



HAL
open science

L'Art du Chant Sacré a cappella : Chants pré-grégoriens et grégoriens | Negro Spirituals primitifs chantés a cappella | Improvisations vocales sur textes bibliques

Illo Humphrey

► To cite this version:

Illo Humphrey. L'Art du Chant Sacré a cappella : Chants pré-grégoriens et grégoriens | Negro Spirituals primitifs chantés a cappella | Improvisations vocales sur textes bibliques. [Rapport de recherche] Association MUSIKANTO; Festival de la Voix - 2019 | Guadeloupe, France. 2019. hal-03082095

HAL Id: hal-03082095

<https://hal.science/hal-03082095>

Submitted on 18 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Festival de la Voix
Le Chant Sacré Dans Toute Sa Splendeur
GUADELOUPE - 15 AU 25 AVRIL 2019
 Priorité aux scolaires du 15 au 18 !
 Clôture : J.25 - Cathédrale Saint-Pierre et Saint-Paul

Invité :
Illo Humphrey, PH.D. - HDR
 Baryton concertiste
 Médiéviste-Musicologue

Renseignements et inscriptions :
 0690 19 00 33
<https://musikanto.net>
 Musikanto97VoixMusiqueCulture

Au programme :
 Concerts
 Master-classe (15 heures) avec certificat de réussite
 Ateliers
 Conférences

Pour :
 Classes scolaires
 Étudiants / Étudiantes
 Structures culturelles
 Chorales
 Chanteurs / Chanteuses (non expérimentés à virtuoses)



FESTIVAL DE LA VOIX
Le Chant Sacré dans toute sa Splendeur
Guadeloupe – 15 au 25 avril 2019

• Organisé par l'Association Musikanto et l'Association Vox Nova •
 • <https://www.helloasso.com/associations/association-musikanto/evenements/festival-de-la-voix-guadeloupe-2019-masterclass> •

❖ **Master-Classe** ❖

• *L'Art du Chant Sacré a cappella* •

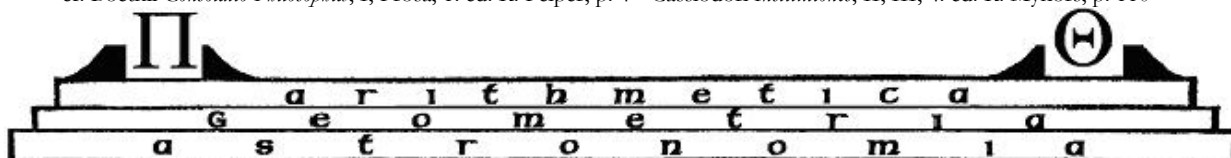
(Chants pré-grégoriens et grégoriens | Negro Spirituals primitifs chantés a cappella | Improvisations vocales sur textes bibliques)

Invité:

ILLO HUMPHREY, PH.D. – HDR

Baryton-Concertiste | Médiéviste-Musicologue
 (Chercheur Associé | EA 4593 CLARE – LaPRIL | Université Bordeaux Montaigne | 33607 Pessac, France)

• Π – π = ή πρακτική, της πρακτικής • Θ – θ = ή θεωρητική, της θεωρητικής •
 • cf. Boethii *Consolatio Philosophiae*, I, Prosa, 1: éd. R. Peiper, p. 4 • Cassiodori *Institutiones*, II, III, 4: éd. R. Mynors, p. 110 •



• <https://www.guadeloupe.fr/agenda-sortir/festival-de-la-voix-2019/> •





• <https://www.guadeloupe.fr/agenda-sortir/festival-de-la-voix-2019/> •

FESTIVAL DE LA VOIX
Le Chant Sacré dans toute sa Splendeur
Guadeloupe – 15 au 25 avril 2019

• Organisé par l'Association Musikanto et l'Association Vox Nova •

✿ **Master-Classe** ✿

• **L'Art du Chant Sacré *a cappella*** •

(*Chants pré-grégoriens et grégoriens | Negro Spirituals primitifs chantés a cappella | Improvisations vocales sur textes bibliques*)

Intervenant :

ILLO HUMPHREY, PH.D. – HDR

Baryton-Concertiste | Médiéviste-Musicologue

(Chercheur Associé | EA 4593 CLARE – LaPRIL | Université Bordeaux Montaigne | 33607 Pessac, France)



(1)

T E De-um laudá-mus: * te Dóminum confi-té- mur.
 Te aetérnum Patrem omnis terra ve-nerá- tur. Ti-bi omnes
 ánge- li, ti-bi caeli et u-nivér-sae pot-está- tes: Ti-bi ché-vv 4-6: Isaías 6:2-3
 ru-bim et sé-raphim incesá-bi-li vo-ce proclá- mant: Sanctus:
 Sanctus: Sanctus Dómi-nus De- us Sá-ba- oth.

(2)



(3)

• (1) Paris, Bibliothèque nationale de France (Site Richelieu), Fonds latin 1, f. 215v •
 (Frontispice du Psautier : « *David rex et prop[beta]* »)

• Bible *in-folio* de l'Abbé laïc Vivianus (845-851) | 1^{ère} Bible de Charles II dit "le Chauve" •
 • Origine : Saint-Martin de Tours • Bénéficiaire : Charles II dit "le Chauve" • Date : ca. 845-846 •
 • cf. Illo Humphrey, « La philosophie de l'image dans la pratique iconographique carolingienne

(quelques observations sur la pratique iconographique en *Neustrie* au IX^e siècle : l'exemple du *scriptorium* de Saint-Martin de Tours entre 830 et 851) », dans *Colloquia Aquitana II 2006 – Boèce [Boethius Boèce ([Boethius], Rome, ca. 480 – Pavie, ca. 524), l'homme, le philosophe, le scientifique, son oeuvre et son rayonnement*, Illo Humphrey (éd.), Paris, 2009, volume 1, ch. 3, p.269-313 •

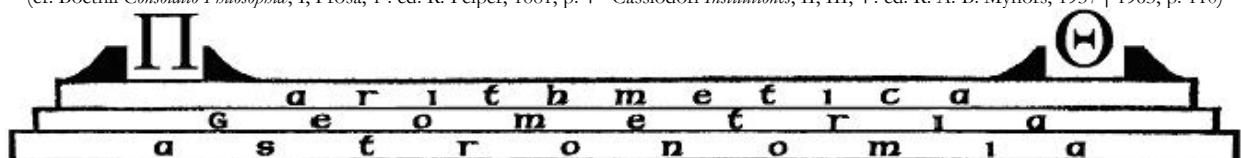
• (2) L'Hymne des Vigiles *Te Deum laudamus* | Chant latin pré-grégorien anonyme | IV^e siècle (fin) | Chanté à la fin de l'Office des Vigiles •
 • SC *La Règle de saint Benoît VII [Regula sancti Benedicti]*, édition critique d'Adalbert de Vogüé, Paris (Cerf), 1972 / 1977, tome 2, chapitre XI, p. 514-516 •

• (3) Napoli, Biblioteca nazionale « Vittorio Emanuele III » | Ms. V A 14, XIV^e siècle, f. 47r | origine : Naples •
 • Contenu : Boethii *De institutione arithmetica libri duo* [sic]: 1-44v ; Boethii *De institutione musica libri quinque* : 49-109 •
 • cf. R.I.S.M. (*Répertoire International de Sources Musicales*) B-III (Italy), Michel Huglo, Christian Meyer (éds.), München, 1986 : n°6 •



• Π – π = ή πρακτική, τής πρακτικῆς • Θ – θ = ή θεωρητική, τής θεωρητικῆς •

• (cf. Boethii *Consolatio Philosophiae*, I, Prosa, 1 : éd. R. Peiper, 1881, p. 4 • Cassiodori *Institutiones*, II, III, 4 : éd. R. A. B. Mynors, 1937 | 1963, p. 110) •





• <https://www.guadeloupe.fr/agenda-sortir/festival-de-la-voix-2019/> •

FESTIVAL DE LA VOIX | *Le Chant Sacré dans toute sa Splendeur*

• **Guadeloupe | 15 – 25 avril 2019** •

• Organisé par l'Association Musikanto et l'Association Vox Nova •

✧ **Master-Classe** ✧

• **L'Art du Chant Sacré *a cappella*** •

(*Chants pré-grégoriens et grégoriens | Negro Spirituals primitifs chantés a cappella | Improvisations vocales sur textes bibliques*)

Intervenant : Illo Humphrey, Ph.D. – HDR, Baryton-Concertiste, Médiéviste-Musicologue,

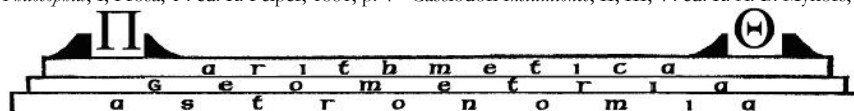
(Chercheur Associé | EA 4593 CLARE – Laboratoire LaPRIL | Université Bordeaux Montaigne | 33607 Pessac, France)

Table des Matières

• RUBRIQUE :	PAGE :
• Page de titre	1
• Page de Frontispice 1 (<i>Te Deum laudamus</i>)	2
• Table des Matières	3
• L'Art du Chant Sacré <i>a cappella</i> Résumé de synthèse	4
• Déroulement des Sessions de la Master-Classe	5
• Notice 1 : <i>À propos de l'instrument vocal humain</i>	6-7
• Notice 2 : <i>À propos du Chant pré-grégorien</i> (avant le IX ^e s.) <i>et grégorien</i> (à partir du IX ^e s.)	8
• Hymnus <i>pro gratiarum actione Te Deum laudamus</i> (partition)	9-11
• Hymnus <i>pro gratiarum actione Te Deum laudamus</i> (commentaire)	12
• Extrait du traité anonyme <i>Musica et Scholica Enchiridias</i> (éd. H. Schmid, 1981)	13
• <i>Drame liturgique – Quem quaeritis in sepulchro, o christicole</i>	14
• <i>Alleluia, Pascha nostrum Sequentia cum prosa : Victimae paschali laudes</i> (partition)	15
• <i>Alleluia, Pascha nostrum Sequentia cum prosa : Victimae paschali laudes</i> (commentaire)	16
• Notice 3 : <i>À propos de la paléographie musicale du Chant dit « grégorien »</i>	17
• Atlas des 15 familles de paléographie musicale grégorienne	18
• Notice 4 : <i>À propos de l'improvisation vocale</i>	19
• <i>Improvisation vocale</i> (1) : <i>Le Beatitudini</i> (<i>Recitativo ed Aria</i>)	20-21
• <i>Improvisation vocale</i> (2) : <i>Ne vous amassez pas des trésors sur la terre</i> (<i>Récitatif</i>)	22
• <i>Improvisation vocale</i> (3) : <i>Hosanna, au Fils de David</i> (<i>Cantabile</i>)	23
• Tableau d'ornementation vocale et instrumentale	24
• Invitatoire <i>Adonai mélér</i> suivi du Psaume 23 : <i>Mizmor le David</i> Rite Séfaraïde	25
• La Main dite « Guidonienne »	26
• L'hymne <i>Ut queant laxis</i> (de Paul diacre [†799]), chantée aux Vêpres de la fête de St-Jean-Baptiste, 24 juin)	27
• Tableau des intervalles musicaux	28
• Tableau de la notation musicale discrète du mode-trope <i>lydien</i> diatonique	29
• Tableau comparatif de 10 notations musicales discrètes VI ^e au XXI ^e s.	30
• Tableau comparatif des notations musicales du Boethii <i>De musica</i> IV, 3 (VI ^e s.)	31
• Tableau comparatif de 7 notations musicales discrètes VI ^e au XXI ^e s.	32
• Notice 5 : <i>À propos de la liturgie</i>	33
• Notice 6 : <i>À propos des Negro Spirituals primitifs chantés a cappella</i>	34
• 7 Mélodies de <i>Negro Spirituals</i> (Analyse Commentaire Interprétation)	35
• 10 Conseils pratiques pour chanteurs et solistes concertistes	36
• Illo Humphrey : CV-Résumé	37
• Illo Humphrey : Formation extrascolaire en Musicologie Médiévale	38
• Notice 7 : <i>À propos de la Musique Sacrée-Liturgique</i>	39
• Notice 8 : <i>À propos du genre « drame liturgique » issu du versus-tropus « Quem quaeritis in sepulchro »</i>	40-41
• Bibliographie	42-43
• Index-Glossaire	44-45
• Compte rendu Certificat de réussite Attestation de participation	46-48
• Page de Frontispice 2 (<i>Alleluia, Pascha nostrum</i>)	49

• Π – π = ἡ πρακτικὴ, τῆς πρακτικῆς • Θ – θ = ἡ θεωρητικὴ, τῆς θεωρητικῆς •

• (cf. Boethii *Consolatio Philosophiae*, I, Prosa, 1 : éd. R. Peiper, 1881, p. 4 • Cassiodori *Institutiones*, II, III, 4 : éd. R. A. B. Mynors, 1937 | 1963, p. 110) •





• <https://www.guadeloupe.fr/agenda-sortir/festival-de-la-voix-2019/> •



FESTIVAL DE LA VOIX

Le Chant Sacré dans toute sa Splendeur

• **Guadeloupe | 15 – 25 avril 2019** •

• Organisé par l'Association Musikanto et l'Association Vox Nova •

✿ Master-Classe ✿

• L'Art du Chant Sacré *a cappella* •

(*Chants pré-grégoriens et grégoriens | Negro Spirituals primitifs chantés a cappella | Improvisations vocales sur textes bibliques*)

• <https://u-bordeaux3.academia.edu/IlloHumphrey/Duo-Vox-Nova> •

INTERVENANT :

ILLO HUMPHREY, PH.D. – HDR

Baryton-Concertiste, Médiéviste-Musicologue

(Chercheur Associé | EA 4593 CLARE – LaPRIL | Université Bordeaux Montaigne | 33607 Pessac, France)

• <https://u-bordeaux3.academia.edu/IlloHumphrey> •

• Résumé de synthèse •

• Ce séminaire-master-classe est consacré à l'art du chant sacré *a cappella* à travers trois répertoires ciblés, notamment : *Chant pré-grégorien et grégorien | Negro Spirituals primitifs chantés a cappella | Improvisations vocales sur textes bibliques*.

