545	546	547	548	549
550	551	552	553	554	555	556	557	558
559	560	561	562	563	564	565	566	567
568	569	570	571	572	573	574	575	576
577	578	579	580	581	582	583	584	585
586	587	588	589	590	591	592	593	594
595	596	597	598	599	600	601	602	603
604	605	606	607	608	609	610	611	612
613	614	615	616	617	618	619	620	621
622	623	624	625	626	627	628	629	630
631	632	633	634	635	636	637	638	639
640	641	642	643	644	645	646	647	648
649	650	651	652	653	654	655	656	657
658	659	660	661	662	663	664	665	666
667	668	669	670	671	672	673	674	675
676	677	678	679	680	681	682	683	684
685	686	687	688	689	690	691	692	693
694	695	696	697	698	699	700	701	702
703	704	705	706	707	708	709	710	711
712	713	714	715	716	717	718	719	720
721	722	723	724	725	726	727	728	729
730	731	732	733	734	735	736	737	738
739	740	741	742	743	744	745	746	747
748	749	750	751	752	753	754	755	756
757	758	759	760	761	762	763	764	765
766	767	768	769	770	771	772	773	774
775	776	777	778	779	780	781	782	783
784	785	786	787	788	789	790	791	792
793	794	795	796	797	798	799	800	801
802	803	804	805	806	807	808	809	810
811	812	813	814	815	816	817	818	819
820	821	822	823	824	825	826	827	828
829	830	831	832	833	834	835	836	837
838	839	840	841	842	843	844	845	846
847	848	849	850	851	852	853	854	855
856	857	858	859	860	861	862	863	864
865	866	867	868	869	870	871	872	873
874	875	876	877	878	879	880	881	882
883	884	885	886	887	888	889	890	891
892	893	894	895	896	897	898	899	900
901	902	903	904	905	906	907	908	909
910	911	912	913	914	915	916	917	918
919	920	921	922	923	924	925	926	927
928	929	930	931	932	933	934	935	936
937	938	939	940	941	942	943	944	945
946	947	948	949	950	951	952	953	954
955	956	957	958	959	960	961	962	963
964	965	966	967	968	969	970	971	972
973	974	975	976	977	978	979	980	981
982	983	984	985	986	987	988	989	990
991	992	993	994	995	996	997	998	999
1000	1001	1002	1003	1004	1005	1006	1007	1008
1009	1010	1011	1012	1013	1014	1015	1016	1017
1018	1019	1020	1021	1022	1023	1024	1025	1026
1027	1028	1029	1030	1031	1032	1033	1034	1035
1036	1037	1038	1039	1040	1041	1042	1043	1044
1045	1046	1047	1048	1049	1050	1051	1052	1053
1054	1055	1056	1057	1058	1059	1060	1061	1062
1063	1064	1065	1066	1067	1068	1069	1070	1071
1072	1073	1074	1075	1076	1077	1078	1079	1080
1081	1082	1083	1084	1085	1086	1087	1088	1089
1090	1091	1092	1093	1094	1095	1096	1097	1098
1099	1100	1101	1102	1103	1104	1105	1106	1107
1108	1109	1110	1111	1112	1113	1114	1115	1116
1117	1118	1119	1120	1121	1122	1123	1124	1125
1126	1127	1128	1129	1130	1131	1132	1133	1134
1135	1136	1137	1138	1139	1140	1141	1142	1143
1144	1145	1146	1147	1148	1149	1150	1151	1152
1153	1154	1155	1156	1157	1158	1159	1160	1161
1162	1163	1164	1165	1166	1167	1168	1169	1170
1171	1172	1173	1174	1175	1176	1177	1178	1179
1180	1181	1182	1183	1184	1185	1186	1187	1188
1189	1190	1191	1192	1193	1194	1195	1196	1197
1198	1199	1200	1201	1202	1203	1204	1205	1206
1207	1208	1209	1210	1211	1212	1213	1214	1215
1216	1217	1218	1219	1220	1221	1222	1223	1224
1225	1226	1227	1228	1229	1230	1231	1232	1233
1234	1235	1236	1237	1238	1239	1240	1241	1242
1243	1244	1245	1246	1247	1248	1249	1250	1251
1252	1253	1254	1255	1256	1257	1258	1259	1260
1261	1262	1263	1264	1265	1266	1267	1268	1269
1270	1271	1272	1273	1274	1275	1276	1277	1278
1279	1280	1281	1282	1283	1284	1285	1286	1287
1288	1289	1290	1291	1292	1293	1294	1295	1296
1297	1298	1299	1300	1301	1302	1303	1304	1305
1306	1307	1308	1309	1310	1311	1312	1313	1314
1315	1316	1317	1318	1319	1320	1321	1322	1323
1324	1325	1326	1327	1328	1329	1330	1331	1332
1333	1334	1335	1336	1337	1338	1339	1340	1341
1342	1343	1344	1345	1346	1347	1348	1349	1350
1351	1352	1353	1354	1355	1356	1357	1358	1359
1360	1361	1362	1363	1364	1365	1366	1367	1368
1369	1370	1371	1372	1373	1374	1375	1376	1377
1378	1379	1380	1381	1382	1383	1384	1385	1386
1387	1388	1389	1390	1391	1392	1393	1394	1395
1396	1397	1398	1399	1400	1401	1402	1403	1404
1405	1406	1407	1408	1409	1410			

Musica Enchiriadis

Bruxelles 10078-95 fol 47 v°



Latins 7211 3r°



Musica
enchiriadis
fin IXe siècle
Vatican, Biblioteca
Apostolica
Vaticana, Pal. lat.
1342 (fin Xe-XIe)
fol°108 r

& unsonu / desinat. quarta aiono v ordiat
& unsono / consistat.

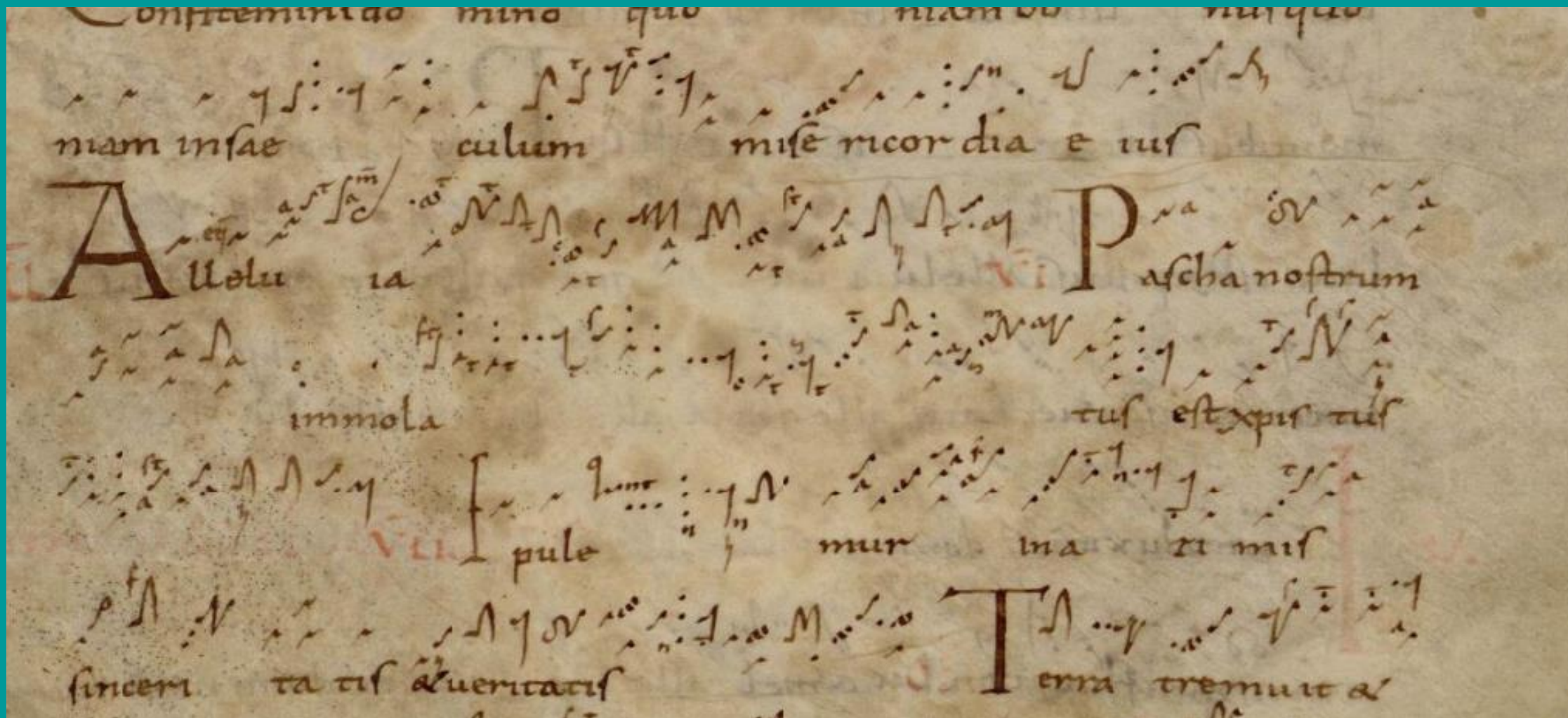
al
al le
al le lu u i
al le lu u i ia a d
le lu u i ia a d
le lu u i ia a d
le lu u i ia a d

he quatuor descriptuncule. dū solo abinuicem.

$$\begin{aligned}
&\rightarrow \begin{array}{c} \text{(\Gamma)} \\ \text{A} \end{array} \begin{array}{c} \text{(\Gamma)} \\ \text{α} \end{array} \begin{array}{c} \text{(M)} \\ \text{α} \end{array} \begin{array}{c} \text{(M)} \\ \text{αλ} \end{array} \left(\begin{array}{c} \text{λη} \end{array} \begin{array}{c} \text{η} \end{array} \begin{array}{c} \text{η} \end{array} \begin{array}{c} \text{(\Gamma)} \\ \text{η} \end{array} \begin{array}{c} \text{(N)} \\ \text{η} \end{array} \begin{array}{c} \text{λου} \end{array} \begin{array}{c} \text{ου} \end{array} + \right. \\
&\left. \begin{array}{c} \text{(M)} \\ \text{ι} \end{array} \begin{array}{c} \text{(M)} \\ \text{ι} \end{array} \begin{array}{c} \text{(M)} \\ \text{ι} \end{array} \begin{array}{c} \text{(M)} \\ \text{ι} \end{array} \begin{array}{c} \text{(M)} \\ \text{α} \end{array} \begin{array}{c} \text{(M)} \\ \text{οι} \end{array} \left(\begin{array}{c} \text{A} \end{array} \begin{array}{c} \text{α} \end{array} \begin{array}{c} \text{α} \end{array} \begin{array}{c} \text{(Π)} \\ \text{α} \end{array} \begin{array}{c} \text{α} \end{array} \begin{array}{c} \text{α} \end{array} \begin{array}{c} \text{α} \end{array} \begin{array}{c} \text{αλ} \end{array} \begin{array}{c} \text{λη} \end{array} \begin{array}{c} \text{η} \end{array} \right. \\
&\left. \begin{array}{c} \text{(M)} \\ \text{η} \end{array} \begin{array}{c} \text{(M)} \\ \text{η} \end{array} \begin{array}{c} \text{(M)} \\ \text{η} \end{array} \begin{array}{c} \text{(N)} \\ \text{λου} \end{array} \begin{array}{c} \text{(N)} \\ \text{ου} \end{array} \begin{array}{c} \text{(N)} \\ \text{ου} \end{array} \begin{array}{c} \text{(Γ)} \\ \text{ι} \end{array} \begin{array}{c} \text{(Γ)} \\ \text{ι} \end{array} \begin{array}{c} \text{(Γ)} \\ \text{ι} \end{array} \begin{array}{c} \text{(Γ)} \\ \text{ι} \end{array} \begin{array}{c} \text{(Γ)} \\ \text{α} \end{array} \begin{array}{c} \text{(Γ)} \\ \text{οι} \end{array} \begin{array}{c} \text{(Γ)} \\ \text{A} \end{array} \begin{array}{c} \text{(Γ)} \\ \text{α} \end{array} \begin{array}{c} \text{(Γ)} \\ \text{αλ} \end{array} \right)
\end{aligned}$$