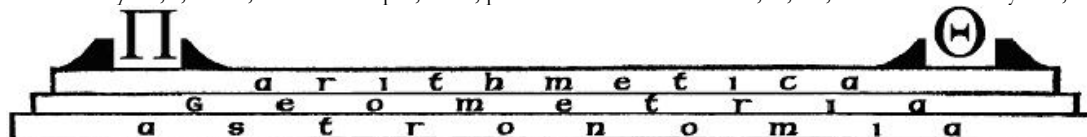
• Il est destiné principalement aux étudiants en musique et en musicologie, aux chefs de chœur, aux choristes, aux chanteurs et aux solistes, mais il est ouvert aussi aux musiciens, musiciennes et artistes de tout bord, quelles que soient leurs formations et leurs spécialités, en l'occurrence : organistes, instrumentistes, professionnels, chercheurs, professeurs, enseignants, pédagogues, lycéens, élèves, mélomanes-amateurs. Il accueille, comme il se doit, tous les niveaux : depuis les débutants jusqu'aux chevronnés.

• Au-delà de son aspect purement vocal, ce séminaire-master-classe propose également aux apprenants un enseignement musicologique, liturgique, théorique, historique et pédagogique correspondant aux trois répertoires ciblés, incluant aussi des conseils pratiques aux solistes et musiciens/musiciennes de carrière. Enfin, il prévoit, à la fin du Festival, la distribution d'un certificat de réussite à tous les participants.



• Π – π = ἡ πρακτική, τῆς πρακτικῆς • Θ – θ = ἡ θεωρητική, τῆς θεωρητικῆς •

• (cf. Boethii *Consolatio Philosophiae*, I, Prosa, 1 : éd. R. Peiper, 1881, p. 4 • Cassiodori *Institutiones*, II, III, 4 : éd. R. A. B. Mynors, 1937 | 1963, p. 110) •





FESTIVAL DE LA VOIX

Le Chant Sacré dans toute sa Splendeur

• Guadeloupe | 15 – 25 avril 2019 •

• Organisé par l'Association Musikanto et l'Association Vox Nova •

✿ Master-Classe ✿

• L'Art du Chant Sacré *a cappella* •

(*Chants pré-grégoriens et grégoriens | Negro Spirituals primitifs chantés a cappella | Improvisations vocales sur textes bibliques*)

• Déroulement des Sessions •

• 1^{ère} SESSION •

- 1^{ère} Heure : Échauffement vocal | Assouplissement vocal | Préparation du concert •
- 2^e Heure : **Chant grégorien** | Découverte | Liturgie | Analyse et Interprétation du répertoire grégorien •
- 3^e Heure : Exercices de technique vocale : voyelles, legato, virtuosité, endurance, gestion de la fatigue •

• 2^e SESSION •

- 1^{ère} Heure : Récapitulations | Échauffement vocal | Assouplissement vocal | Préparation du concert •
- 2^e Heure : **Improvisations vocales** | Découverte | Analyse et Interprétation des Improvisations vocales •
- 3^e Heure : Exercices de techniques vocales | Exercices de techniques d'improvisation vocales •

• 3^e SESSION •

- 1^{ère} Heure : Récapitulations | Échauffement vocal | Assouplissement vocal | Préparation du concert •
- 2^e Heure : **Negro Spirituals** | Découverte | Analyse et Interprétation des Negro Spirituals •
- 3^e Heure : Exercices du style vocal des Negro Spirituals : legato, crescendo, decrescendo, pianissimo, fortissimo •

• 4^e SESSION •

- 1^{ère} Heure : Récapitulations | Échauffement vocal | Assouplissement vocal | Préparation du concert •
- 2^e Heure : **Expérimentation** | Création d'Improvisations | Préparation des textes en vue des Improvisations •
- 3^e Heure : Exercices de techniques d'improvisation : *bel canto*, *Sprechstimme*, *Sprechgesang* sur des textes bibliques •

• 5^e SESSION •

- 1^{ère} Heure : Récapitulations | Échauffement vocal | Assouplissement vocal | Préparation du concert •
- 2^e Heure : **Chant grégorien** | Répertoire supplémentaire | Travail sur les accents du texte latin •
- 3^e Heure : Exercices de style | Comment préparer un concert de chant grégorien •

• 6^e SESSION •

- 1^{ère} Heure : Récapitulations | Échauffement vocal | Assouplissement vocal | Préparation du concert •
- 2^e Heure : **Comment préparer un programme de concert a cappella** • Comment chanter en plein air •
- 3^e Heure : Recherche de littérature vocale *a cappella* | Préparer l'endurance | Gestion de la fatigue •

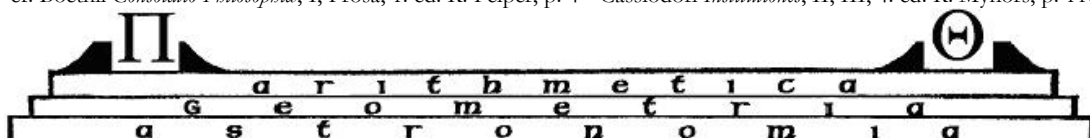
• 7^e SESSION •

- 1^{ère} Heure : Récapitulations | Échauffement vocal | Assouplissement vocal | Préparation du concert •
- 2^e Heure : **Comment planifier une carrière de soliste-virtuose** | Comment négocier ses honoraires •
- 3^e Heure : Choix de professeur | Exercices physiques, Alimentation | Comment préparer une tournée de concerts •



• Π – π = ή πρακτική, τῆς πρακτικῆς • Θ – θ = ή θεωρητική, τῆς θεωρητικῆς •

• cf. Boethii *Consolatio Philosophiae*, I, Prosa, 1: éd. R. Peiper, p. 4 • Cassiodori *Institutiones*, II, III, 4: éd. R. Mynors, p. 110 •





FESTIVAL DE LA VOIX

Le Chant Sacré dans toute sa Splendeur

• **Guadeloupe | 15 – 25 avril 2019** •

• Organisé par l'Association Musikanto et l'Association Vox Nova •

✿ **Master-Classe** ✿

• **L'Art du Chant Sacré *a cappella*** •

(Chants pré-grégoriens et grégoriens | Negro Spirituals primitifs chantés a cappella | Improvisations vocales sur textes bibliques)

Intervenant : Humphrey, Ph.D. – HDR, Baryton-Concertiste, Médiéviste-Musicologue,

(Chercheur Associé | EA 4593 CLARE – LaPRIL | Université Bordeaux Montaigne | 33607 Pessac, France)

• **Notice 1 : À propos de l'instrument vocal humain** •

• **L'INSTRUMENT VOCAL HUMAIN** : La voix humaine est un instrument complexe de communication animale, musicale et linguistique. Son fonctionnement est en rapport étroit avec le processus cognitif, le système auditif, respiratoire, musculaire et neuro-végétatif. Elle est donc en rapport étroit avec tout le corps dans son ensemble, depuis la boîte crânienne, avec ses quatre fontanelles (*antérieure | postérieure | sphénoïdales | mastoïdiennes*), en passant par, les mâchoires, les dents, la poitrine, la cage thoracique, l'appareil respiratoire, les bras, les mains, le dos, les jambes, jusqu'aux os du pied. Par ailleurs, la voix humaine semble être aussi en rapport étroit avec les 7 « *centres de force* » du corps, ou les 7 « *centres de conscience* » (appelés dans la pratique du Yoga les « *7 chakras* »), lesquels sont répartis dans le corps de manière ordonnée. Ces « *centres de conscience* » sont subtils et invisibles ; leur localisation physique semble correspondre *grosso modo* aux endroits du corps où logent les glandes endocriniennes (*pinéale | pituitaire | thyroïde | thymus | gonades mâles et femelles | surrénales | le plexus solaire abdominal : le pancréas*). Ils forment avec le reste du corps une caisse de résonance vivante, végétative et sympathique, le tout mis en branle par l'émetteur corporel (c'est-à-dire les membranes vocales, appelées communément « *chordes vocales* ») et contrôlé par le capteur corporel (c'est-à-dire l'oreille). Cet ensemble complexe de phénomènes corporels constitue ce qu'il convient d'appeler *l'instrument vocal humain* •

• « **Solfège interne** » | **Échelle pentatonique** : À l'instar des autres instruments, la voix humaine est un instrument de musique à part entière et possède en elle-même, de par sa physionomie spécifique, son propre système de « *sofège interne* ». Ce système *sofège interne*, qui s'observe universellement dans toutes les musiques de tradition orale, dont le chant pré-grégorien, le Chant grégorien, le Negro Spiritual, parmi bien d'autres, semble être *l'échelle pentatonique*, c'est-à-dire une échelle diatonique de 5 hauteurs différentes, divisées en 2 formules musicales conjointes, qui s'agencent de la manière suivante :

**Sol La DO Ré [Mi¹]
Mi Sol La**

le **DO** ici étant la hauteur fondamentale. Ces formules incluent, bien-sûr, les deux demi-tons structurels, c'est-à-dire **Fa** et **Si bécarre** (ou **Si naturel**), qui sont absents ici, mais qui peuvent très bien servir de notes de passage, comme c'est le cas dans l'incipit de la mélodie parfaitement pentatonique de l'hymne pré-grégorienne *Te Deum laudamus*. On observe que ces deux formules pentatoniques constituent la base fondamentale de la structure mélodique de multiples musiques de tradition orale, y compris, bien-sûr, la plupart des chants du répertoire pré-grégorien (avant le IX^e

siècle), du répertoire grégorien (à partir du IX^e siècle), ainsi que la majeure partie des chants du répertoire des Negro Spirituals •

• **Paliers vocaux | Cycles de quartes** : Ce constat semble indiquer que le principe de l'échelle pentatonique est inscrit dans le processus cognitif humain et que l'instrument vocal humain, c'est-à-dire la voix humaine, est en soi un phénomène de composition musicale très précis, puis que la voix humaine est elle-même à l'origine du principe pentatonique. Par ailleurs, on observe que l'échelle pentatonique est composée de deux niveaux distincts (i.e. les 2 *formules conjointes* mentionnées ci-dessus) l'un grave et l'autre aigu, en l'occurrence : **Mi Sol La** et **Sol La DO Ré [Mi¹]**, et qu'elle évolue dans la tessiture humaine, comme il se doit, par paliers vocaux en cycles de quartes parfaites •

• **Les demi-tons structurels** : Dans cette évolution à travers la tessiture de l'instrument vocal humain, les demi-tons structurels jouent un rôle primordial dans l'échelle pentatonique, en ce qu'ils sont les seuls repères qui permettent l'identification des différents paliers vocaux dans le déroulement d'une mélodie pentatonique donnée et dans le déploiement de la voix humaine à travers sa tessiture, d'où la nécessité du principe des *dièses* et des *bémols* (les « *altérations* »), attestés déjà dans le *Grand Système immuable* (τὸ ἀμετάβολον Σύστημα) de la théorie musicale grecque (cf. Carl von Jan, *Musici scriptores Graeci*, Leipzig (Teubner), 1895 | Hildesheim (Olms), 1962, Stuttgart | Leipzig, 1995, p. 367-406), puis transmis à la civilisation médiévale au VI^e siècle par le traité Boethii *De institutione musica libri quinque* IV, 3 • IV, 4 • IV, 16, au IX^e siècle par la notation dite « *dasiane* » du traité anonyme *Musica et Scholica Enchiradis* (éd. Hans Schmid, München, 1981, p. 35, 202), au IX^e siècle par la notation double de Hucbaldus Elnonensis (Hucbald de Saint-Amand, *ca. 840-†930 : cf. Yves Chartier, *L'œuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand. Les compositions et le traité de musique*, Québec, éditions Bellarmin, 1995), au XI^e siècle dans la notation musicale alphabétique du célèbre antiphonaire de la Messe H.159 conservé à la Bibliothèque de la Faculté de Médecine de Montpellier (Paléographie musicale, éd. Dom André Mocquereau, t. VII, t. VIII : 324 planches, Solesmes, 1901-1905, enfin, au XI^e siècle par le moine bénédictin italien Guido d'Arezzo (Guidus Aretinus | Guidus monachus, *992 – †Santa Croce di Fonte Avellana [?], ca. 1050, cf. Joseph Smits Van Waesberghe [1901-1986], *De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino eiusque vita et moribus*, Firenze [Olschki], 1953).

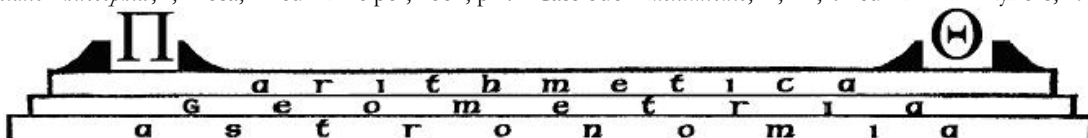
• **Guido d'Arezzo | Inventeur de la portée musicale** : Ce fut en effet le moine bénédictin italien Guido d'Arezzo qui inventa la portée musicale primitive à deux lignes colorées : Fa rouge | Do jaune, et qui a mis au point le solfège primitif, la « *solmisation* », et le nom des notes de musique **Ut – Ré – Mi – Fa – Sol – La**, d'après le premier verset de l'hymne « *Ut queant laxis Resonare fibris • Mira gestorum Famuli tuorum • Solve polluti labii reatum • Sancte Iohannes* », composée, semble-t-il au monastère italien de Montecassino par le lombard Paulus Diaconus (Paulus Warnefried, †799) et chantée le 24 juin *In primis Vesperis*, c'est-à-dire aux 1^{ères} Vêpres de la fête de saint Jean-Baptiste. Quant à l'origine du nom de la note **Si**, qui bien que calqué sur les mots « *Sancte Iohannes* » de la même hymne, n'est pas de Guido d'Arezzo ; il est attribué, sans certitude, à un moine musicien français Anselme de Flandres à la fin du XVI^e siècle •

• **CONCLUSION** : La voix humaine est donc un instrument de musique à part entière. Elle est une entité complexe de composition musicale, elle est indépendante et elle suffit à elle-même. Dans le cadre du Festival de la Voix – 2019 en Guadeloupe, le but d'une telle master-classe sur *l'Art du Chant Sacré a cappella* est d'encourager les chanteurs à prendre pleinement conscience de la richesse de l'instrument vocal humain et à développer non seulement leur technique de composition musicale, mais aussi leur oreille musicale, leur « *acoustique corporelle interne* » et, avant tout, leur sensibilité spirituelle à travers les trois répertoires ciblés : *Chant grégorien* | *Negro Spirituals* | *Improvisations vocales basées sur des textes bibliques* • IH | ih | *scripsi et subscripsi* | 26-III-2019.



• Π – π = ή πρακτική, τής πρακτικῆς • Θ – θ = ή θεωρητική, τής θεωρητικῆς •

• (cf. Boethii *Consolatio Philosophiae*, I, Prosa, 1 : éd. R. Peiper, 1881, p. 4 • Cassiodori *Institutiones*, II, III, 4 : éd. R. A. B. Mynors, 1937 | 1963, p. 110) •





• Notice 2 : À propos du Chant grégorien •

• Le Chant dit « grégorien » est une musique liturgique monodique latine issue d'une tradition orale de langue latine. Il s'agit à l'origine d'un métissage complexe de musiques méditerranéennes, mais principalement d'une fusion entre deux grandes traditions de chants liturgiques : le chant « vieux-romain » pratiqué à Rome et le chant pratiqué par les Francs, habitants du territoire de la *Neustria* (Seine et Loire) et de l'*Austrasia* (Loire et Rhin), dont les deux épiscopats étaient Paris (Abbaye royale de Saint-Denis) et Metz (Abbaye de Saint-Arnould). Le début de ce métissage eut lieu en 754 lors de la visite du pape Étienne II (pape en 752-†757) à l'Abbaye royale de Saint-Denis pour le sacre de Pépin dit « le Bref » (Pippin III, *714-†768, père de Charlemagne). Le Chant grégorien est en fait un chant romano-franc, dont la greffe musicale et liturgique fut effectuée petit à petit au cours de la deuxième moitié du VIII^e siècle, puis achevée à Rome le 25 décembre l'an 800 lors du sacre de Charlemagne en tant qu'empereur d'occident par le pape Léon III (pape en 795-†816). Pour que cette greffe culturelle ait pu se faire, on a attribué au pape Grégoire I, dit « le Grand » (*540-†604) la paternité de l'ensemble du Chant romain ; il fut déclaré que le Saint-Esprit sous forme de colombe lui dicta à l'oreille tout le répertoire de l'Office monastique et tout le répertoire de la Messe pour toute l'année liturgique. Ce fut donc par décret politique de Charlemagne que le rite romain et le chant romano-franc furent imposés sur tout le territoire de l'empire carolingien ; ce décret fut publié dans le célèbre *Capitularium XXII : Admonitio generalis*, promulgué le 23 mars 789. Ainsi, le vocable « Chant grégorien », est devenu un terme générique qui entra dans l'histoire sous l'autorité du pape Grégoire le Grand : « *Gregorius præsul meritis... Tunc composuit hunc libellum musica [sic] artis Scholae cantorum anni circuli...* », cf. D. Saulnier, *Mémoire d'HDR*, Université François-Rabelais de Tours, 2015, p. 82-87 : https://www.academia.edu/20082021/M%C3%A9moire_HDR.

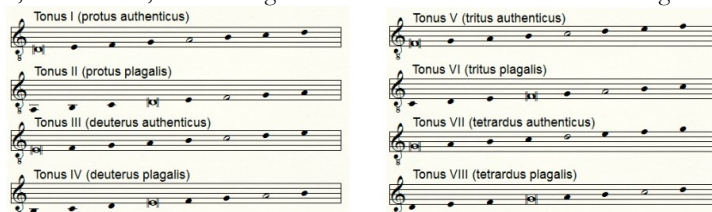
• **Nota bene** : Parmi les chants pré-« grégoriens », on compte : le chant gallican (Gaule), le chant vieux-romain (Rome), le chant milanais ou ambrosien de l'Italie du nord, le chant bénéventain de l'Italie du sud, et le chant hispanique, ou mozarabe, ou wisigothique de la péninsule ibérique. Ces divers chants régionaux n'ont pas disparu totalement, mais ont subi fortement l'hégémonie du chant officiel dit « grégorien ». De ces chants pré-« grégoriens », nous en conservons des manuscrits et des fragments de manuscrits (cf. Aubry Pierre. *Paléographie musicale. Les principaux manuscrits du chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican*, publiés en fac-similés phototypiques par les Bénédictins de Solesmes. *Bibliothèque de l'école des chartes*. 1895, tome 56. pp. 691- 696 : https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1895_num_56_1_447833_t1_0691_0000_3).

• **Le Psautier** : Le support littéraire de l'ensemble du répertoire grégorien est tiré à 90%, comme il se doit, du Livre des 150 Psaumes et des 16 Cantica qui les suivent. On distingue dans l'ensemble trois types de répertoire, (a) le répertoire de l'Office monastique réparti sur les « Heures de prière » : *ad Matutinum* | *ad Laudes* | *ad Primum* | *ad Tertium* | *ad Sextam* | *ad Nonam* | *ad Vesperas* | *ad Completorium* ; conservé dans l'*Antiphonale monasticum* (b) le répertoire de la Messe : *Antiphona ad Introitum* | *Gradualia* | *Versus Alleluatici* | *Tractus* | *Sequentia cum prosa* | *Antiphona ad Offertorium* | *Antiphona ad Communionem*, appelé « le Propre de la Messe » et conservé dans le *Graduale romanum* ; (c) le répertoire de « l'Ordinaire de la Messe » : *Kyrie* | *Gloria* | *Credo* | *Sanctus et Benedictus* | *Agnus Dei*, conservé dans le *Kyriale romanum*. Dans le rite monastique, avec ses divers *antiphonae*, *responsoria*, *responsa*, *hymni*, *cantica evangelica*, *varia*, *benedictiones*, *preces*, etc., le Psautier occupe une place centrale, en effet, toutes les semaines les 150 Psaumes, répartie sur les 8 « Heures de prière », sont psalmodiés dans leur intégralité.

• **La Schola cantorum** : Les moines et moniales médiévaux mettaient 10 années pour maîtriser ce vaste répertoire. Parmi eux, il y avait toujours un chœur de solistes surdoués qui formaient ce que l'on appelait la *Schola cantorum*. Les membres de la *Schola cantorum* exécutaient tous les chants pour solistes, tels les versets du célèbre *versus Alleluatici* : *Alleluia* • *Pascha nostrum immolatus es* • *Christus* • de la Messe du Jour de Pâques.

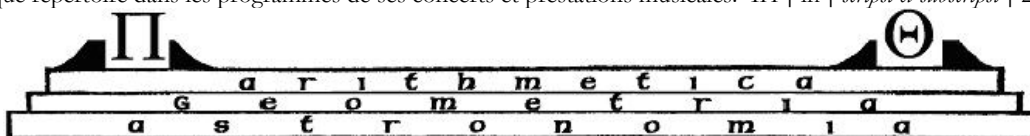
• **Le 8 Modes** : Les mélodies du chant grégorien sont organisées autour d'un système de 8 modes, appelé en grec ὀκτώηχος, -ου | *octóichos*, réparties sur 4 notes, en l'occurrence : **Ré** → **Mi** → **Fa** → **Sol**, désignées **Protus** | **Deuterus** | **Tritus** | **Tetrardus**. On attribue à chacune de ces notes deux modes distincts, à savoir : mode authentique « *authentikus* » et mode plagal « *plagalus* ». Ainsi, on a les dénominations suivantes : *Protus authentikus* / *Protus plagalis* | *Deuterus authentikus* / *Deuterus plagalis* | *Tritus authentikus* / *Tritus plagalis* | *Tetrardus authentikus* / *Tetrardus plagalis* ; voir tableau ci-après. À noter que les chants pré-« grégoriens » n'obéissent pas aux 8 modes carolingiens.

Nota bene : Ce système des 8 modes est un phénomène carolingien qui date de la fin du VIII^e siècle. Le plus ancien témoin connu de ce système est le manuscrit Paris, BnF, Fonds latin 13159, feuillets 167, 167v. Il s'agit du célèbre Psautier dit « de Charlemagne » écrit vers l'an 795.



• **Le drame liturgique** : Le célèbre *versus Quem quaeritis in sepulchro*, attribué à Odon de Cluny vers l'an 930, est chanté le jour de Pâques juste avant l'Introït « *Resurrexi* ». Il le point de départ de tout un nouveau genre de musique paraliturgique populaire que l'on appelle « *drame liturgique* » (anglais : « *liturgical drama* », « *saints plays* », « *Easter drama* » | allemand : « *das geistliche Spiel* », « *geistliches Drama* », « *liturgisches Spiel* », « *Osterspiel* » | italien : « *dramma liturgico* », « *dramma religioso* »). Ce nouveau genre, avec ses *recitations*, *dialogues* et *leitmotivs*, donna naissance à des formes de théâtre religieux et semi-religieux mimés et pantomimés, telles : le « *Jeu* » (« *ludus* »), le « *Miracle* » (« *miraculum* »), le « *Mystère* » et le « *Mystère mimé* » (« *misterium* »), la « *Passion* » (« *Passio* »), la « *Representatio* » (« *Représentation* »), la « *Court de Paradis* », etc. ; le drame liturgique est donc l'ancêtre de l'« *oratorio* » religieux et profane, et de l'« *opéra* » : le théâtre profane chanté. **BIBLIOGRAPHIE** : Walther Lipphardt, (éd.), *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, 9 volumes, Berlin (De Gruyter), 1976–1990 ; Susan Rankin, *The Music of the Medieval drama in France and England*, New York, Londres, 1989, 2 volumes ; etc. (cf. **Notice 8** : p. 40-41).

• **Conclusion** : Ainsi, le répertoire « grégorien » figure parmi les chefs-d'œuvre musicaux et spirituels que nous a légués le monde occidental. Il appartient à l'héritage culturel de l'humanité et de ce fait rentre dans la catégorie du patrimoine matériel et immatériel à sauvegarder, selon les critères établis et adoptés par les conventions de l'UNESCO à Paris du 17 octobre 2003 et du 20 octobre 2005. Ce chef-d'œuvre musical est en effet une musique « mère », ayant donné naissance à de multiples formes musicales, telles le *drame liturgique* au X^e siècle, lequel à son tour est à l'origine du théâtre religieux, et constitue un ancêtre du chant *bel canto* et de l'opéra. Il en ressort que chaque soliste se doit de bien connaître le chant grégorien et d'introduire ce magnifique répertoire dans les programmes de ses concerts et prestations musicales. IH | ih | *scripsi et subscripsi* | 2-IX-2019 •

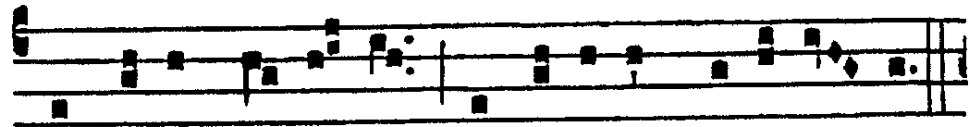




• Hymnus *pro gratiarum actione* | Divinum Officium Vigilarum | *Te Deum laudamus* | *Tonus sollemnis* •

(Cf. *Graduale Triplex*, Solesmes, 1979, p. 838)

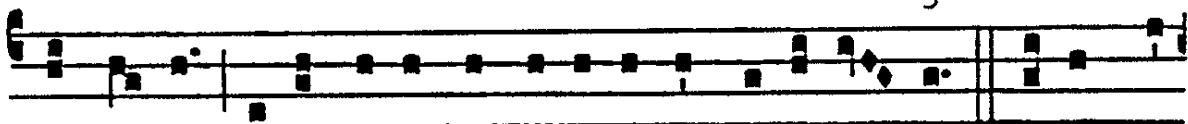
T



E De-um laudá-mus: * te Dóminum confi-té- mur.