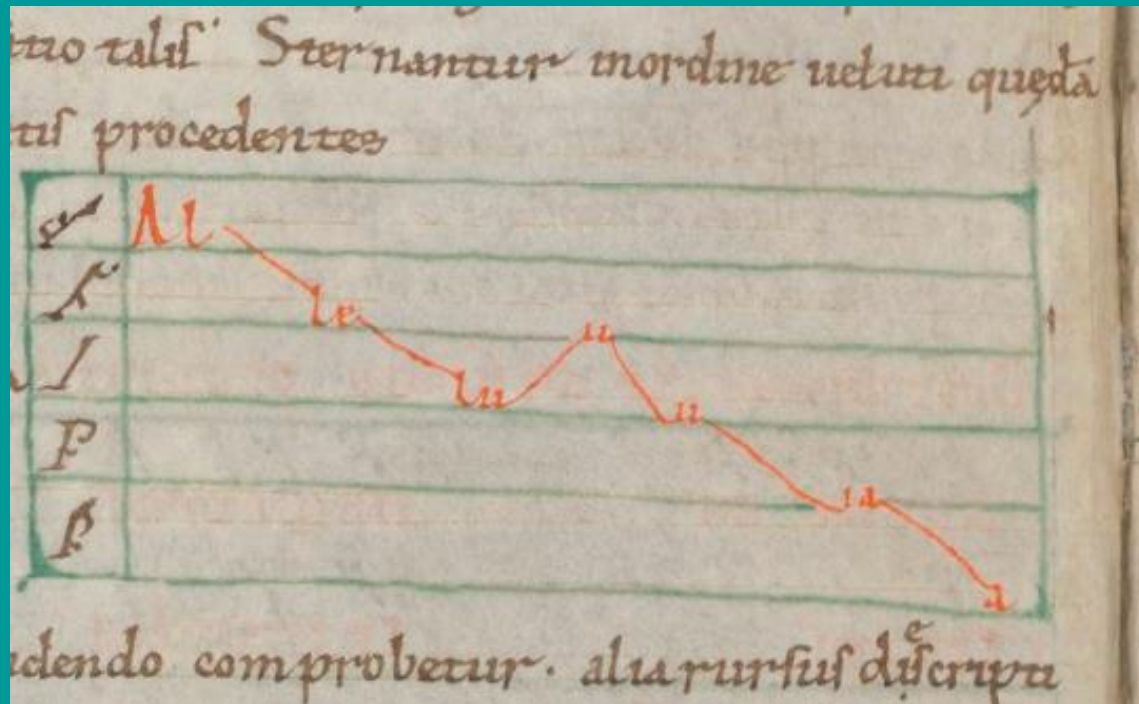
Laon 239
Fol. 42 v° -
p.111

Alleluia
Pascha
nostrum

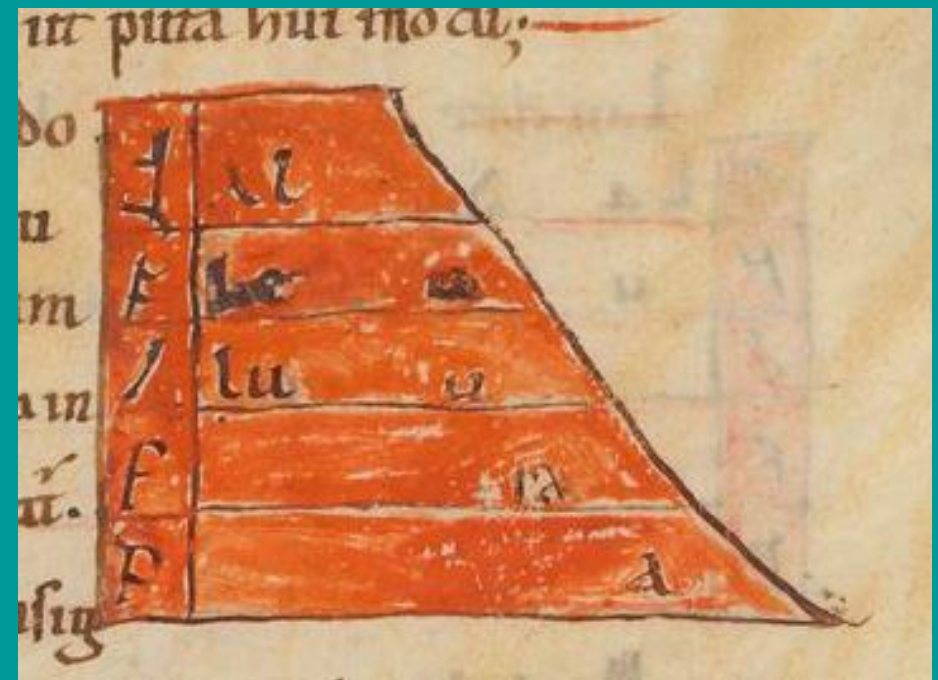


Musica Enchiriadis

Bruxelles 10078-95 fol 47 v°



Latins 7211 3r°

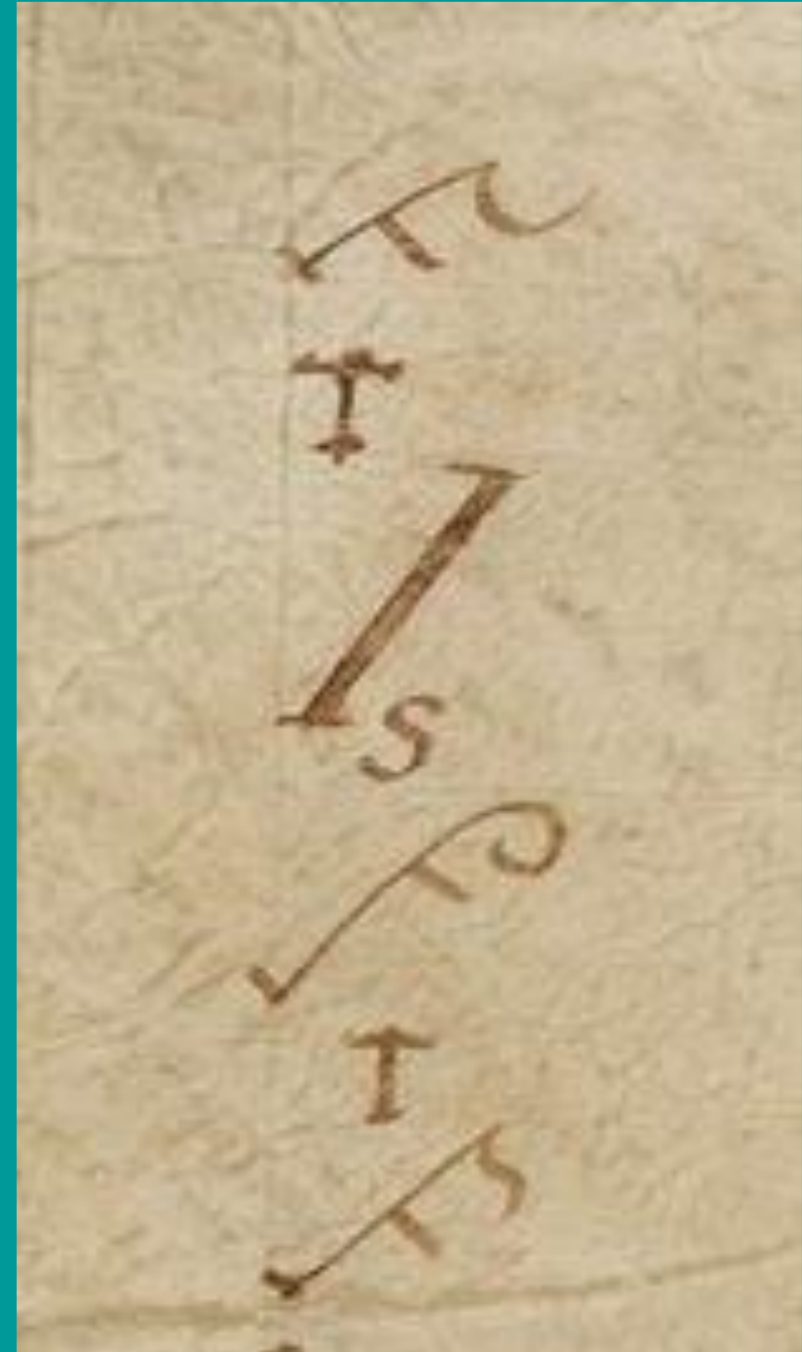


Musica enchiriadis

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



ITA

T S T S I T S I T T S T T T

Veni haec descriptum

cula ostendit siue sursum ^{TT}
_{TT}

fructusum

sonos in ordine d uca

usq: in defectū uocis

hujusmodi. uelut

tetra cordorū fueces

fio n̄ cessabit. horu

etiam quattuor

sonorum uirtus octo

modorum potestate

creat. ut postea suo

loco dicitur. horum

sociali diuersitate

tota adunat armonia.