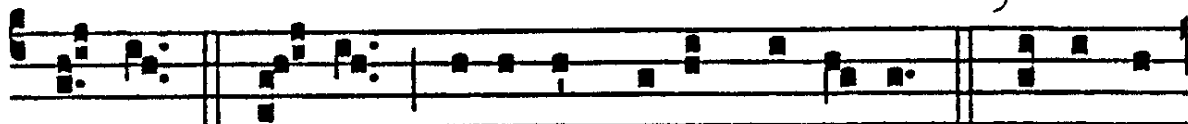
2 Te aetérnum Patrem omnis terra ve-ne-rá- tur. 3 Ti-bi omnes



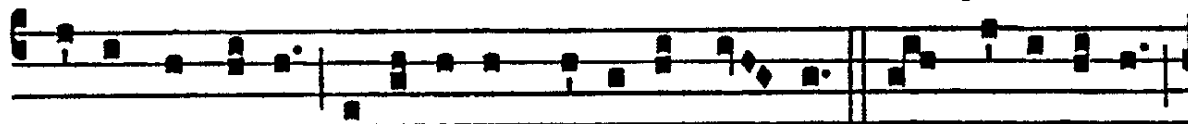
ánge- li, ti-bi caeli et u-nivérsae pot-está- tes: 4 Ti-bi ché- XX 4-6: Isaias 6:2-3



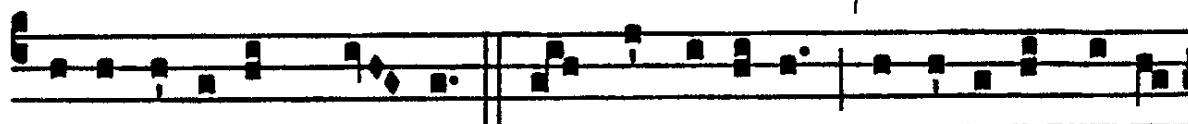
ru-bim et sé-raphim incessá-bi-li vo-ce proclá- mant: 5 Sanctus:



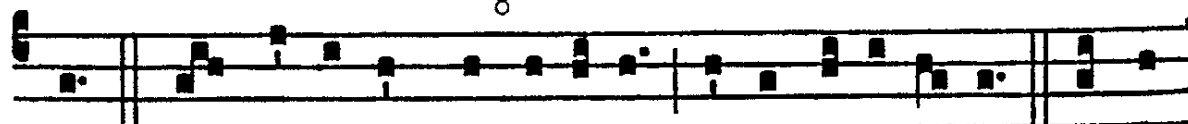
Sanctus: Sanctus Dómi-nus De-us Sá-ba- oth. 6 Ple-ni sunt



caeli et terra ma-iestá-tis gló-ri-ae tu- ae. 7 Te glo-ri- ó-sus



Aposto-ló-rum cho- rus: 8 Te prophe-tá-rum laudá-bi- lis núme-



rus: 9 Te márti-rum candi-dá-tus laudat exérci- tus. 10 Te per

• Hymnus pro gratiarum actione | Divinum Officium Vigilarum | *Te Deum laudamus* | *Tonus sollemnis* •

(Cf. *Graduale Triplex*, Solesmes, 1979, p. 839)

orbem terrá-rum sancta confi-té-tur Ecclé-si- a : Pa-trem
11
imménsae ma-iestá- tis : Vene-rándum tu-um ve-rum, et úni-
12
cum Fí- li- um : Sanctum quoque Pa-rácli-tum Spí-ri- tum.
13
Tu rex gló- ri-ae, Chri-ste. Tu Patris sempi-térnus es Fí-
14
li- us. Tu ad li-be-rándum susceptúrus hó-mi- nem, non hor-
16
ru- ísti Vírgi-nis ú-te-rum. Tu de-vícto mortis a-cú- le- o,
17
ape-ru- ísti credénti-bus regna caeló- rum. Tu ad déxte-ram
18
De- i se- des, in gló- ri- a Pa- tris. Iudex créde- ris es- se ven-
19
tú- rus. Te ergo quaésumus, tu- is fámu- lis súbve- ni, quos
20

✓ 14 :
Psalmus
23:10 (?)

✓ 18-19 :
Mc. 14:62
16:19,
Rom. 8:34,
Eph. 1:20,
Col. 3:1,
Heb. 1:3 / 8:1/
Heb. 10:12

✓ 20:
1 Petr. 1:19
Apocal. 5:9

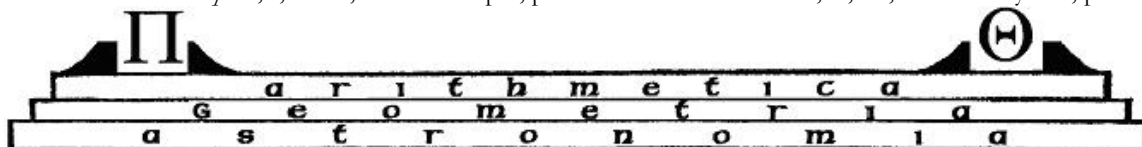
• Hymnus *pro gratiarum actione* | Divinum Officium Vigilarum | *Te Deum laudamus* | Tonus sollemnis •

(Cf. *Graduale Triplex*, Solesmes, 1979, p. 840-841)

pre-ti ó-so sán-gui-ne redemi-sti. ²¹ Ætérna fac cum sanctis
 tu-is in gló-ri-a nume-rá-ri. ²² Salvum fac pópu-lum tu-um X 21 :
Ps. 27 : 9
 Dó-mi-ne, et bé-ne-dic he-re-di-tá-ti tu-ae. ²³ Et re-ge
 e-os, et extól-le il-los usque in aetér-num. ²⁴ Per sín- X 24 :
Ps. 144 : 2
 gu-los di-es, be-ne-dí-cimus te. ²⁵ Et laudámus nomen tu-um
 in saé-cu-lum, et in saé-cu-lum saé-cu-li. ²⁶ Digná-re Dó-mi-ne
 dí-e i-sto si-ne peccá-to nos custo-dí-re. ²⁷ Mi-se-ré-re nostri X 27 :
Ps. 122 : 3
 Dó-mi-ne, mi-se-ré-re nostri. ²⁸ Fi-at mi-se-ri-córdi-a tu-a X 28 :
Ps. 66 : 2
 Dó-mi-ne su-per nos, quemádm-odum spe-rá-vi-mus in te.
X 29 :
Ps. 30 : 1
Ps. 70 : 1
²⁹ In te Dó-mi-ne spe-rá-vi : non confúndar in aetér-num.

• Π - π = ή πρακτική, τής πρακτικῆς • Θ - θ = ή θεωρητική, τής θεωρητικῆς •

• cf. Boethii *Consolatio Philosophia*, I, Prosa, 1: éd. R. Peiper, p. 4 • Cassiodori *Institutiones*, II, III, 4: éd. R. Mynors, p. 110 •





• *Te Deum laudamus* •

• Hymnus-Psalms *pro gratiarum actione* | Divinum Officium Vigilarum | *Tonus sollemnis* | IV^e siècle •

• **HYMNUS-PSALMUS (Ton solennel)** : *Te Deum laudamus, te Dominum confitemur. (da capo)*

Nota bene (2) : Le *Te Deum laudamus*, peut-être d'origine irlandaise, est une Hymne-Psaume latine pré-grégorienne anonyme, dont la composition remonte à la fin du IV^e siècle. Il s'agit d'un chant doxologique (chant de louanges) de style « *in directum* », c'est-à-dire chanté d'un bout à l'autre sans refrain et sans reprise, tel un Psaume psalmodié dans le cadre des offices monastiques. Selon la Règle de saint Benoît (2^e moitié du VI^e siècle), le *Te Deum laudamus* est chanté à la fin de l'Office des Vigiles (i.e. Matines) ; cf. Adalbert de Vogüé et Jean Neufville, *La Règle de saint Benoît*, édition critique, Paris (éd. du Cerf), 1972, tome 2, chapitre XI, p. 514-516. Aujourd'hui encore, dans la pratique bénédictine, on le chante tous les dimanches, et la plupart des jours de fête de l'année liturgique, à la fin du 3^e et dernier Nocturne de l'Office des Matines. Le *Te Deum* comporte 29 versets, dont les 23 premiers sont les plus anciens ; toutefois, les 6 derniers versets furent ajoutés de bonne heure entre le V^e et le VII^e siècle. Le texte littéraire du *Te Deum* est un subtil mélange de poésie non-métrique, de collectes psalmiques et de versets bibliques tirés des Psaumes, des Prophètes et du Nouveau Testament. Dans le jargon des philologues, des musicologues et des liturgistes, cette pratique de mélanger plusieurs textes pour en faire une œuvre composite est qualifiée de « *centonisation* », sorte de « *patchwork* » (i.e. rapiécage) littéraire. Sur le plan musical, on assigne au *Te Deum laudamus* un III^e mode (Mi : Deuterus authenticus), attribution modale qui est, bien sûr, abusive et anachronique, les huit modes ecclésiastiques (ὁ ὀκτώηχος, -ου) n'ayant été attestés qu'à partir de 795. Il s'agit en réalité d'une composition musicale dont la mélodie est fondée entièrement sur les trois formules pentatonales : Mi Sol-La, Sol-La DO et, pour ce qui concerne les versets 21-23, Do-Ré FA. Ces trois formules pentatonales récurrentes s'observent très souvent aussi dans les mélodies du répertoire dit « grégorien ». Enfin, on connaît cinq versions différentes de l'hymne *Te Deum laudamus*, notamment : *Tonus sollemnis*, *Tonus monasticus*, *Tonus simplex*, *Tonus ambrosianus*, *Tonus iuxta morem romanum*.

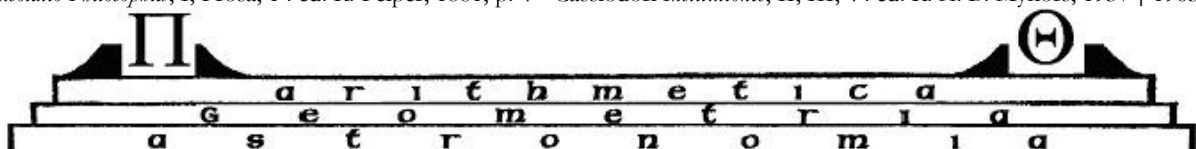
• **Nota bene (3)** : La plus ancienne source connue qui transmet le texte littéraire du *Te Deum laudamus* dans sa presque intégralité est le célèbre antiphonaire irlandais de Bangor ("*Antiphonarium Benchorense*") qui fut écrit vers l'an 680. Transféré à une date incertaine au monastère italien de Bobbio, il est conservé depuis 1609 à la Biblioteca Ambrosiana à Milan, sous la cote C.5 inf., cf. F. E. Warren, ed., *The Antiphonary of Bangor. An Early Irish Manuscript in the Ambrosian Library of Milan*, Part I / Part II, Henry Bradshaw Society Nr. 4, 1893/1895, p. 10; see Part II: <https://archive.org/stream/antiphonarybangooambargoog#page/n54/mode/2up>. Dans l'antiphonaire de Bangor, il existe une lacune de trois versets à la fin de l'hymne, notamment : les versets: 26, 27, and 29 [sic], cf. Milano, Biblioteca Ambrosiana, C.5 inf. f. 10r-10v (https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=31087) •

• **Nota bene (4)** : La toute première version complète de l'hymne *Te Deum laudamus*, avec notation musicale sur 4 lignes de type guidonien, date du XII^e siècle. Il est conservé dans le manuscrit Paris, BnF, Fonds latin 8882, feuillets 143r-144r ; il s'agit d'un antiphonaire cistercien. Cette version du *Te Deum laudamus* est plus proche du *tonus monasticus*.

• **BIBLIOGRAPHIE** : Cf. **Dom Paul Cagin**, *Te Deum ou Illatio ? Contribution à l'Histoire de l'Euchologie latine à propos des origines du Te Deum*, Solesmes, 1906, p. 143-144 ; **Illo Humphrey**, « L'Hymne des Vigiles: 'Te Deum laudamus'. Une étape importante dans l'histoire de la musique liturgique latine », dans *Cahiers du centre de recherches musicologiques de l'Université Lumière-Lyon 2 : Itinéraires de la musique française, théorie, pédagogie et création*, textes réunis et présentés par Anne Penesco, Lyon, 1996, pp. 15-50 (12 planches hors-texte) : <https://u-bordeaux3.academia.edu/IlloHumphrey/Papers> ; **Illo Humphrey**, « Le cantus firmus et la mélodie du 'Te Deum laudamus' dans un fragment du manuscrit Cambridge, Gonville and Caius College, 334.727(XIV^e s. début) », dans *Colloque : Itinéraires du Cantus Firmus VII*, Université de Paris IV - Sorbonne, mercredi 22 et jeudi 23 avril 1998, (Groupe de Recherche sur le Patrimoine musical, Responsable scientifique : Édith Weber, Professeure émérite de l'Université de Paris IV – Sorbonne), Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, paru septembre 2004 : <https://u-bordeaux3.academia.edu/IlloHumphrey/Talks>.

Π – π = ή πρακτική, τής πρακτικῆς • Θ – θ = ή θεωρητική, τής θεωρητικῆς

• (cf. Boethii *Consolatio Philosophiae*, I, Prosa, 1 : éd. R. Peiper, 1881, p. 4 • Cassiodori *Institutiones*, II, III, 4 : éd. R. A. B. Mynors, 1937 | 1963, p. 110) •





Extraits du TE DEUM LAUDAMUS en notation dasiane :

verset 15 : Tu Patris
verset 1 : Te Deum

MUSICA ET SCOLICA ENCHIRIADIS,

Cf éd. H. Schmid, Mün., 1981, p. 35, 202

Notation dasiane, voir p. 5-7

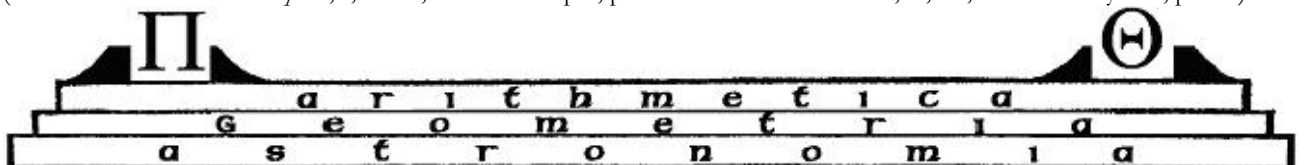
• © Transcription paléographique à main levée par Illo Humphrey, Paris, BnF (Site Richelieu), 1996 •

• **Nota bene** : Les plus anciennes sources qui transmettent de courts extraits du texte musical de l'hymne *Te Deum laudamus* sont les célèbres traités anonymes du IX^e siècle : *Musica et Scolica Enchiriadis*, écrits vers 880 [?] ; cf. édition critique par H. Schmid en 1981¹¹. Les extraits en question ne concernent que le verset 1 : « *Te Deum laudamus. Te Dominum confitemur* » et le verset 15 : « *Tu Patris sempiternus es Filius* ». Dans ces traités, la mélodie est exprimée solfégiquement au moyen de la notation dite « *dasiane* », ayant la *daseia* grecque (esprit rude) comme signe de base († : gr. ἡ δασεία, -ας) ; il s'agit, bien sûr, de la forme primitive de l'esprit rude. Ces extraits se rapprochent de la version dite « *ambrosienne* ». En effet, on remarquera à la deuxième syllabe du mot « *fi-li-us* » le [Si^b] et le [Mi^b], très caractéristiques du *tonus ambrosianus*. Ci-dessus, tirés de l'édition de Schmid, on trouvera les deux extraits de l'hymne 'Te Deum laudamus' dans une notation musicale déchiffirable, élaborée quelques 150 ans avant Guido d'Arezzo (†ca. 1030-1050), l'inventeur de la portée musicale à 2 lignes colorées : Fa rouge | Do jaune.

BIBLIOGRAPHIE : Illo Humphrey, « Le cantus firmus et la mélodie du 'Te Deum laudamus' dans un fragment du manuscrit Cambridge, Gonville and Caius [prononcé : « Kiize »] College, 334.727 (XIV^e s. début) », dans *Colloque : Itinéraires du Cantus Firmus VII*, Université de Paris IV - Sorbonne, mercredi 22 et jeudi 23 avril 1998, éd. Édith Weber, Paris Presses de l'Université de Paris-Sorbonne), 2004, p. 24-26.

Π - π = ἡ πρακτικὴ, τῆς πρακτικῆς • Θ - θ = ἡ θεωρητικὴ, τῆς θεωρητικῆς

(cf. Boethii *Consolatio Philosophiae*, I, Prosa, 1 : éd. R. Peiper, p. 4 • Cassiodori *Institutiones*, II, III, 4 : éd. R. Mynors, p. 110)





1b. **Quem queritis in sepulchro**

Introit trope 1

1. Quem que - ri - tis in se - pul - chro o chri - sti - co - le?

2. Jhe - sum na - za - re - num cru - ci - fi - xum o cae - li - co - le.

3. Non est hic sur - re - xit si - cur pre - di - xe - rat
i - te nun - ci - a - te qui - a sur - re - xit.

4. Al - le - lu - ia ad se - pul - chrum re - si - dens
an - ge - lus nun - ci - at re - sur - re - xis - se Chri - stum.

5. En ec - ce com - ple - tum est il - lud quod o - lim
ip - se per pro - phe - tam di - xe - rat ad pa - trem
[entire Antiphon follows]

ta - li - ter in - qui - ens: Re - sur - re - xi ...

• **Quem queritis in sepulchro ? | Tropus | Versus | Xe s. | ante Introitum « Resurrexi » | Protus authenticus (1^{er} Mode) •**

• *Quem queritis in sepulchro, o christicole ? Jhesum nazarenum crucifixum, o caelicole.*

Non est hic, surrexit sicut praedixerat, ita nunciate quia surrexit. Alleluia, ad sepulchrum residens, angelus nunciat resurrexisse Christum.

En ecce completum est illud quod olim ipse per prophetam dixerat ad patrem taliter inquiring : Introitus → Resurrexi...

• **Paris, Bibliothèque nationale de France, Fonds latin 1240 (Xe-XI^e s. | Saint-Martial de Limoges), f. 30v •**

• <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc113209> | <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000528g/f68.item> •

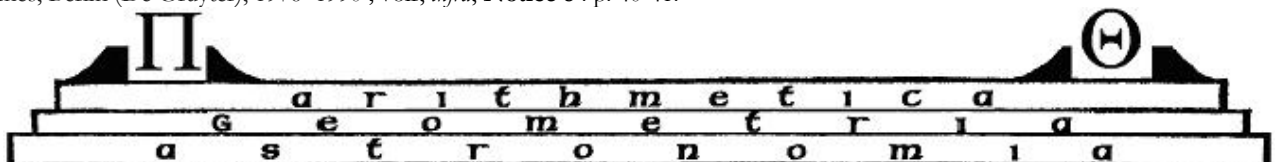
• cf. Fuller (Sarah), *The European musical Heritage: 800-1750*, New York (Alfred A. Knopf: ISBN 0-394-32951-1), 1987, p. 3-4 (Nr. 1b) •

• cf. Sankt Gallen 339, p. 106 | Sankt Gallen, ca. a.D. 1000 | Hartker: Gradual - Sacramentary •

• <https://www.e-codices.unifr.ch/fr/csg/0339/106> | <http://cantus.uwaterloo.ca/node/400696> •

• **Nota bene** : Le célèbre *trope* ou *versus* « *Quem queritis in sepulchro* », attribué à saint Odon (Abbé de Cluny de 927 à 942), fut composé vers l'an 930. Il est attesté pour la première fois dans un manuscrit composite de Saint-Martial de Limoges : Paris, BnF, Fonds latin 1240, f. 30v, daté, selon ses différentes parties, entre 900 et 936. Composé sous forme de dialogue, ce *trope* constitue l'ancêtre du « *Drame liturgique* » et se chantait soit à la fin de l'office des Matines, ou bien à la Messe du jour de Pâques juste avant l'Introit Resurrexi. Le texte du « *Quem queritis* » est un résumé poétique des versets bibliques Matthieu 28 : 1-8, Marc 16 : 1-8, Luc 23 : 50-56 au Luc 24 : 1-8, Jean 20 : 1-9, mettant en scène la rencontre entre deux anges et les trois femmes : Marie de Magdala, Marie (mère de Jacques) et Salomé (cf. Marc 16 : 1) devant le sépulchre où Jésus fut enseveli ; voir, *infra*, **Notice 8** : p. 40-41.

• **BIBLIOGRAPHIE** : Cf. Johann Drumbl, *Quem queritis : Teatro sacro dell'alto medioevo*, (Biblioteca teatrale 39), Roma (Bulzoni), 1981 ; Sarah Fuller, *The European musical Heritage: 800-1750*, New York (A. A. Knopf, Inc.), 1987, p. 3-4 (n° 1b) ; Susan Rankin, *The Music of the Medieval Liturgical Drama in France and England*, New York, Garland, 1989, 2 volumes ; cf. Colette Marie-Noëlle. [Compte rendu de :] Susan Rankin. — *The Music of the Medieval Liturgical Drama in France and England*. New York, Garland, 1989, 2 volumes, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 38^e année (n°149), Janvier-mars 1995. p. 96-98 : https://www.persee.fr/doc/ccmed_00079731_1995_num_38_149_2607_t1_0096_0000_4. Walther Lipphardt, (éd.), *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, 9 volumes, Berlin (De Gruyter), 1976-1990 ; voir, *infra*, **Notice 8** : p. 40-41.





222 *Dominica Resurrectionis.*

+35 S⁺ 7. *L-le-lú- ia. * ij.*

+360 193

+365 *Pascha no- strum immo-lá-*

512 *tus est *Chri- stus.*

Non repetitur Allelúia, sed statim additur :

Wipone Ca
Benedictio
(+ 1050)

Seq.
I.

U *Ictimae paschá-li laudes * immo-lent Christi- á-ni.*

Agnus redémit oves : Christus inno-cens Patri re-conci-li-

ávit pecca-tó-res. Mors et vi-ta du-él-lo confi-xére mi-rán-

do : dux vi-tae mórtu-us, regnat vi-vus. Dic no-bis Ma-ri- a,

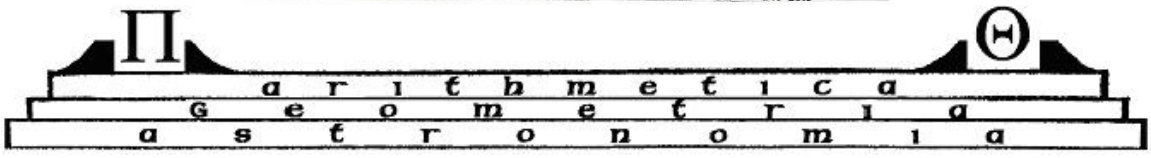
quid vi-distí in vi-a? Sepúlcrum Christi vivéntis, et gló-

ri- am vi-di re-surgéntis : Angé-li-cos testes, sudá-ri- um, et

vestes. Surre-xit Christus spes me- a : praecedet su-os in Ga-

li-laé- am. Scimus Christum surrexisse a mórtu- is ve- re :

tu no-bis, victor Rex, mi-se-ré- re. A-men. Alle-lú-ia.





• *Alleluia, Pascha nostrum* •

• VII^e Mode (Tetrardus authenticus) •

• **Dominica Resurrectionis ad Missam in Die | Easter Day Mass | 8th century** •

• *Alleluia* (7TH MODE) [M-R-B-C-K-S] * :

• *Alleluia, [Verset] : Pascha nostrum immolatus est, Christus. Alleluia... (da capo)* •

• **Nota bene (1)** : L'*Alleluia, Pascha nostrum* est tiré du texte néo-testamentaire 1^{er} Corinthiens 5 : 7, 8. Il est sans aucun doute l'une des plus belles pièces du répertoire dit « grégorien ». Chanté en VII^e mode : Sol (Tetrardus authentique), il est, à l'instar du répons-graduel « *Haec dies* », de structure A-B-A¹, la partie B (i.e. le verset) étant réservée à un ou une soliste. Son deuxième verset : « *Epulemur in azymis sinceritatis et veritatis* » (1^{er} Corinthiens 5 : 8), écrit dans un registre très aigu, est rarement chanté. Ce chant est attesté dès la fin du VIII^e siècle dans les Graduels de Rheinau* et de Mont-Blandin* ; cf. Sarah Fuller, p. 9-10 (n^o 1f).

• **Sequentia cum Prosa | I^{er} Mode (Protus authenticus)** •

• *Victimae Paschali laudes immolent Christiani.*

Agnus redemit oves, Christus innocens Patri reconciliavit peccatores.

Mors et vita duello conflixere mirando, dux vitae mortuus, regnat vivus.

Dic nobis Maria, quid vidisti in via ?

Sepulcrum Christi viventis, et gloriam vidi resurgentis, Angelicos testes, sudarium et vestes.

Surrexit Christus spes mea, praecedet suos in Galilaeam.

Scimus Christum surrexisse a mortuis vere,

Tu nobis, victor Rex, miserere. [Amen].

• **Nota bene (2)** : Les *sequentiae* [ou *sequellae*] *cum prosa* sont des pièces syllabiques qui, normalement, sont calquées sur la mélodie mélismatique des *Alleluia*s qui les précèdent ; toutefois, cette célèbre *séquence avec prose* n'est pas calquée sur la mélodie de l'*Alleluia, Pascha nostrum*, mais sur celle de l'*Alleluia, Christus resurgens ex mortuis* tirée de la Messe du V^e dimanche après Pâques. Le *Victimae paschali laudes* est attribué à Wipo le Bourguignon (vers 990-1050, le biographe de l'Empereur Konrad II, 990-1039). Suivant le schéma du *Quem queritis*, il s'agit d'un court dialogue entre les disciples du Christ et les trois femmes : Marie de Magdala, Marie (mère de Jacques), et Salomé. À l'instar de l'Hymne-Psaume *Te Deum laudamus* et du trope-versus *Quem queritis*, le *Victimae paschali laudes* est une centonisation de plusieurs textes néo-testamentaires, en l'occurrence : Matthieu 28 : 1-7, Marc 16 : 1-11, Luc 23 : 50-56 au Luc 24 : 1-8, Jean 20 : 10-20, Romains 6 : 9. Cette *séquence* est chantée en I^{er} mode : Ré (Protus authenticus). Par ailleurs, la mélodie du *Victimae paschali laudes* fut empruntée par le réformateur allemand Martin Luther en 1524 pour la composition du célèbre choral « *Christ lag in Todesbanden* » (*Christ gisait dans les liens de la mort*), lequel devient plus tard le *cantus firmus* et thème principal de la Cantate BWV 4 (1707), ainsi que le thème principal d'un choral pour orgue dans l'*Orgelbüchlein* (1708-1717), de J. S. Bach.