u Ammonadræt

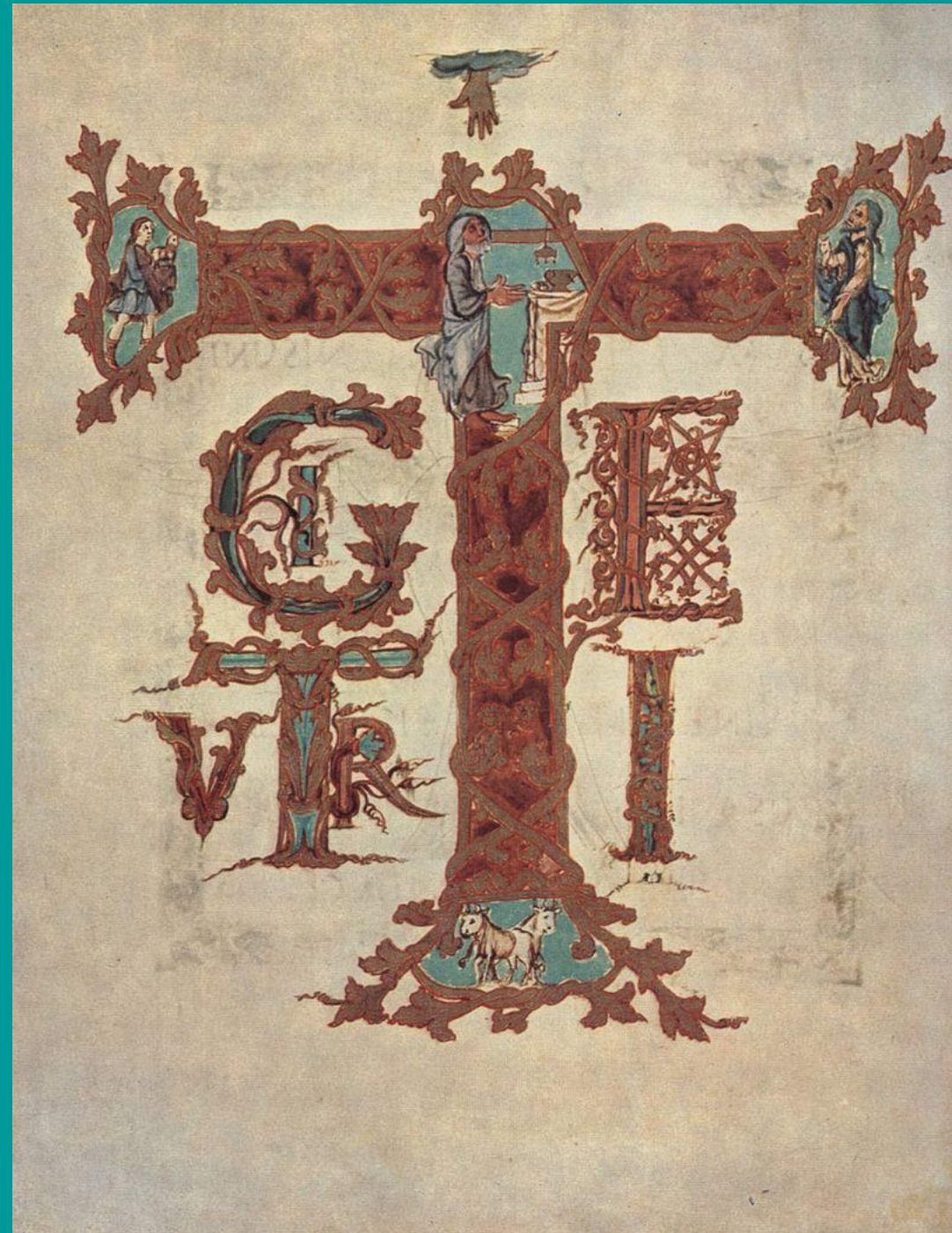
diversos sonos adunat

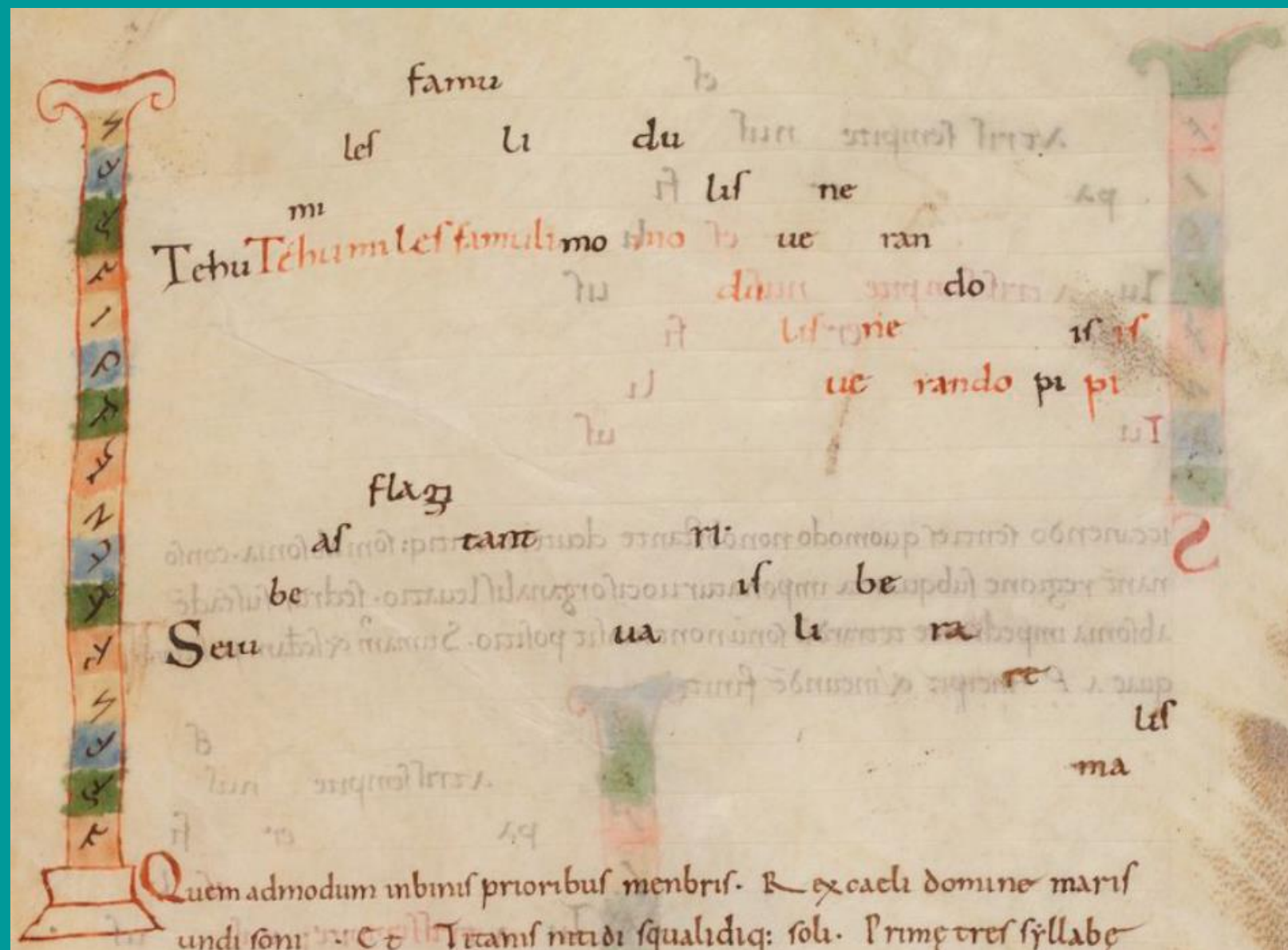
T
S
T
T
T
S
T
...
T
T
S
T
T
T
T...
T
S
T
T
T
T
T
T
T


X
6
L






superior
superior
final
grand

Sacramentaire de Drogon
Bnf lat. 9428 fol 15v°





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
	Υψηλή	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

Χρησιμοποιούν για να σταματούν το μέλος για ορισμένο χρόνο.

Παύση 1 χρόνου ~ Παύση 2 χρόνων $\text{~}^{\text{~}}$ Παύση 3 χρόνων $\text{~}^{\text{~}^{\text{~}}}$

Όλες οι παύσεις γράφονται με βαρεία⁸ 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 υψηλή από πάνω και δεξιά	Ανάβαση (4) φωνών
┘	Πεταστή με υψηλή από πάνω και δεξιά	Ανάβαση (4) φωνών
┘	Χαμηλή	Κατάβαση (4) φωνών

Trait horizontal

4.1 Ίσο με στηρίγματα από κάτω $\underline{\hspace{1cm}}$ & \mathfrak{S}

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

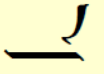


$$\underline{\hspace{1cm}} = \text{—} \quad \text{και} \quad \mathfrak{S} = \text{—}$$

4.2 Απόστροφος με στήριγμα από κάτω \mathfrak{U}

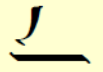
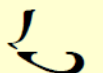

Η πεταστή παίζει το ρόλο στηρίγματος. Δεν χάνει όμως την ποιοτική της αξία, δηλαδή το τίναγμα που κάνουμε στη φωνή μας. Είναι δηλαδή:

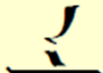
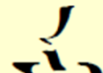

$$\mathfrak{U} = \text{~}$$

6.4 Υπερβατή ανάβαση & κατάβαση 4 φωνών

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

6.5 Υπερβατή ανάβαση & κατάβαση 5 φωνών

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

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

Superposition

$$\exists = \supset$$

4.3 Ολίγο με κεντήματα από πάνω $\underline{\text{w}}$

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

$$\underline{\text{w}} = \text{— w}$$

Π.χ. $\nu_{\delta\lambda}^2 \text{—} \text{—} | \underline{\text{w}} | \epsilon_{\gamma\kappa}$
 Nη Nη Πα-Bou

$$\supset \text{w} = \supset \text{w}$$

Π.χ. $\nu_{\delta\lambda}^2 \text{—} \text{—} | \supset \text{w} | \nu_{\delta\lambda}$
 Nη Nη Ζω-Nη

Le temps

$$\underbrace{\quad}_{\frac{1}{2}} \underbrace{\quad}_{\frac{1}{2}} = \underbrace{\quad}_1$$

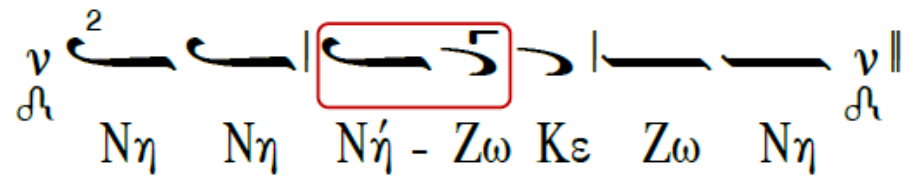
Π.χ. $\nu_{\delta\lambda} \underbrace{\quad}_{N\eta} \downarrow \underbrace{\quad}_{N\eta} \uparrow |$ με χωρίς γοργό και $\nu_{\delta\lambda} \underbrace{\underbrace{\quad}_{N\eta'} \downarrow \underbrace{\quad}_{N\eta} \uparrow}_{\text{μια κίνηση μαζί}} |$

$$\underbrace{\quad}_{\text{Πά-Bou}} = \underbrace{\quad}_{\text{Bou}}$$

ζ. $\nu_{\delta\lambda}^2 \underbrace{\quad}_{N\eta} \underbrace{\quad}_{N\eta} | \underbrace{\quad}_{\text{Πά-Bou}} \underbrace{\quad}_{\text{Bou}} |_{\beta\gamma}$

$$\underbrace{\quad}_{\text{Πά-Bou}} = \underbrace{\quad}_{\text{Bou}}$$

ζ. $\nu_{\delta\lambda}^2 \underbrace{\quad}_{N\eta} \underbrace{\quad}_{N\eta} | \underbrace{\quad}_{\text{Πά-Bou}} \underbrace{\quad}_{\text{Bou}} |_{\beta\gamma}$

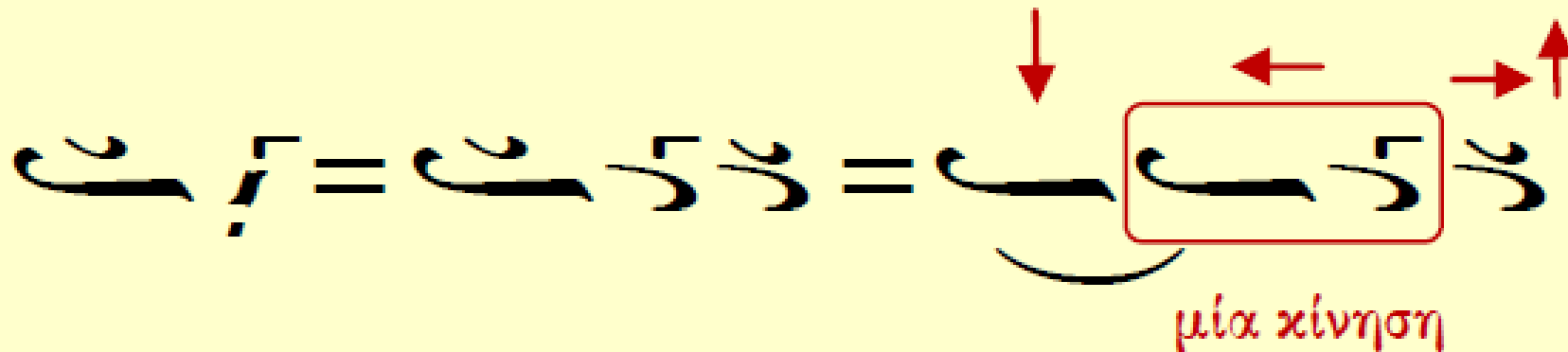


7.7 Ρυθμικό σχήμα

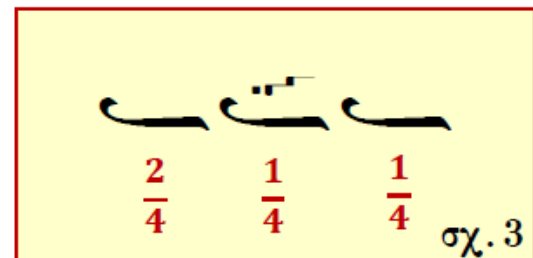
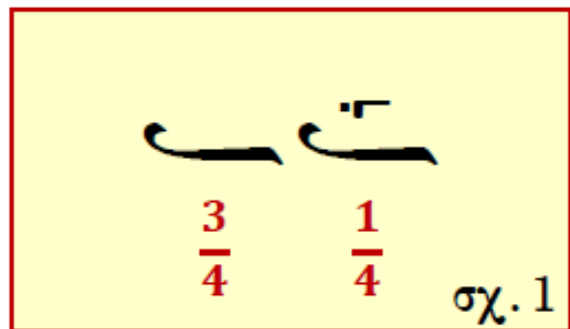
Στην περίπτωση αυτή παρατηρούμε ότι υπάρχει κλάσμα στο 1^ο ίσο και γοργό στο 2^ο ίσο. Το γοργό διαιρεί τη χρονική αξία του 2^{ου} ίσου και τη χρονική αξία του κλάσματος που έχει το 1^ο ίσο. Είναι δηλαδή:

$$\text{Two eighth notes} = \text{Quarter note} + \text{Quarter note}$$

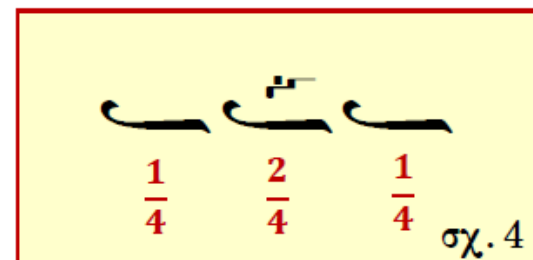
1 $\frac{1}{2}$ χρόν. $\frac{1}{2}$ χρόν.



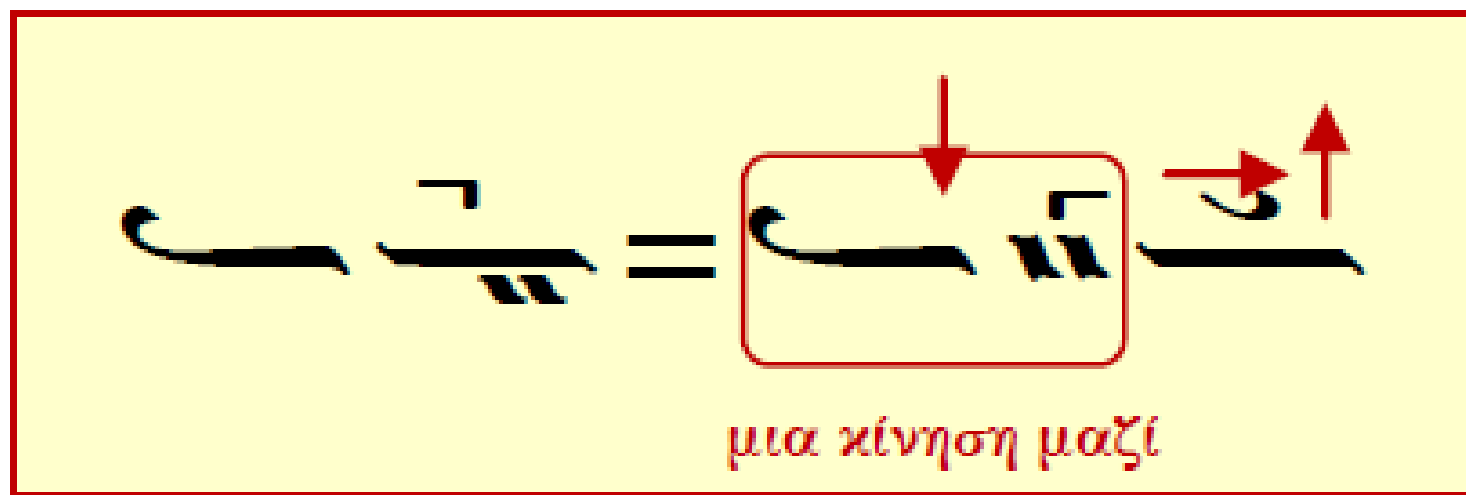
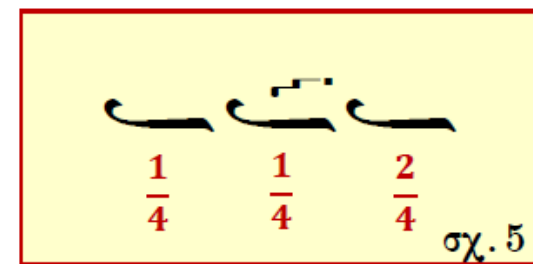
μία κίνηση



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



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



Ἄλλο

π
q

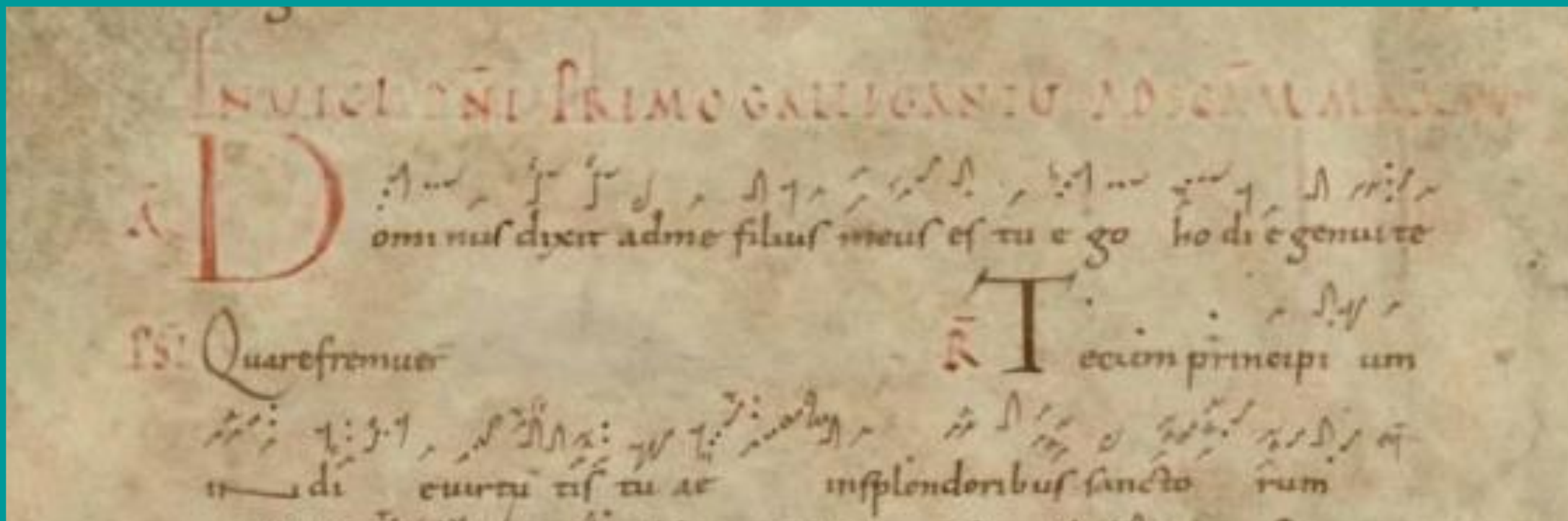
X ^(Π) ρι στο ος α νε ε ε στη η η η

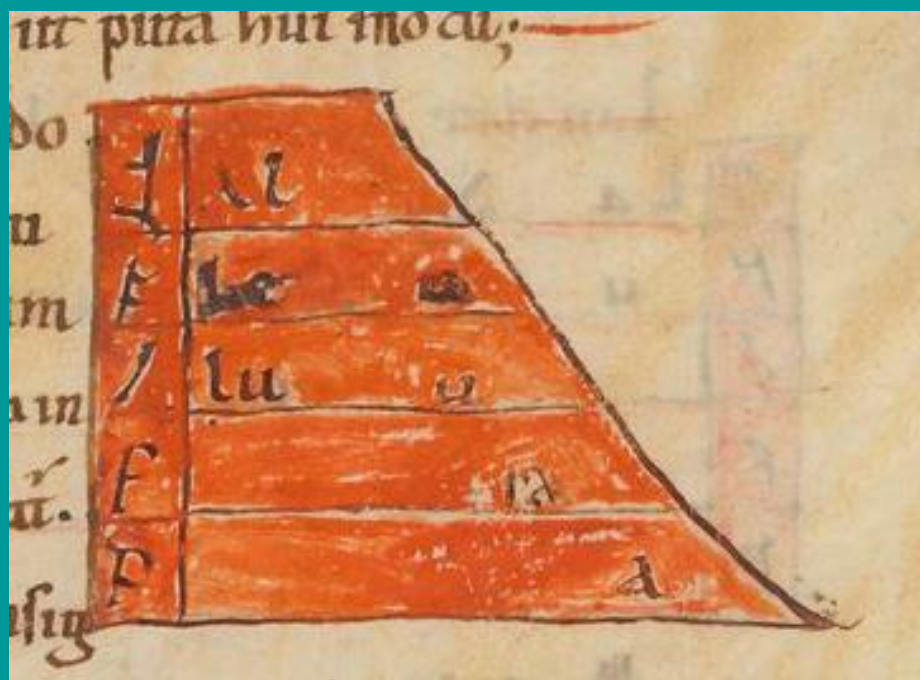
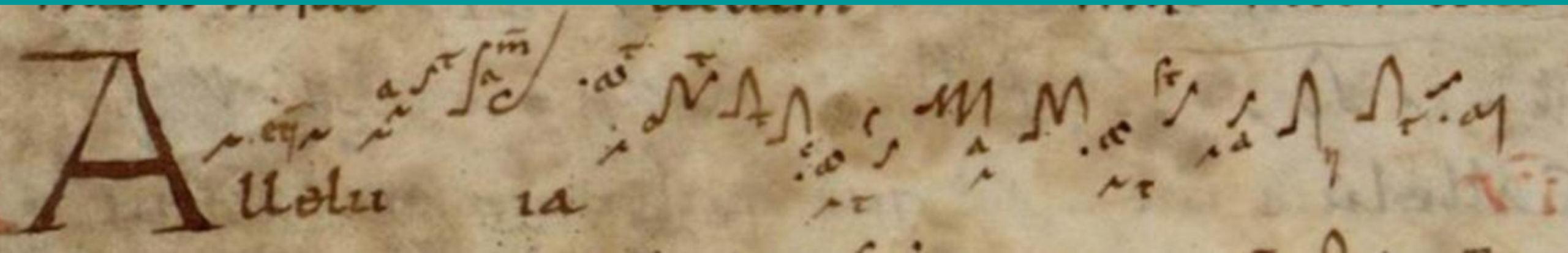
+ ^(Δ) εκ νε χρω ω ων θα να α α τω ^(Π) θα