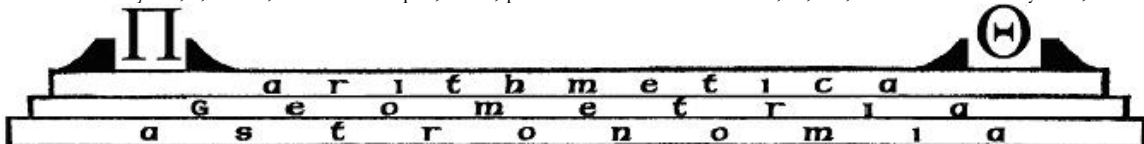
• **Nota bene (3)** : Lors du 19^e Concile œcuménique tenu à Trente : 1545-1563, toutes les centaines *sequentiae cum prosa* furent exclues de la liturgie à l'exception de 5 + 1 d'entre elles : [1] *Victimae paschali laudes* (Messe du Jour de Pâques : « *Resurrexi* ») | [2] *Veni Sancte Spiritus* (Messe du Jour de la Pentecôte : « *Spiritus Domini replebit orbem terrarum* ») | [3] *Lauda Sion Salvatorem* (Messe du Très Saint Sacrement [*Sanctissimi Corporis et Sanguinis Christi, Feria quinta post dominicam Sanctissimae Trinitatis*], c'est-à-dire le jeudi après le dimanche de la Trinité) : « *Cibavit eos* ») | [4] *Dies irae* (Messe des Morts « *Requiem aeternam* ») | [5] *Stabat mater dolorosa* [cette séquence fut exclue de la liturgie au XIX^e Concile œcuménique tenu à Trente, puis réintroduite en 1727 (Messe de Notre-Dame des 7 Douleurs « *Stabant iuxta crucem Jesu mater eius* » : 15 septembre) | [6] *Laeta dies magni ducis* (Messe Propre de l'Ordre de Saint Benoît : *Gaudeamus omnes in Domino* : 11 juillet ; cf. *Graduale triplex*, p. 871). Sur la Chronologie des 21 Conciles œcuméniques : à partir de Nicée I (325) jusqu'au Vatican II (1962), voir : http://abbaye-saint-hilaire-vacluse.com/Chronologie_des_conciles_oecumeniques.pdf.

• **BIBLIOGRAPHIE** : *Analecta Hymnica medii aevi*, Clemens Blume, Guido Maria Dreves, Max Lütolf, et alia (éds.), 1886-1922, vol. 7 : <http://webserver.erwin-rauner.de/#analectahymnica> ; Dag Norberg, *Manuel pratique de latin médiéval*, Paris (Picard), 1980, p. 59, 155-164 ; Ritva Jacobsson, « Le Style des prosules d'Alleluia, genre mélodique », dans *Le polyphonie primitive in Friuli e in Europa. Atti del congresso internazionale, Cividale de Friuli, 22-24 agosto 1980*, édité par C. Corsi, P. Petrobelli, *Miscellanea Musicologica* 4, Roma, 1989, pp. 367-373 ; Olof Marcusson, éd. *Corpus Troporum II. Prosules de la Messe I. Tropes de l'Alleluia*, Acta Universitatis Stockholmiensis, studia Latina Stockholmiensia 22, Stockholm, 1976 ; Richard Crocker, *The early medieval Sequence*, Berkeley, 1977 ; il faut préciser que la *sequentia cum prosa Victimae paschali laudes* n'est pas répertoriée dans l'ouvrage de R. Crocker ; Michel Huglo, *Chant grégorien et musique médiévale*, Variorum Collected Studies Series 814. Aldershot: Ashgate, 2005 p. IV, 314, p. XII, 7, p. XIX, 16 ; Michel Huglo, *Les sources du plain-chant et de la musique médiévale*, Abingdon, UK (Taylor Francis Ltd), 2004 p. XVII, 93 ; Jean Grosfillier, *Les séquences d'Adam de Saint-Victor : Etude littéraire (poétique et rhétorique). Textes et traductions, commentaires*, Collection *Bibliotheca Victorina* XX, Turnhout (Brepols), 2008 ; Christian Meyer, *Séquences et mélodies de proses*, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Université François Rabelais de Tours – CNRS, Tours, février 2017 : https://www.academia.edu/31591383/S%C3%A9quences_et_m%C3%A9lodies_de_proses. Catalogue http://www.musmed.fr/CMN/proseq/proseq_sources2.htm | http://www.musmed.fr/CMN/proseq/proseq_proses.htm | http://www.musmed.fr/CMN/proseq/proseq_sources2.htm.

(*) **Nota bene** : Les sigles [M-R-B-C-K-S] représentent les six plus anciens manuscrits connus contenant le répertoire chanté du Propre de la Messe « grégorienne » : M = Cantatorium de Monza (IX^e s.), R = Graduel de Rheinau (vers l'an 800), B = Graduel de Mont-Blandin (VIII^e-IX^e s.), C = Graduel de Compiègne (IX^e s.), K = Graduel de Corbie (après 853), S = Graduel de Senlis (IX^e s.) ; cf. Dom René Jean Hesbert, *Antiphonale Missarum Sextuplex*, Bruxelles, 1935. Toutefois, faut-il préciser, ces six manuscrits ne contiennent que le texte des chants, étant totalement dépourvus de *neumes* (notation musicale pré-solfégique). Les premiers *neumes* apparaissent dans la 2^e moitié du IX^e siècle, cf. Laon, Bibliothèque municipale, manuscrit 239 ; cf. *Graduale Triplex*, Solesmes, 1979.

• Π – π = ἡ πρακτική, τῆς πρακτικῆς • Θ – θ = ἡ θεωρητική, τῆς θεωρητικῆς •

• (cf. Boethii *Consolatio Philosophiae*, I, Prosa, 1 : éd. R. Peiper, 1881, p. 4 • Cassiodori *Institutiones*, II, III, 4 : éd. R. A. B. Mynors, 1937 | 1963, p. 110) •



• Notice 3 : À propos de la paléographie musicale du Chant dit « grégorien » •

• COMMENTAIRE :

• **Paléographie musicale Quid est ?** : La paléographie musicale constitue l'étude de l'ensemble des diverses familles d'écritures primitives musicales qui accompagnent le répertoire du chant romano-franque dit « chant grégorien ». On appelle les signes de cette notation musicale des « neumes » (du grec τὸ νεῦμα, τοῦ νεύματος : signe de la tête). Un neume est une graphie qui traduit visuellement le mouvement de la voix humaine dans un déroulement mélodique ; un neume peut représenter une seule note ou bien un groupe de notes.

• **15 Familles de Neumes** : Dans le domaine de la paléographie musicale, on distingue, dans l'ensemble, une quinzaine de familles de notations neumatiques, en l'occurrence : la notation mozarabe, catalane, aquitaine, notation dite « paléofranque », notation bretonne, la notation dite « française » : Ile-de-France, Bourgogne, la notation mancelle (de la Ville du Mans), la notation dite « laonnaise » ou « messine », la notation sangallienne-allemande, la notation italienne : Bologna, Novalesa, Nonantola, la notation ambrosienne, la notation de Monza, la notation de Benevento – Montecassino – Lucca, la notation anglo-saxonne, la notation normande.

• **Répartition géographique** : La répartition géographique des différentes notations musicales qui accompagnent les chants grégoriens correspond à peu près fidèlement aux frontières linguistiques de l'époque, notamment : Espagne, Catalogne, Gascogne-Aquitaine-Provence, Bretagne, Ile-de-France, France-Nord, l'Allemagne, la Suisse, l'Italie, la Grand Bretagne, toutefois, il y a quelques exceptions à cette répartition géographique.

• **Métissages paléographiques** : Il existe, bien-sûr, un phénomène de métissage entre certaines écritures musicales, et ceci dans des régions bien déterminées. On observe en effet ce phénomène entre la notation française et la notation allemande dans pratiquement toute l'étendue de l'ancien territoire d'Austrasie, c'est-à-dire entre la Loire et au-delà du Rhin.

• DIALOGUE :

• **Question** : Comment expliquer l'invention d'une écriture musicale au IX^e siècle ?

• **Réponse** : L'invention de l'écriture musicale neumatique est essentiellement un phénomène carolingien, et correspond à la volonté de la dynastie carolingienne des VIII^e et IX^e siècles, et en particulier à celle de Charlemagne (†814) et ses successeurs : Louis dit « le Pieux » (*778-†840) et Charles II dit « le Chauve » (*843-†877), de réformer et de rationaliser la culture dans son ensemble de l'empire, et ce à travers l'important réseau de monastères et cathédrales appelé « *ordo palatii* ». Cette période de vastes réformes, sous l'impulsion de Charlemagne et avec l'aide de son ministre de culture et d'éducation Alcuin d'York (†804), est désignée à l'époque par les termes « *renovatio* » ou « *correctio* », ce qui se traduit au XX^e siècle par l'expression « *renaissance carolingienne* », utilisée pour la première fois en 1839 par l'historien français Jean-Jacques Ampère (*1800-†1864), et repris par l'historienne autrichienne Erna Patzelt (*1894-†1987). Autrement dit, l'invention de l'écriture musicale au IX^e siècle est essentiellement caroline.

• **Question** : Quelle est la date des plus anciens témoins de l'écriture musicale caroline ?

Réponse : Les plus anciens témoins de l'écriture « neumatique » caroline sont datés après l'an 850, par exemple le codex 239 de Laon, un Graduel de la Messe, c'est-à-dire un antiphonaire, ou recueil de chants, de la Messe, en écriture dite « de Laon », conservé à la Bibliothèque municipale de Laon (cf. Facsimilé intégral dans *Paléographie musicale*, 1909-1912, 1^{ère} Série, tome X ; cf. Dom Eugène Cardine, *Sémiologie grégorienne*, Extrait des *Études Grégoriennes*, Tome XI, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1970 ; Marie-Noëlle Colette, http://manuscrit.ville-laon.fr/app/ms/OEB/MS239/en_savoir_plus/en_savoir_plus_ms239.pdf). Michel Huglo (*1921-†2012), dans son enseignement oral à l'École Pratique des Hautes Études IV^e Section-Sorbonne en 1986, émet l'hypothèse que la plus ancienne écriture neumatique serait de provenance ibérique, notamment la notation dite « *mozarabe* » ou « *visigothique* » ; toutefois la question reste ouverte.

• **Question** : Quels sont les principaux types de manuscrits, dans lesquels on trouve des neumes ?

• **Réponse** : Par ordre décroissant, on trouve cette notation dans des antiphonaires de l'Office, dans les antiphonaires de la Messe dans des Missels, dans des nombreux Sacramentaires (livres d'oraisons [prières], leçons, récitations et chants, etc. destinés uniquement aux célébrants dans le déroulement des divers sacrements: l'Eucharistie, le Baptême, l'Ordination, la Consécration d'une église, etc., nécessitant la présence d'un prêtre ou d'un évêque), dans certains Psautiers liturgiques, dans certains bréviaires et dans certains Evangéliaires, sans oublier les *Tropaires*, *Prosaïres* et des traités de théorie musicale.

• **Question** : Quels sont les principaux éléments qui entrent dans la composition des neumes ?

• **Réponse** : Ces éléments sont : le *punctum* (point), le *tractulus* (trait), la *virga* (accent aigu), la *clivis* / *clivis* / *flexa* (accent aigu-accent grave), le *pes* / *podatus* (accent grave-accent aigu), la *strophæ* (apostrophe), l'*oriscus* (périspoméni / accent circonflexe), *quilisma* (point d'interrogation). Et, bien-sûr, ces neumes de base peuvent se combiner entre eux pour faire d'autres neumes plus complexes.

• **Question** : Alors, si j'ai bien compris, il s'agit d'anciens signes diacritiques de grammaire et de prosodie, n'est-ce pas ?

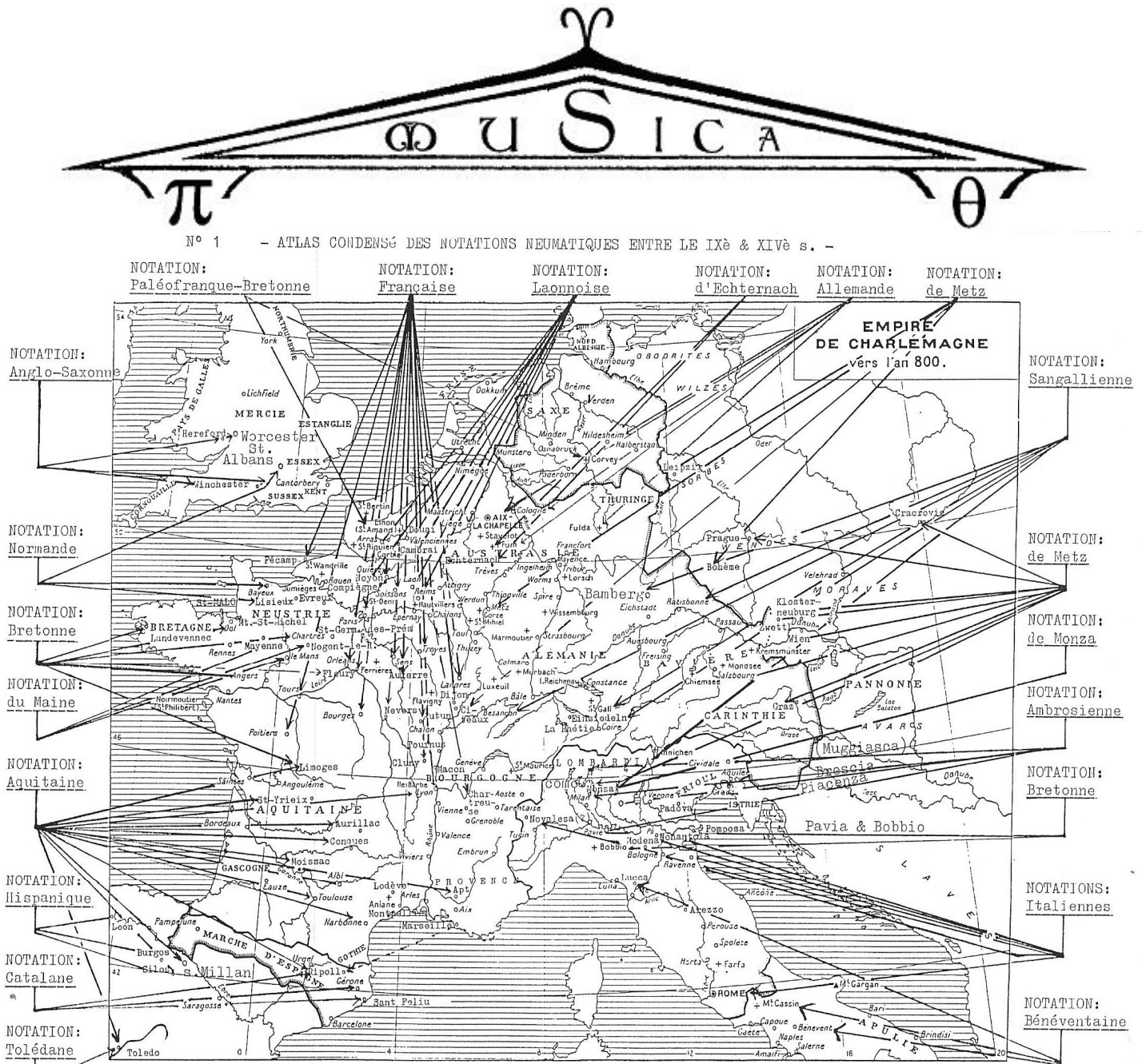
• **Réponse** : Tout à fait, mais il y a aussi des neumes qui sont empruntés aux signes de ponctuation, par exemple le *quilisma* (ce qui signifie en grec action de se rouler. Le *quilisma* (du grec τὸ κύλισμα, τοῦ κύλισματος : action de se rouler) représente un groupe de 3 notes ascendantes par degrés conjoints, donnant soit une tierce mineure soit une tierce majeure.