^(M) ^(K) ^(M) α να α το ον πα τη η η σα α α ας

^(Δ) ^(Π) και αι τοις εν τοις μνη η μα α α σι

^(M) ^(Δ) ^(Π) ζω ω ην <sup>χ
q</sup> χα ρι σα α α με νος





$$\begin{aligned}
 &\rightarrow \begin{array}{c} \text{A} \end{array} \begin{array}{c} \text{α} \end{array} \begin{array}{c} \text{α} \end{array} \begin{array}{c} \text{αλ} \end{array} \begin{array}{c} \text{λη} \end{array} \begin{array}{c} \text{η} \end{array} \begin{array}{c} \text{η} \end{array} \begin{array}{c} \text{η} \end{array} \begin{array}{c} \text{η} \end{array} \begin{array}{c} \text{η} \end{array} \begin{array}{c} \text{λου} \end{array} \begin{array}{c} \text{ου} \end{array} + \\
 &\begin{array}{c} \text{ι} \end{array} \begin{array}{c} \text{ι} \end{array} \begin{array}{c} \text{ι} \end{array} \begin{array}{c} \text{ι} \end{array} \begin{array}{c} \text{α} \end{array} \begin{array}{c} \text{δ} \end{array} \begin{array}{c} \text{A} \end{array} \begin{array}{c} \text{α} \end{array} \begin{array}{c} \text{α} \end{array} \begin{array}{c} \text{α} \end{array} \begin{array}{c} \text{α} \end{array} \begin{array}{c} \text{αλ} \end{array} \begin{array}{c} \text{λη} \end{array} \begin{array}{c} \text{η} \end{array} \\
 &\begin{array}{c} \text{η} \end{array} \begin{array}{c} \text{η} \end{array} \begin{array}{c} \text{η} \end{array} \begin{array}{c} \text{λου} \end{array} \begin{array}{c} \text{ου} \end{array} \begin{array}{c} \text{ου} \end{array} \begin{array}{c} \text{ι} \end{array} \begin{array}{c} \text{ι} \end{array} \begin{array}{c} \text{ι} \end{array} \begin{array}{c} \text{ι} \end{array} \begin{array}{c} \text{α} \end{array} \begin{array}{c} \text{δ} \end{array} \begin{array}{c} \text{A} \end{array} \begin{array}{c} \text{α} \end{array} \begin{array}{c} \text{αλ} \end{array}
 \end{aligned}$$

Musica enchiridis 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)

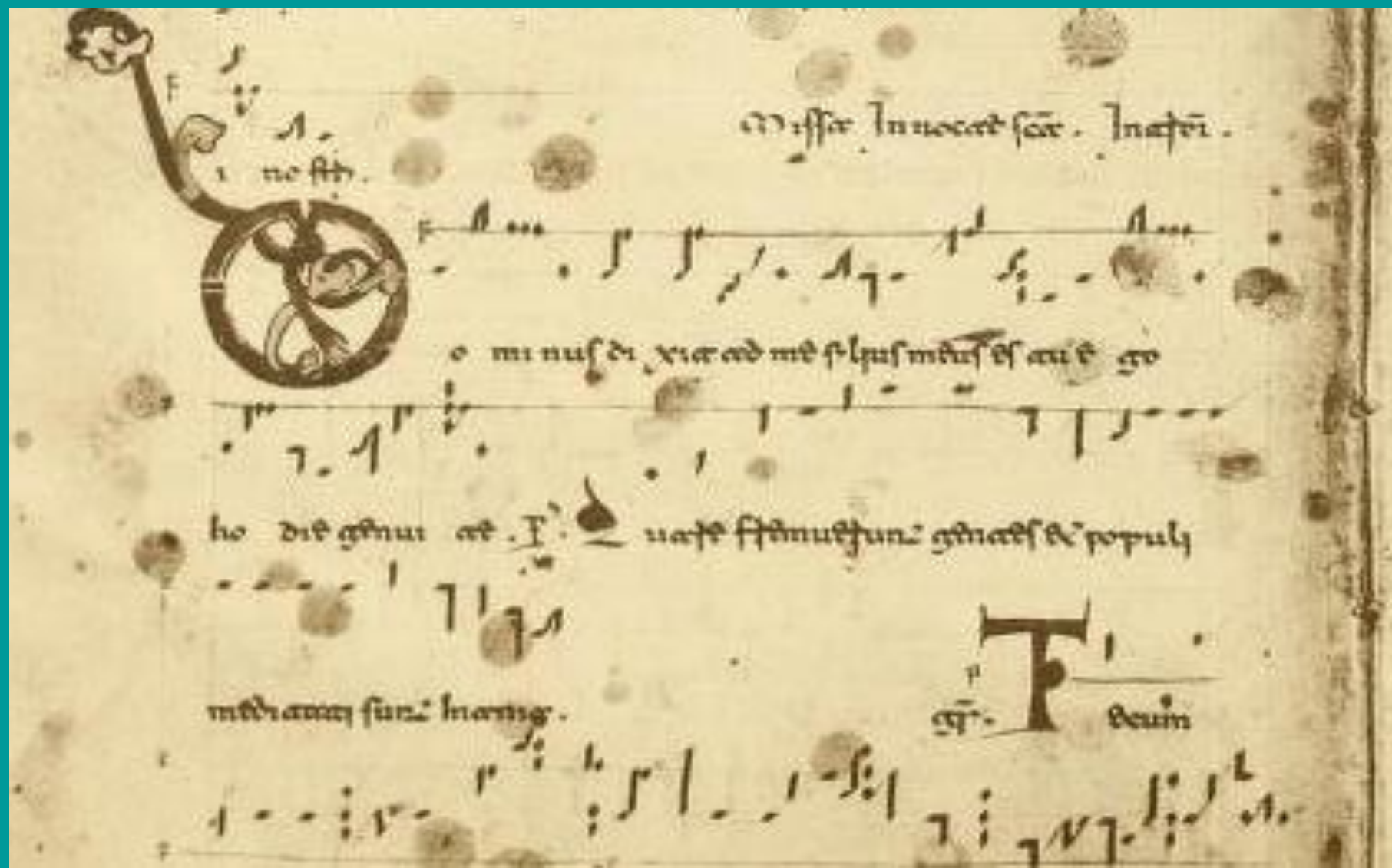
exempli descriptione statuatur. prout possit
fieri sub aspectum

Rex celi do

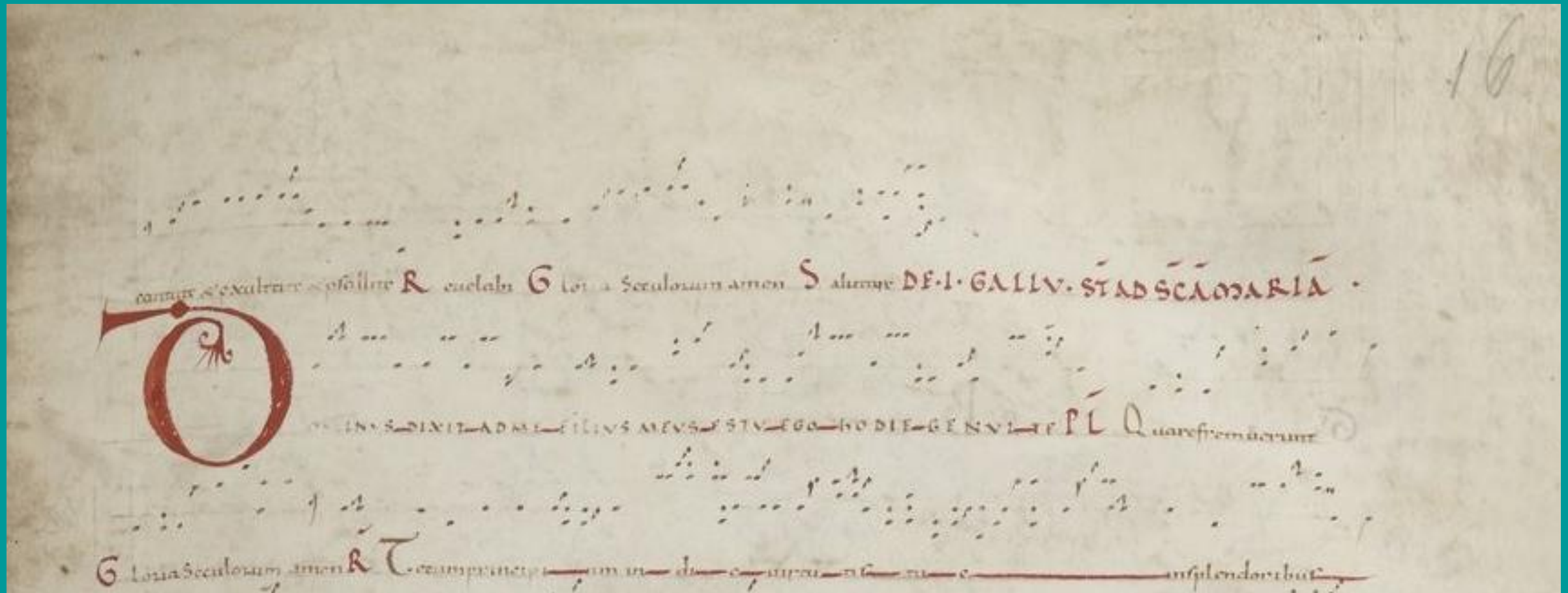
Adhanc descriptionē canendo facile sentitur quomodo

La lettre pour intégrer le nombre dans l'image

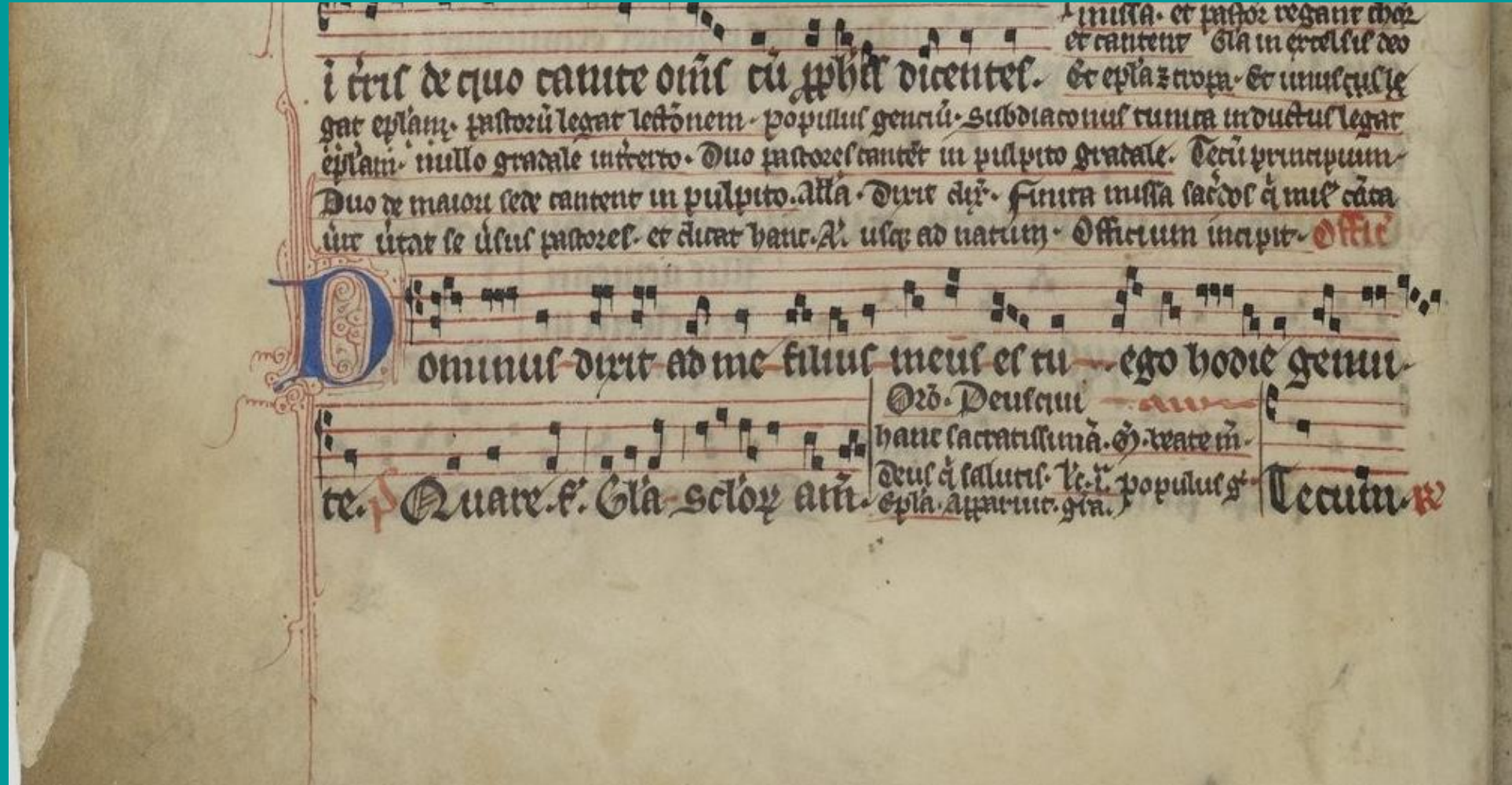
Bénévent
Ms 34
XI^e siècle
p.14



Bnf Lat ms 776 fol° 12 Graduel de Gaillac XI^e siècle



Bnf Ms Lat 904 Graduel de Rouen dit « Des Rois mages »
XIII^e siècle Fol^o12v



1 Cor. 5, 7

VII
MRBCKS

A Lie-lú-ia.

Paschā no-strum immo-lá-

L103
C107

→

(Γ) (M) (Γ) (N)

α α αλ λη η η η η λου ου +

(M) (Π)

ι ι ι ι α σ A α α α α αλ λη η

(M) (N) (Γ)

η η η λου ου ου ι ι ι ι α σ A α αλ

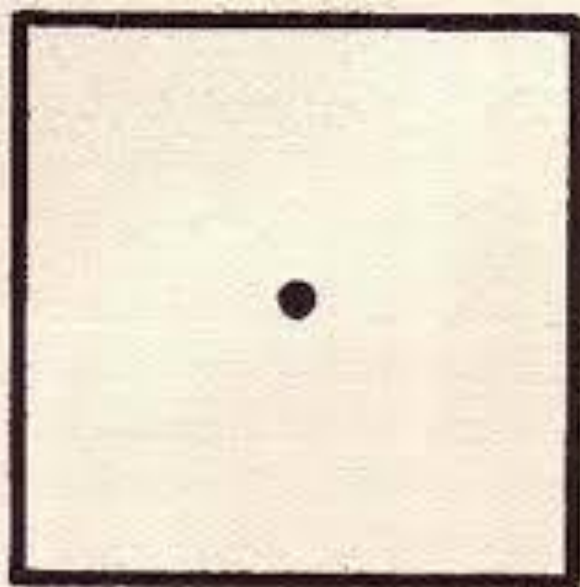


Fig. 4.

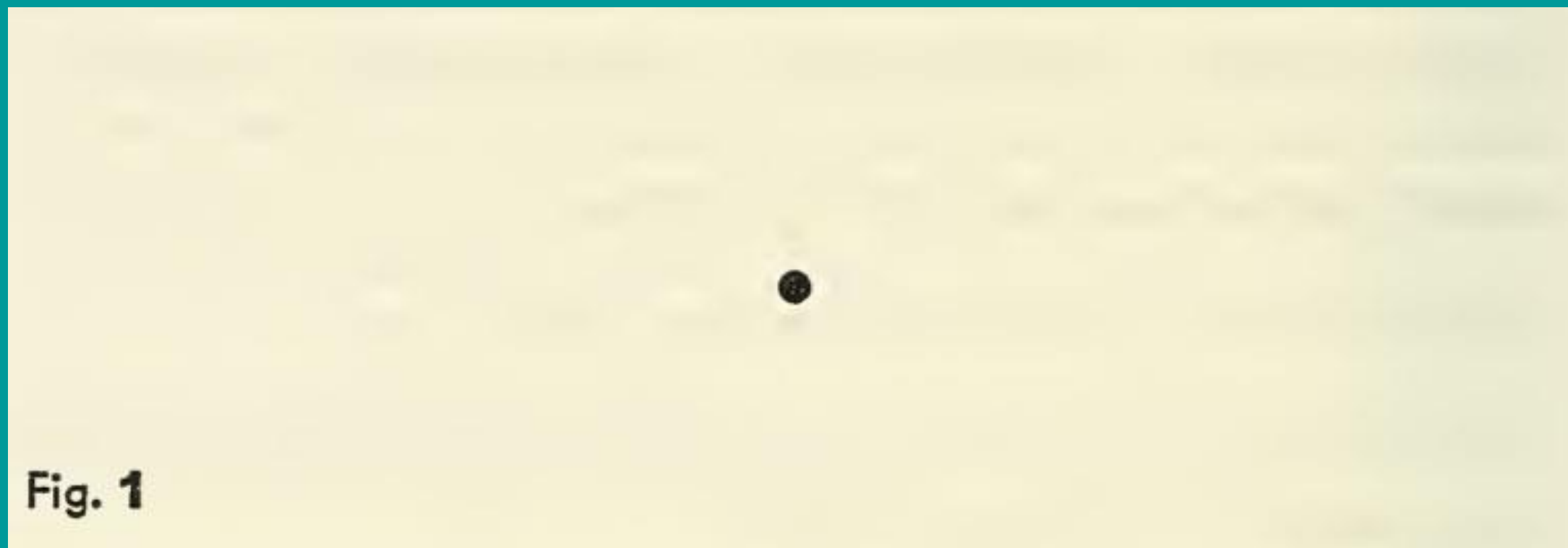


Fig. 1



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 *Cercles*



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



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



SCS SCS SCS ONS OSSABOTH PLNI
SUNT CAELI ET TERRA LACUS SANNAI
ET LIS BENEDICIT QUI VENIT IN NO
OMNIA IN EXCELSIS

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'Érigène *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 בְּרֵאשִׁית בָּרָא אֱלֹהִים אֶת הַשָּׁמַיִם וְאֶת הָאָרֶץ:
Au commencement créa Dieu le ciel et la terre.

ב וְהָאָרֶץ הִיְתָה תֹהוּ וּבְהוּ וְחָשֶׁךְ עַל-פְּנֵי
Et la terre était tohu et bohu, et l'obscurité (était) sur la face

תְּהוֹם וְרוּחַ אֱלֹהִים מְרַחֶפֶת עַל-פְּנֵי הַמַּיִם: וַיֹּאמֶר
de Dieu et le souffle de l'abîme; planait sur la face des eaux. Il dit

אֶל יִשְׂרָאֵל מִשְׁלָה וּבָנֵי יִשְׂרָאֵל אֶת הַשִּׁירָה הַזֹּאת לִיהוָה וַיֹּאמְרוּ
לֵאמֹר אֲשִׁירָה לִיהוָה כִּי גָאָה גָאָה
סוֹס וּרְכָבוֹ רָמָה בַּיָּם
עָדִי וַחֲמַרְתָּ יְהוָה וַיְהִי לִי
לִישׁוּעָה זֶה אֱלֹהֵי וַאֲזֹהוּ
אֲבִי וַאֲרַמְמוֹזָהוּ יְהוָה אִישׁ מִלְחָמָה יְהוָה
שְׁמוֹ מִרְכַּבַּת פָּרָעָה וַחֲזִילוֹ יְרָה בַּיָּם
וּמִבְּחֹר עֲלֵשָׁיו שָׁבְעוּ בַיָּם סוֹף
תַּהֲמַת יִכְסִימוּ יִרְדּוּ בַּמִּצּוֹת כִּמוֹ
אֲבֹן יִמְיָן יְהוָה זָאֲדָרִי בַכּוֹץ
יִמְיָן יְהוָה תִּרְעַץ אוֹיֵב
וּבִרְבַּ גָּאוֹן תִּזְהָרֶם
קָמִיר תִּשְׁלַח זֹרֶן יֹאכֻלְמוּ כִקֵּשׁ
וּבִרוֹחַ אֲפִיק זָעֲרָמוּ מִיָּם
זָזָלִים קָפְאוּ תַהֲמַת בָּלָב יָם
אֲמַר אוֹיֵב אֲרֹדֶף אֲשִׁיג
אֲפֹשִׁי אֲרִיק זֹרְבֵי תוֹרִישְׁמוּ יָדֵי
זָשַׁפַּת בְּרוֹחַךְ כִּסְמוּ יָם
אֲדִירִים מִי כִמְכָה בָאֻלָּם יְהוָה
מִי כִמְכָה זָאֲדָר בִּקְדֵּשׁ
זָטִית יִמְיָן תִּבְלַעְמוּ אֶרֶץ
זָזִית בַּחֲסֹדֶךְ עִם זֹו גָאֻלַּת
קִדְשֶׁךְ שְׁמַעְיוֹ עַמִּים יִרְגְּזוּן
זָזִיל אֲזִי יֵשְׁבִי פִלְשֶׁת
אֲדוֹם אֵילִי מוֹאֵב יֹאזְזָמוּ רַעַד
זָמָו כָּל יֵשְׁבֵי כְנָעַן
תִּפֹּל עַל־יָהֵם אִימַתָּה
וּפִזָּד בְּגֹדֶל זְרוֹעֶךָ יִדְמוּ כֶאֱבֹן
עַד יַעֲבֹר עִמָּךְ יְהוָה
קָצִית תִּבְאָמוּ וּתִשְׁעָמוּ בַהֲרַ גָּזֻלְתֶּךָ
מִכּוֹן לִשְׁבַתֶּךָ פַּעֲלַת יְהוָה
מִקְדֵּשׁ אֲדָנִי כוֹזָזוּ
יָדִיךָ יְהוָה יִמְלֹךְ לָעֻלָּם וָעֶד
כִּי בָא סוֹס פָּרָעָה בִּרְכָבוֹ וּבִפְרָשָׁיו בַּיָּם
וּבָנֵי יִשְׂרָאֵל הִלְכוּ בִיבֹשָׁה בַתּוֹךְ הַיָּם
אֶת מִי הַיָּם

Bnf Grecs 437 Pseudo-Denys p.16

3

ОТИ ПРЕПОИТЪ ОСТАДЪ ЕИ КАКОУ РА
 НИ КАКО ДІАТОНАНОЛОЮ ОУНСУА
 ВОЛОНЕ КСАІНЕ ТАІ:
 РИТОІГАРОУНЪ ОУС ОУМІТРОУТОИ
 ЕКЪ ЕСЪ ДІТІНАХЪ ЕИ ІНА КСІОТІ
 АПАСНЕ СІ ЕРАРХІАС ОУОМЪ ОУА КСІТІ
 ТОУСАУТНІ СІ КАСТІНЪ ЕІАС ОУТАС
 ОУННІ СЕНЪ ЕЗІ СДЕТА С ОУРАНИАС
 І ЕРАРХІАС ОУАМНІ СІ КАСАТІНІ
 АУТ ОУНЕНТО ОІ СЛОГО СЕ КСАІНО
 РІАНЪ ЕПІОМІЕНОІ СТЕТОУТО СІ
 ПЕІНО ПОІА СІ ЕРАІ СКАОСЪ ОУСЕІ
 ТА С ОУРАНИАС СХІАТІ ТРОУСІ
 А СКАІНСЕ СІ Т ОУНЛОГІ ОУНІ СІ
 ГРА СІ ЕІАІ КАІПРО СІОІАНАНЪ ОУН
 НАІХРІ ДІАТОНІ ПЛАСІАТІ ОУОД
 ПЛАСТОТІ ТА ОУП ОУСАІНІ СІАІ СІ
 ОУСАУТІ СТОІ С ПОЛА ОІ СІАІ ЕРІО
 ОУОМІЕ ОУАТОУ С ОУРАНИ ОУС СКАІНЪ
 ОУЕІД ЕІ СКАІН ОУА С ПОЛУ ПІОД СЕІНАТІ
 НА СКАІН ПОЛУПРО СІОУНОУ СКАІПРО
 ВОІ ОУНІ СТІНН ОУДІАІНІ ППРО СКАІО
 ТІ ОУНЪ ІРОМОСЪ ІАІНТЕТУ ПІАІ
 НОУ СКАІПРО СКАІТІ ОУНАІ СКАІ ОУХЕІ
 ДОМІД ОУСІПРО СІТІНН ОУНТІХІ
 АНІ ПТЕРОСЪ ІАІН ДІА ПЕ ПІА СКАІ
 НОУ СКАІ ТРОХ ОУС ТІНА СІ ОУО
 Д ЕІ С

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



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)

CHANT *Allegretto* (♩ = 96) *dolce*

PIANO *Allegretto* *p sempre leggiero*

vei - 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

The musical score is for a vocal ensemble, featuring four parts: Hautbois d'amour, Alto, Hb (Hautbois), and A. (Alto). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are in French and describe a scene of the world.