• **Question** : Ces signes musicaux primitifs, restent-ils statiques au fil des années ou évoluent-ils au fur et à mesure ?

• **Réponse** : L'écriture musicale caroline va connaître une évolution à peu près semblable à celle de sa sœur aînée, l'écriture littéraire et livresque. En effet, entre le IX^e et le XIII^e-XIV^e siècle, la notation musicale européenne va subir des changements profonds. Ces changements sont dus principalement à l'invention de la portée musicale à 2 lignes colorées (Fa rouge | Do jaune), attribuée au moine bénédictin italien Guido de Pomposa (et plus tard Guido d'Arezzo) vers l'an 1027. À noter qu'au début de cette période de 5 siècles, l'écriture neumatique chez toutes les familles est très fine, écrite « *in campo aperto* » (« *en champ ouvert* » sans repères solfégiques) de manière non diastématique (c'est-à-dire sans indications d'intervalles précis). Mais, en raison de l'invention et de l'utilisation de la portée musicale, d'abord à 2 lignes, puis à 5 lignes ou plus, elle va s'épaissir et va passer petit à petit d'une « écriture neumatique caroline » à une « écriture musicale gothique », pour aboutir enfin à une écriture musicale dite « carrée » aux XIII^e et XIV^e siècles, siècles pendant lesquels fut mis au point le nouveau système de notation musicale des longues | brèves | semi-brèves *Modus* | *Tempus* | *Prolatio*.

• **Conclusion** : Récapitulons à présent en 3 points en guise de conclusion. **(A)** L'écriture neumatique caroline évolue, *grosso modo*, parallèlement à l'écriture littéraire-livresque. **(B)** La portée musicale à 2 lignes colorées occasionne des changements importants dans la forme de l'écriture neumes. **(C)** Au fur et à mesure que l'on s'éloigne dans le temps de l'écriture musicale caroline, les signes musicaux vont s'épaissir pour aboutir à la notation dite « carrée ». IH | ih | *scripsi et subscripsi* | 24-II-1988 | 28-VIII-2019.

• Atlas des 15 familles de paléographie musicale grégorienne •
© Illo Humphrey | 28-V-1989

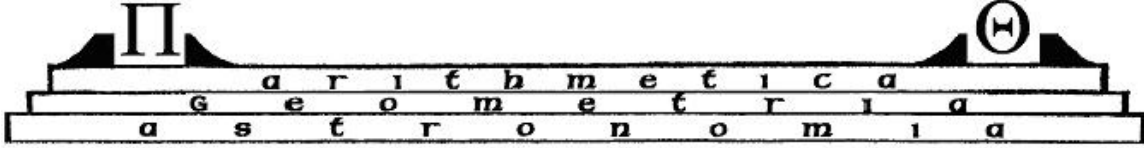


IH/ih (Luxta: Fliche VI/Cartes IGN/Michelin N°920/Mirot/LÜDTKE & MACKENSEN/Ot. Monast. Solesmes/Code Postal:PTT) 28/v/89

• © Cartographie de la paléographie musicale par Illo Humphrey, Paris, BnF (Site Richelieu), 1988 •

• Π - π = ή πρακτική, της πρακτικής • Θ - θ = ή θεωρητική, της θεωρητικής •

• (cf. Boethii *Consolatio Philosophia*, I, Prosa, 1 : éd. R. Peiper, 1881, p. 4 • Cassiodori *Institutiones*, II, III, 4 : éd. R. A. B. Mynors, 1937 | 1963, p. 110) •



• Notice 4 : À propos de l'improvisation vocale *a cappella* •

• **L'improvisation musicale** : Le phénomène de l'improvisation musicale naît spontanément des besoins spirituels, émotionnels et artistiques de l'âme de s'exprimer librement, créant de nouvelles formes tout en se servant des matières préexistantes, ou bien utilisant des matières nouvelles tout en se servant des formes préexistantes. L'improvisation engendre la composition et s'oriente toujours vers une forme bien déterminée. Toutefois, le processus de l'improvisation s'arrête dès que la forme à laquelle elle donne naissance se cristallise en une composition musicale. Cependant, lorsque la forme engendrée, arrivant au bout de son existence, meurt, celle-ci engendre à son tour le même élément qui l'avait engendrée, en l'occurrence l'improvisation.

• **La Pratique de l'Improvisation vocale *a cappella*** : Dans le domaine de la musique sacrée-liturgique, il y a une nécessité absolue de renouer avec la pratique de l'improvisation vocale *a cappella*. En effet, la création d'un nouveau répertoire et d'une nouvelle littérature de musique sacrée qui s'inspirent des textes bibliques et d'autres textes et poésies sacrés en langues vernaculaires semble s'imposer aujourd'hui. Ceci est particulièrement vrai pour ce qui concerne les langues française, italienne et espagnole. Ces langues, en raison de leur texture sonore subtile et complexe, et de leur coloration vocalique particulière, sont puissantes et riches en matières rythmiques, mélodiques et poétiques, se prêtent aisément à la pratique de l'improvisation vocale *a cappella*.

• **Récits bibliques subtils et magnifiques** : Pour se convaincre de ceci, il suffit de feuilleter les traductions de la Bible dans ces langues pour découvrir les récits de l'Ancien Testament de Dieu, d'Adam et d'Eve, de Noé, d'Abraham, d'Isaac, de Jacob, de Joseph, de la femme de Putiphar, des Pharaons, de Moïse, de Josué, de Samson, de Ruth et d'Orpha, de Booz, de Saül, de Samuel, de David adolescent, de Goliath, de Jonathan, de David psalmiste, de David roi, du roi Salomon, de Jonas, de Job, de Satan, du prophète Élie, du prophète Isaïe, du prophète Daniel et les roi Nabuchodonosor, du prophète Daniel et le roi Cyrus, Jérémie, d'Esther, etc., puis les récits du Nouveau Testament de Jean-Baptiste, de Jésus et de ses disciples, du dialogue entre Jésus et Satan dans la Tentation de Jésus, de l'Apôtre Jean dans son évangile et dans ses épîtres, de l'Apôtre Jean dans l'Apocalypse, de l'Apôtre Pierre, de l'Apôtre Paul, etc. En effet, ces récits contiennent tantôt des discours, monologues, et dialogues subtils, magnifiques, percussifs et agressifs, tantôt des poésies bucoliques et lyriques et tendres d'une beauté inouïe, tantôt des prières sublimes et poignantes, ainsi que la plus puissante de toutes les prédications en langue italienne, dont l'auteur n'est autre que Jésus lui-même, fils de David, qui est conservée dans Matteo V : 1-12 (Traduction Giovanni Luzzi, *Tschlin, CH, 1856 – †Poschiavo, CH, 1948) :

Il sermone sul monte. Le beatitudini.

1 *E Gesù, vedendo le folle, salì sul monte e postosi a sedere. I suoi discepoli si accostarono a lui,*

2 *ed egli, aperta la bocca, gli ammaestrava dicendo :*

3 *« Beati i poveri in spirito, perchè di loro è il regno dei ciel. »*

• **Nota bene (1)** : Quant à la langue allemande, et la langue anglaise, elles se sont dotées depuis le XVI^e siècle d'une littérature de musique sacrée-liturgique abondante en langue vernaculaire, à la fois d'une très grande qualité spirituelle et d'un très grand intérêt artistique.

• **Nota bene (2)** : Suivant la suggestion récente d'une collègue guadeloupéenne, nous incluons dans le programme de la master-classe des improvisations vocales *a cappella* utilisant la technique du *bel canto* (XVII^e – XVIII^e s. : G. F. Händel | XVIII^e s. : W. A. Mozart | XIX^e s. G. Rossini, etc.), ainsi que celle de « *Sprechstimme* » (la voix parlée) ou bien « *Sprechgesang* » (le chant parlé) rendus célèbres par le mouvement musical appelé la « Seconde École de Vienne », dont les principaux protagonistes furent **Engelbert Humperdinck** (*Siegburg, 1854-†Neustrelitz, 1921), **Arnold Schönberg** (*Wien, 1874- †Los Angeles, 1951), et l'un de ses plus illustres élèves : **Alban Maria Johannes Berg** (*Wien, 1885-†Wien, 1935).

• **La Méthode de l'improvisation vocale *a cappella*** : La méthode de l'improvisation vocale *a cappella* est somme toute très simple. Voici les 4 étapes successives à suivre :

(1) On apprend par cœur le texte choisi.

(2) On récite le texte doucement *recto tono* (sur une seule note) de manière répétée, afin de s'imprégner du sens et de la musique inhérente aux paroles, et afin de s'assurer que toutes les voyelles soient pures, et que toutes les combinaisons de voyelles soit lisses et bien agencées.

(3) On repère tous les accents toniques des mots du texte, puis tous les accents forts de toutes les phrases, tout en continuant à réciter le texte doucement *recto tono* de manière répétée.

(4) Une fois le texte et ses accents sont parfaitement assimilés, on cherche consciemment la musique inhérente au texte, et la « composition musicale improvisée » jaillira spontanément de la bouche sous forme d'improvisation vocale *a cappella*, et ce toujours à la plus grande surprise du soliste ou de la soliste. On remarquera, au fur et à mesure des prestations, qu'une improvisation a tendance à se cristalliser, devenant ainsi une composition musicale bien déterminée.

• **Conclusion** : Ainsi, l'improvisation vocale *a cappella* engendre la composition. Les spécialistes de musique sacrée, solistes et futur solistes se doivent d'être à la fois improvisateurs / improvisatrices et compositeurs / compositrices, en consacrant une partie de leurs répertoires à l'improvisation vocale *a cappella* basée sur des récits bibliques ou sur des poésies sacrés. Un entraînement quotidien à la pratique de l'improvisation vocale *a cappella* s'avère à tous égards un exercice stimulant et créateur, qui donne aux virtuoses et aux futurs virtuoses une plus grande aisance technique et artistique, une plus grande souplesse stylistique, une plus grande indépendance vocale, une plus grande sécurité vocale et émotionnelle, et les aide à développer exponentiellement le sens musical, ainsi que l'oreille musicale. IH | ih | *scripsi et subscripsi* | 2-IV-2019 •

• Improvisation vocale (1) : Recitativo ed Aria •

• Il sermone sul monte. Le beatitudini •

(Matteo V : 1-12, 3 | Traduction italienne : Giovanni Luzzi, *Tschlin, CH, 1856-†Poschiavo, CH, 1948)

MUSIC

π θ

«Le BEATITUDINI»

IMPROVISATION (MATTEO 5:1-12,3) ILLIO HUMPHREY BARYTON-CHANTRE

RECITATIVO

IL SER-MO-NE SUL MON-TE. LE BE-a-TI-TU Di Ni.

vs:1 E GE-SÙ, VE-DEN-DO LE FO-LI-E, SA-LI SUL MONTE; E PO-STO-SI A SE-DE-RE,

vs:2 (Largo) (TENETE) i SU-oi DI-SCE-po-li SI AC-CO-STA-RO-NO A LU-i. E EG-LI, a-PER-TA LA BOE-CA,

LI AM-MAE-STRA VA DI-CEN-DO:

Aria (Largo con molta dolcezza, m'anche con forza ed autorità)

vs:3 BE-a-ti i PO-VE-Ri IN i-SPI-RI-TO, i PO-VE-Ri

(EQUALITER) IN i SPI-RI TO, PER-CHÈ DI LO-RO È IL RE- GNO DEI CIE-LI (FINE)

vs:4 BE-a-ti QUEL-LI CHE FAN-NO COR-DO-glio, PER-CHÈ ES-SI SA-RAN-

NO CON-SO-La-TI, ES-SI SA-RAN-NO CON-SO-La-TI.