First System:

- Hautbois d'amour:** Melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Alto:** Melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Lyrics:** Qui se des ad dex - tram Pa - tris, qui

Second System (Measures 22-25):

- Hb:** Melodic line with eighth and sixteenth notes.
- A.:** Melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Lyrics:** se des ad dex - tram Pa - tris, ad dex - tram

Third System (Measures 27-30):

- Hb:** Melodic line with eighth and sixteenth notes.
- A.:** Melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Lyrics:** 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 du second, est étroitement lié 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 ;

Nelson Goodman *Langages de l'art*, Paris, Jacqueline Chambon, 1990, p. 221

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 musicales mérite pleinement la qualité de système notationnel.

Goodman p. 222

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 que 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.

20

Nelson Goodman *Langages de l'art*, Paris, Jacqueline Chambon, 1990, p. 149

Variétés manuscrites

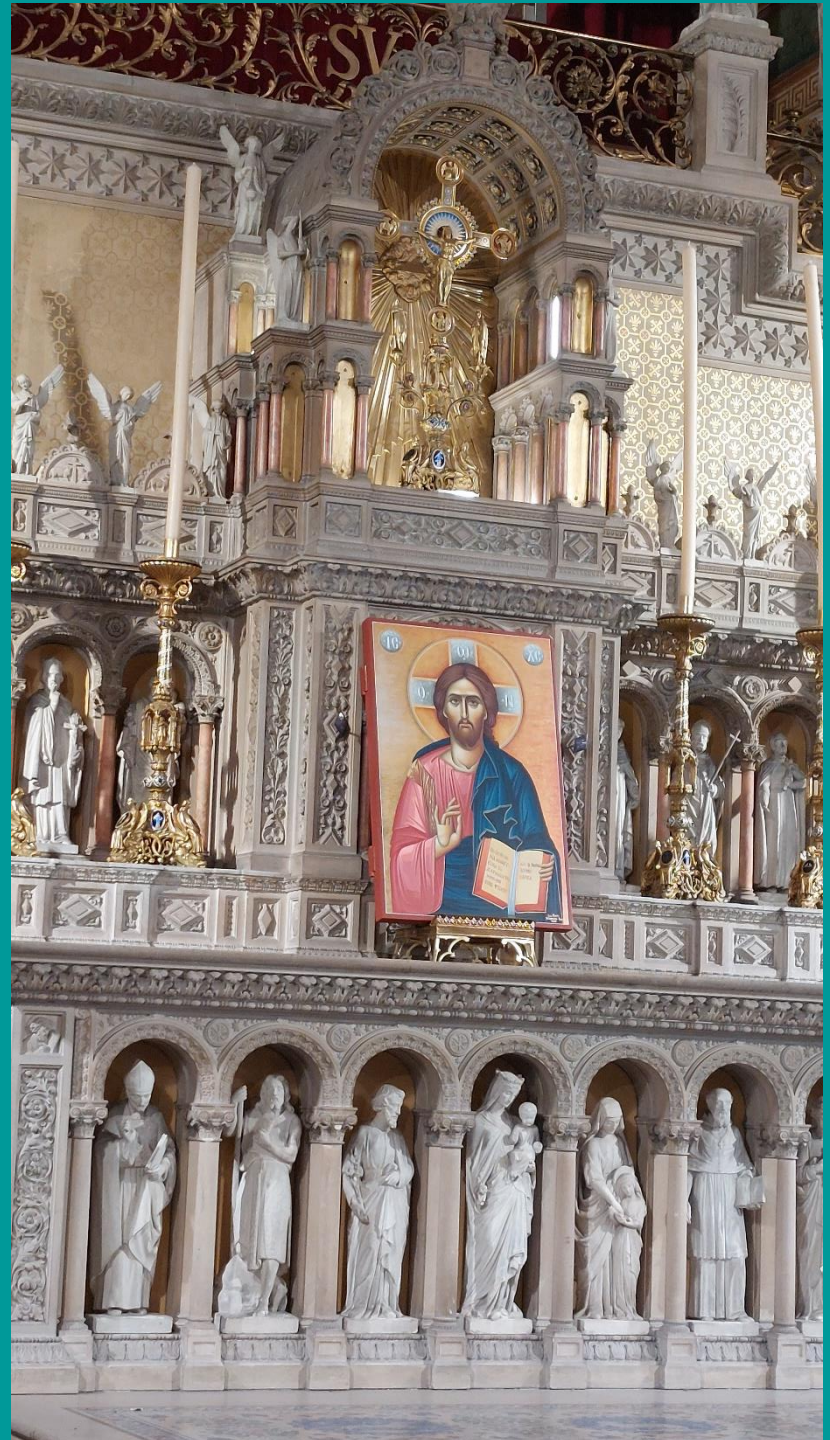
Pourquoi alors m'est-il tout aussi impossible de faire une contrefaçon de la symphonie de Haydn ou du poème de Gray qu'un original de la peinture de Rembrandt ou de sa gravure *Tobie aveugle* ? Supposons qu'on dispose d'une variété de copies manuscrites et de nombreuses éditions d'une œuvre littéraire 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'œuvre⁹. 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 ?









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 intériorise [*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, dans le cas de la musique, à l'extériorisation.

Tim Ingold p. 35

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 prématuré 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 correc-

peut s'apparenter à un paysage qu'on regarde, sur lequel on se projette davantage d'un écran qu'on regarde, 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, parcourant 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 trouve 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.

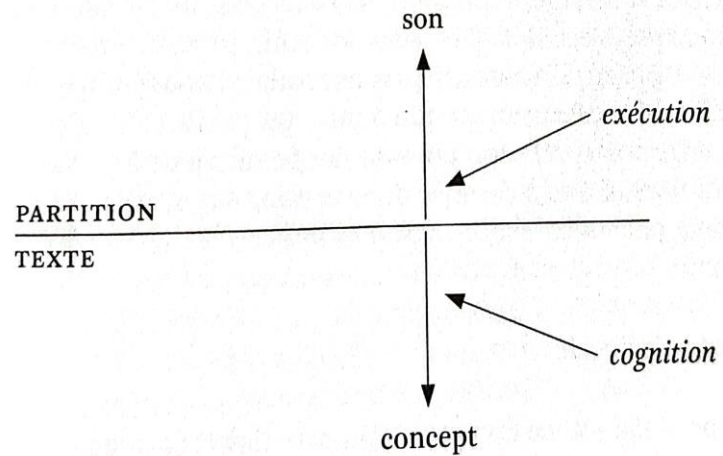


Figure 1.3

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 1
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 سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ ءَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ
 لَا يُؤْمِنُونَ ﴿٦﴾ خَتَمَ اللَّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَعَلَى سَمْعِهِمْ وَعَلَى
 أَبْصَارِهِمْ غِشَاوَةٌ وَلَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ ﴿٧﴾ وَمِنَ النَّاسِ
 مَن يَقُولُ ءَامَنَّا بِاللَّهِ وَبِالْيَوْمِ الْآخِرِ وَمَا هُمْ بِمُؤْمِنِينَ ﴿٨﴾
 يُخَادِعُونَ اللَّهَ وَالَّذِينَ ءَامَنُوا وَمَا يَخْدَعُونَ إِلَّا أَنفُسَهُمْ
 وَمَا يَشْعُرُونَ ﴿٩﴾ فِي قُلُوبِهِمْ مَّرَضٌ فَزَادَهُمُ اللَّهُ مَرَضًا

AMAZING GRACE

1=C 3/4

5		$\dot{1}$ - $\underline{\dot{3}\dot{1}}$		$\dot{3}$ - $\dot{2}$		$\dot{1}$ - 6		5 - 5		$\dot{1}$ - $\underline{\dot{3}\dot{1}}$		$\dot{3}$ - $\underline{\dot{2}\dot{3}}$		$\dot{5}$ -
3		3 - 5		b7 - b7		4 - 4		3 - 3		3 - 5		$\dot{1}$ - 5		5 -

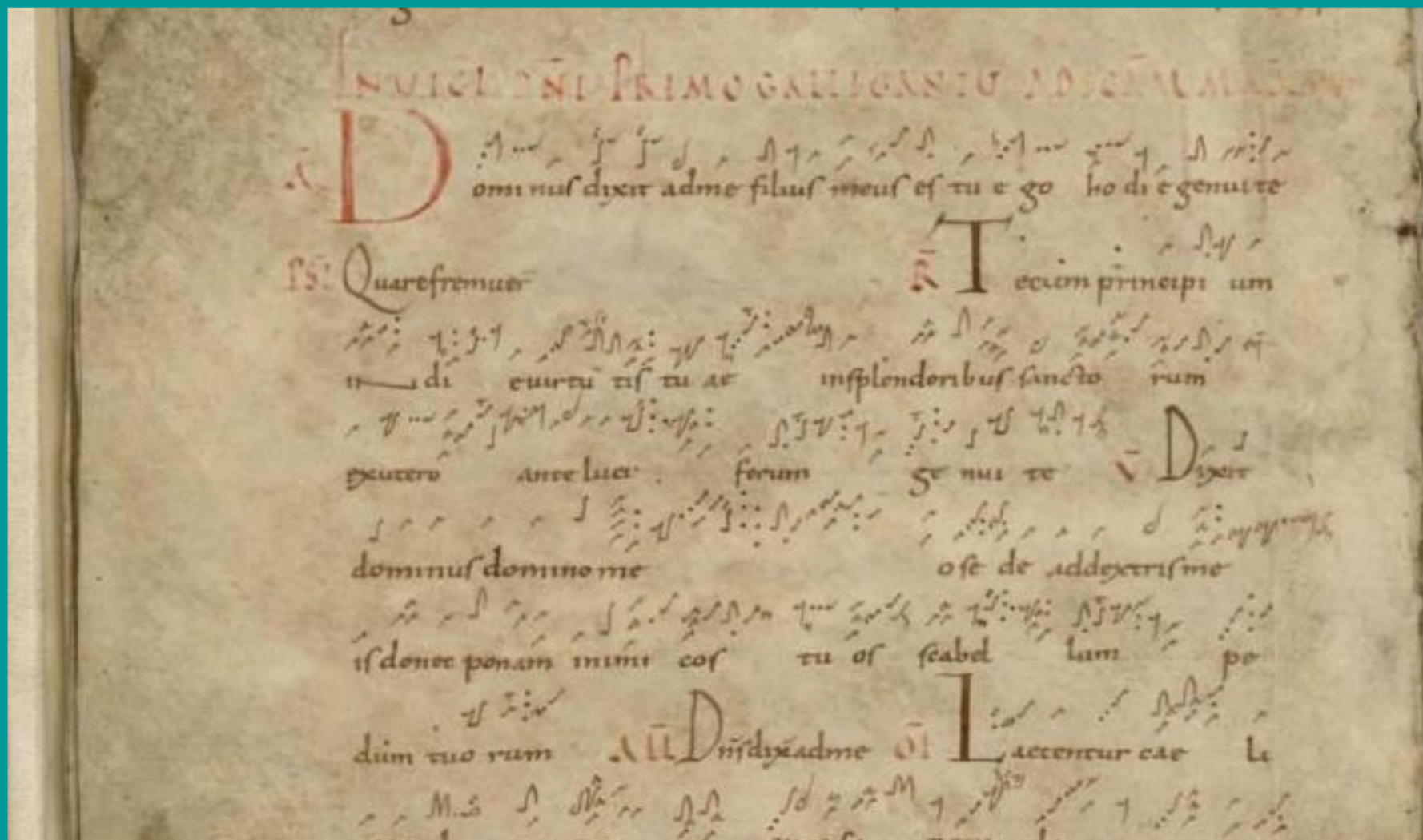
A- maz- ing grace! How sweet the sound, That saved a wretch like me!

5		$\dot{1}$ - $\dot{1}$		$\dot{1}$ - $\dot{1}$		6 - 6		$\dot{1}$ - $\dot{1}$		5 - 5		$\dot{1}$ - $\dot{1}$		7 -
1		1 - 5		1 - 5		4 - 4		1 - 5		1 - 3		5 - $\dot{1}$		5 -

$\underline{\dot{2}\dot{3}}$		$\dot{5}$ - $\underline{\dot{3}\dot{1}}$		$\dot{3}$ - $\underline{\dot{3}\dot{2}}$		$\dot{1}$ - 6		5 - 5		$\dot{1}$ - $\underline{\dot{3}\dot{1}}$		$\dot{3}$ - $\dot{2}$		$\dot{1}$ -
5		3 - 5		b7 - b7		4 - 4		3 - 3		3 - 5		$\dot{1}$ - 4		3 -

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

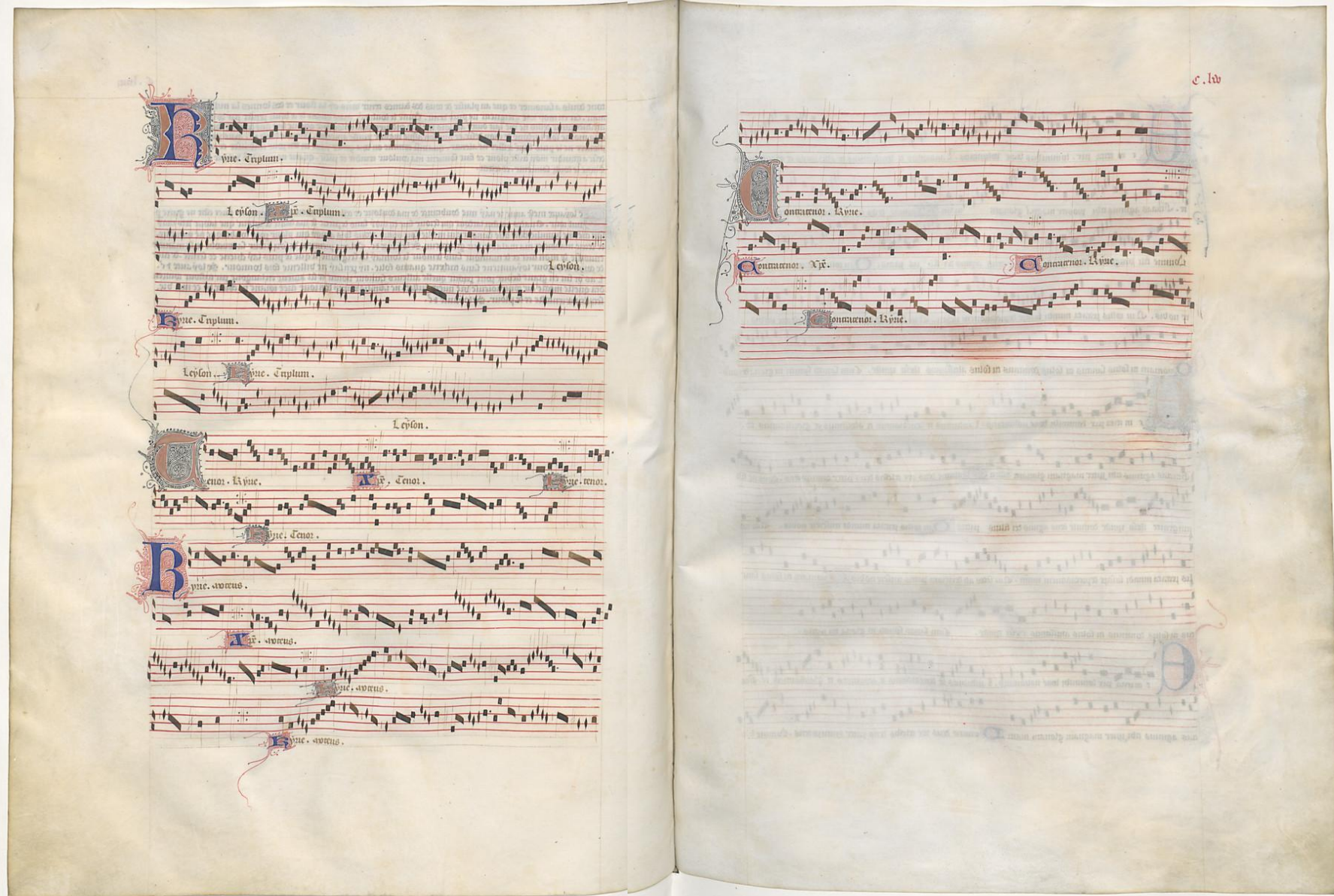
7		5 - $\dot{1}$		$\dot{1}$ - $\dot{1}$		6 - 6		$\dot{1}$ - $\dot{1}$		5 - 5		$\dot{1}$ - 7		$\dot{1}$ -
5		1 - 5		1 - 5		4 - 4		1 - 5		1 - 1		5 - 5		1 -



Machaut
Messe dite
« Notre Dame »
Bnf F9221

1380-1395

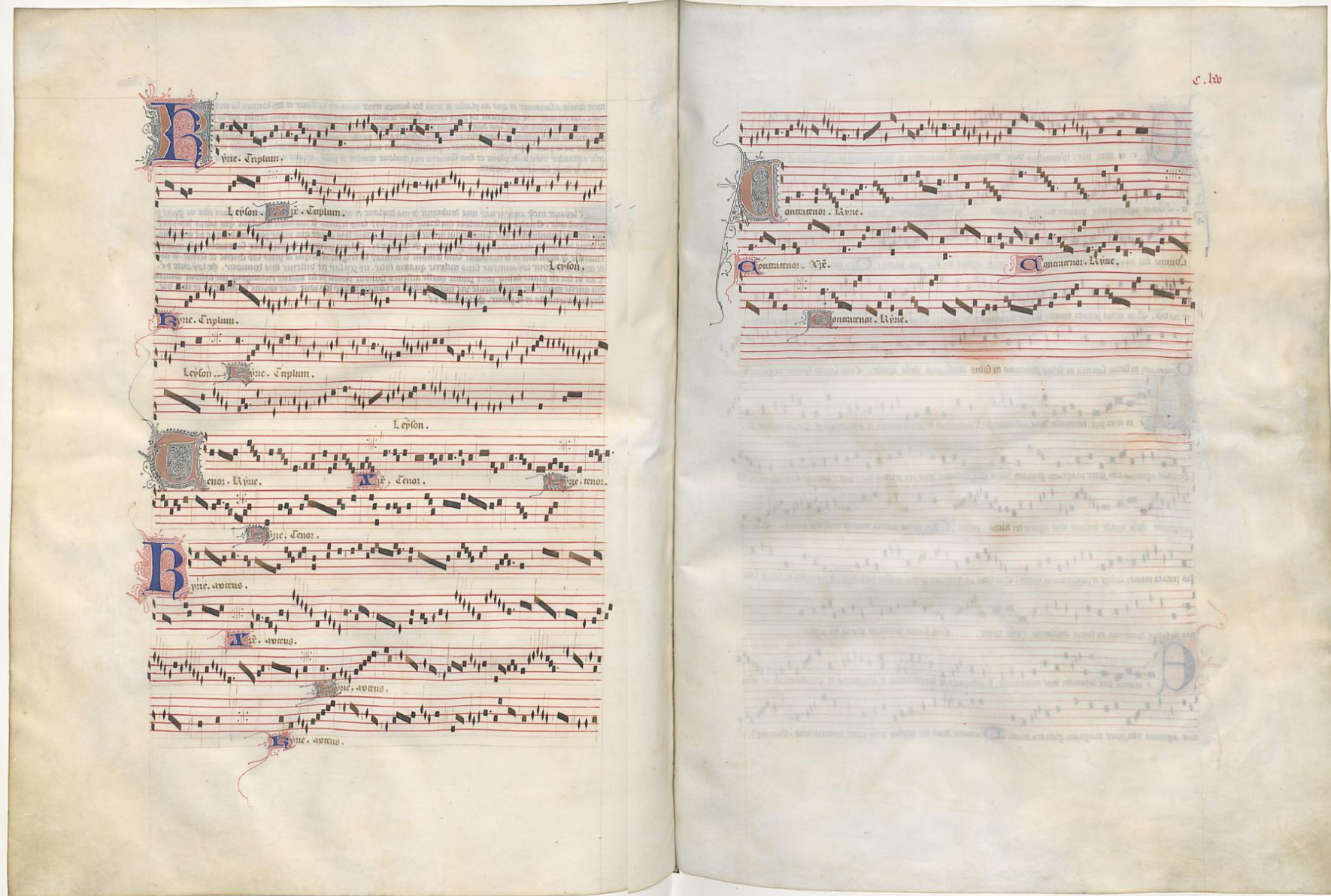
164v°-165 r°



Machaut
Messe dite
« Notre Dame »
Bnf F9221

1380-1395

164v°-165 r°



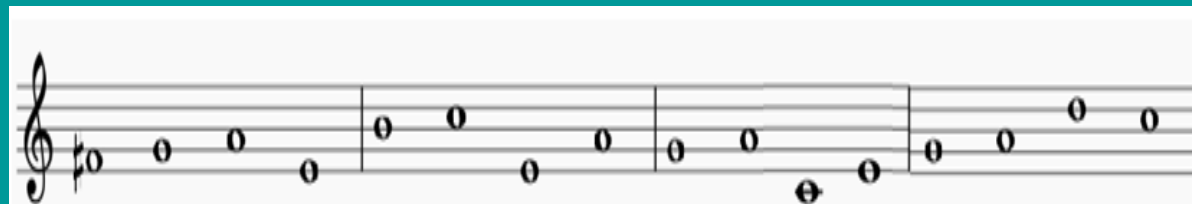
鹿鳴三章章八句黃鐘清宮

俗呼正宮

旨黃酒姑以林燕南樂黃嘉應賓南之太清心清	鼓黃琴林鼓瑟琴鼓姑琴南和應樂黃且姑湛南我林有南	鹿太鳴黃食太野黃之琴姑我琴有南嘉應賓南鼓南瑟南	有南旨黃酒姑嘉林賓南式應燕南以太清教黃	昭林視姑民南不黃清恍姑君愿子黃清是姑則琴是姑微而我林	鳴姑食林野南之太清萬黃我林有南嘉應賓南德南音瑟孔姑	人林之南好黃我姑示林我南周太清行黃	鼓林瑟南吹瑟笙林吹瑟笙林鼓南簧姑承應筐黃是姑將南	呦瑟呦南鹿瑟鳴姑食南野姑之太草黃我瑟有林嘉應賓南
---------------------	-------------------------	-------------------------	---------------------	----------------------------	---------------------------	-------------------	--------------------------	--------------------------



呦 呦 鹿 鳴 食 野 之 苹 我 有 嘉 賓 鼓 瑟 吹 笙
you you lu min shi ye 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