(CELE-RITER) BE-a-ti i MAN-SU-E-TI, PER-CHÈ

vs:6 ES-SI E-RE-DE-RAN-NO LA TER-RA. BE-a-ti QUEL-LI CHE SO-NO AF-fa-

MA-TI ED AS-SE-TA-TI DEL-LA GIU-STI-ZI-a, PER-CHÈ ES-SI

SA-RAN-NO SA-ZI-a Ti, SA-ZI-a Ti.

II

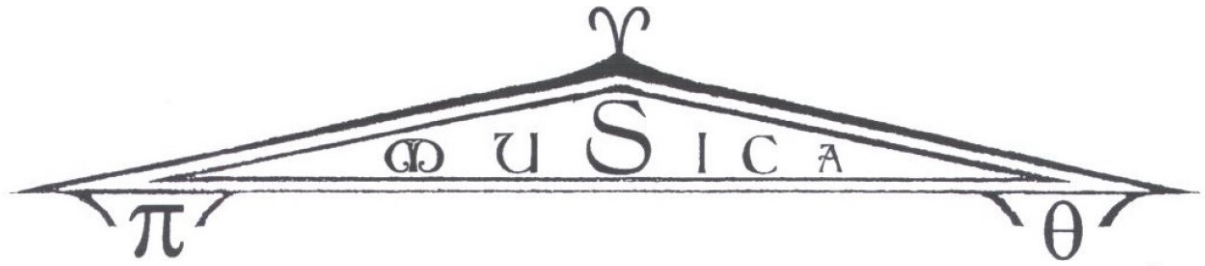
arithmetic

geometric

astro-nomia

• Improvisation vocale (1) : Recitativo ed Aria • Il sermone sul monte. Le beatitudini •

(Matteo V : 1-12, 3 | Traduction italienne : Giovanni Luzzi, *Tschlin, CH, 1856-†Poschiavo, CH, 1948)



«Le BEATITUDINI»
(MATTEO 5:1-12,3)

2

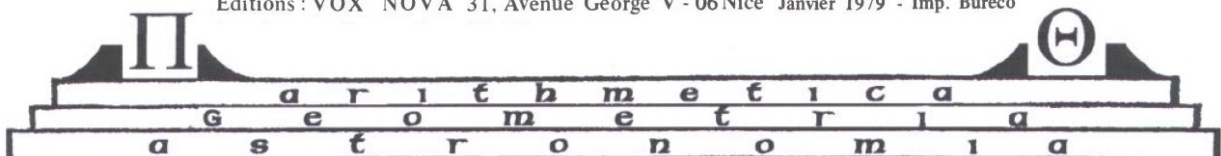
IMPROVISATION

ILLO HUMPHREY
BARYTON - CHANTRE

Handwritten musical score for the Beatitudes. The score is written on a single staff in G major (one sharp) and 4/4 time. It includes various musical notations such as dynamics (pp, ff), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'vs: 7', 'vs: 8', 'vs: 9', 'vs: 10', 'vs: 11', 'vs: 12', and 'Da Capo'. The lyrics are in Italian, with some words in all caps. The score ends with a double bar line and the instruction 'Da Capo'.

BE - a - TI i MI - SE - RI - COR - DI - O - SI , PER - CHÈ a LO - RO MI - SE - RI - COR - DI - A
 SA - RÀ FAT - TA . BE - a - TI i pu - RI di EUO - RE , PER - CHÈ ES - SI VE -
 DRA - NO ID - DI - O . BE - a - TI QUEL - LI CHE SA - DO - PE - RA - NO al - la
 Pa - CE , PER - CHÈ ES - SI SA - RAN CHIA - MA - TI Fi - gli - UO - LI di Di - O .
 BE - a - TI i PER - SE - GUI - TA - TI per CA - GION di GIU - STI - ZIA , PER - CHÈ di LO - RO
 E IL RE - GNO DEI CIE - LI . BE - a - TI VOI , QUANDO V'OL - TRA - FERANNO E VI
 PER - SE - QUI - TE - RANNO E , MEN - TEN - DO , DI - RANNO CON - TRO a VOI O - GNI SOR - TA di
 MA - LE per CA - GION MI - a . RA - LE - GRA - TE - VI E GIU - BI - LA
 TE , PER - CHÈ IL VO - STRO PRE - MID È GRAN - DE
 NEI CIE - LI ; poi - CHÈ co - sì HAN - NO PER - SE - QUI - TA - TO i PRO - FE - TI CHE SO - NO
 STA - TI pri - MA di VOI . BE - a - TI , BE - a - TI , BE - a - TI , BE - a - TI ;
 Da Capo

Editions : VOX NOVA 31, Avenue George V - 06 Nice Janvier 1979 - Imp. Buréco



• *Improvisation vocale (2) : Recitativo • Le Sermon sur la montagne (suite) •*

• *Ne vous amassez pas des trésors sur la terre •*

(Matthieu VI : 19-21, Traduction : Louis Segond, *Plainpalais, CH, 1810-†Genève, CH, 1885)

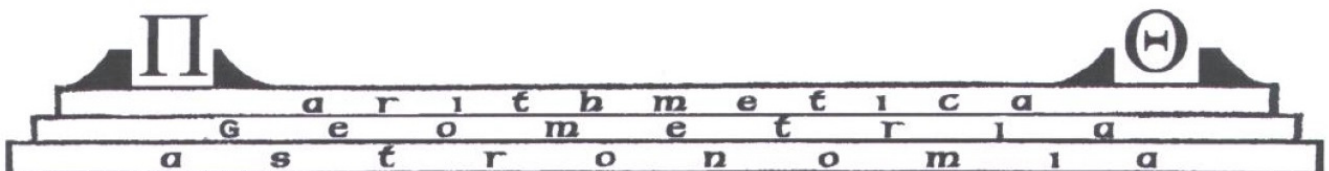


IMPROVISATION SUR MATTHIEU 6:19-21

Arioso cantabile:

Illo HUMPHREY, Nice, (1977)

NE - VOUS - A - MA - SSEZ PAS DES TRÉ - SORS SUR LA TER - RE , OÙ LA TEI - GNE ET LA
Rou - ille DÉ - TRUI SENT ET OÙ LES VO - LEURS PER
CENT ET
DÉ - RO - BENT, PER CENT ET DÉ - RO - BENT - MAIS
MA - SSEZ VOUS DES TRÉ - SORS DANS LE CIEL , OÙ LA TEI - GNE ET
la Rou - ille NE DÉ - TRUI SENT, ET OÙ LES VO - LEURS NE
PER CENT NI NE
DÉ - RO - BENT, PER CENT, PER CENT
NI NE DÉ - RO - BENT. CAR là OÙ EST TON TRÉ - SOR LÀ - AU - SI - SE - RA TON
CŒUR.



• Improvisation vocale (3) : Aria Cantabile •

• Hosanna ! au fils de David •

(Psaume CXVIII : 25, 26 | Matthieu XXI : 9 | Marc XI : 9 | Jean XII : 13)

(Traduction : Louis Segond, *Plainpalais, CH, 1810-†Genève, CH, 1885)



ARIE (ANDANTE Giubilante) «HOSANNA AU FILS DE DAVID» (MATTHIEU 21:9) IMPROVISATION vocale ILLO HUMPHREY, 1990

HO SAN-NA! HO SAN-NA! HO SAN — NA, HO SAN-NA! HO SAN-NA!

HO-SAN — NA! au FILS DE DA-VID! au FILS DE DAVID!

HO-SANNA! HO SANNA! HO SAN — NA! au FILS DE DA-VID!

au FILS DE DAVID! au FILS — DE DAVID!

HO SANNA! HO SANNA! HO SAN — NA! au FILS DE DAVID!

HO SAN-NA! HO SANNA! HO-SAN — NA! HO-SANNA! HO SANNA! HO SANNA!

RECITATIVO : Psaume 118 : 25, 26 (vulgate 119)

BÉ-ni soit CE-lui qui vient au NOM du SEI-gneur, BÉ-ni, BÉ-ni, BÉ-ni;

BÉ-ni soit CE-lui qui vient au NOM du SEI-gneur, BÉ-ni, BÉ-ni, BÉ-ni;

BÉ — ni, BÉ — ni, BÉ — ni, BÉ — ni, BÉ — ni;

BÉ-ni soit CE-lui qui vient au NOM du SEI-gneur, BÉ — ni, BÉ — ni, BÉ — ni.

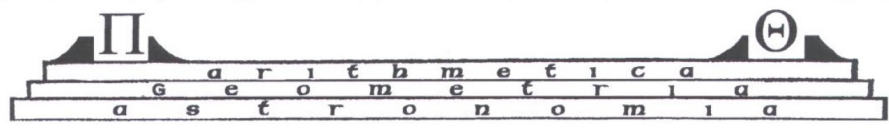
ARIA: (Allegro Giubilante)

HO SANNA! HO SANNA! HO SAN — NA! HO SANNA! HO SANNA!

HO SAN — NA! au FILS DE DAVID! au FILS DE DAVID! au

FILS — DE DAVID! HO SANNA! HO SANNA! IN EX —

CEL — CIS, IN EX-CE — CIS! IN EX-CEL CIS! [FINE]



• **Tableau d'ornementation vocale et instrumentale** •

© Claudine Pascal-Grisi, organiste-concertiste | Nice | 1981



ste ste ste ste ste ste :: Ornementation :: *ste ste ste ste ste ste*

Double: « l'agrément du chant est une ou plusieurs sons qu'on entremêle parmi les autres sons ordinaires pour rendre le chant agréable ».

I. Principaux ornements marqués en "petite note":

1) Port de voix notation effet

2) Chute notation effet

3) Coulé notation effet

II. Ornements notés par signes particuliers:

1) Tremblement ou cadence Tremblement appuyé

w ou *w* ou + ou *tr* effet effet

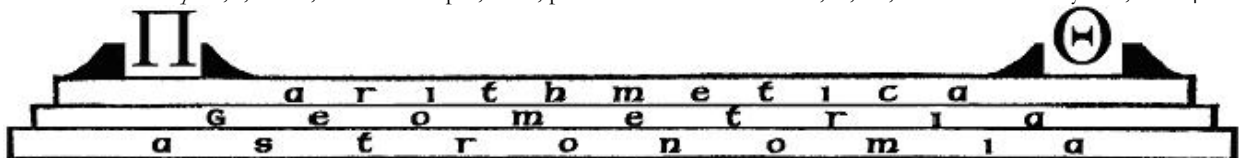
2) Le Pince *tr* ou *tr* effet effet

3) Double ou *gruppetto* (en italien)

effet

Π - π = ή πρακτική, της πρακτικής • Θ - θ = ή θεωρητική, της θεωρητικής

• (cf. Boethii *Consolatio Philosophiae*, I, Prosa, 1 : éd. R. Peiper, 1881, p. 4 • Cassiodori *Institutiones*, II, III, 4 : éd. R. A. B. Mynors, 1937 | 1963, p. 110) •



• Invitatoire *Adonai mélér* suivi du Psaume 23 : *Mizmor le David* | Rite Séfaraïde •



22
Office du Samedi matin et des Fêtes
ADONAI MÉLÉR

L'OFFICIANT (♩ = 84)

A do naï _____ mé ler a do naï _____
ma lar _____ a do naï _____ im lor _____ lé o lam va éd

CHŒUR

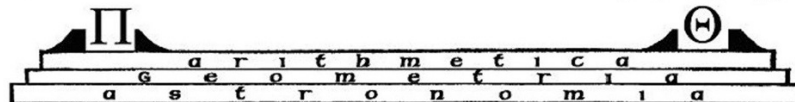
a do naï me ler a do naï ma lar a do naï im lor _____ lé o lam va ed

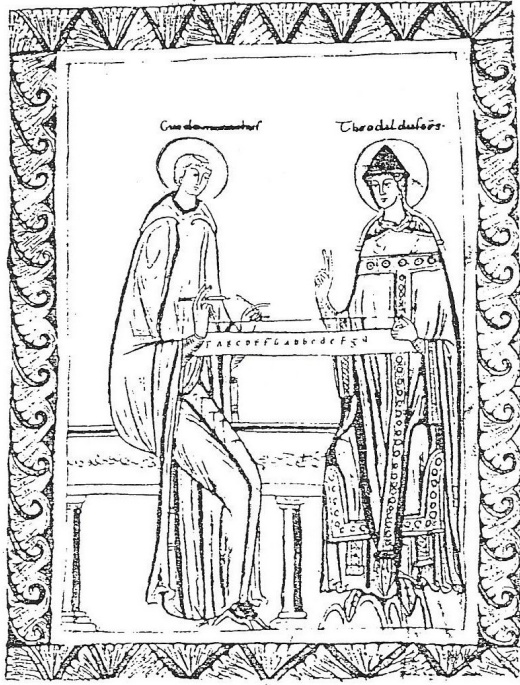
MISMOR LÉDAVID, ADONAI ROGNI...

L'OFFICIANT

CHŒUR (♩ = 104)

Mis mor lé da vid A do naï ro gui lo er sar bi no dé chéïar bi sé _____
ni al me mé nou hot yé na a lé _____ ni naf chi _____ yé cho _____ bet _____
yan rhé _____ ni bé mau gué lé sé dek lé ma _____ an ché mo gam ki e ler _____
bé gué sal ma vet lo i ra ran ki a ta i ma di chi bté ra ou mich
an dé _____ ra é ma yé na ha mou _____ ni ta a ror _____ lé fa _____ naï _____
choul ran _____ né guéd so ré raï di chan ta ba chémen ro chi co si _____
ré va ya ar tob _____ va rhé sed ir dé fou _____ ni col yé
mé ha aï vé chab ti bé bet a do naï _____ lé o rer ya mim



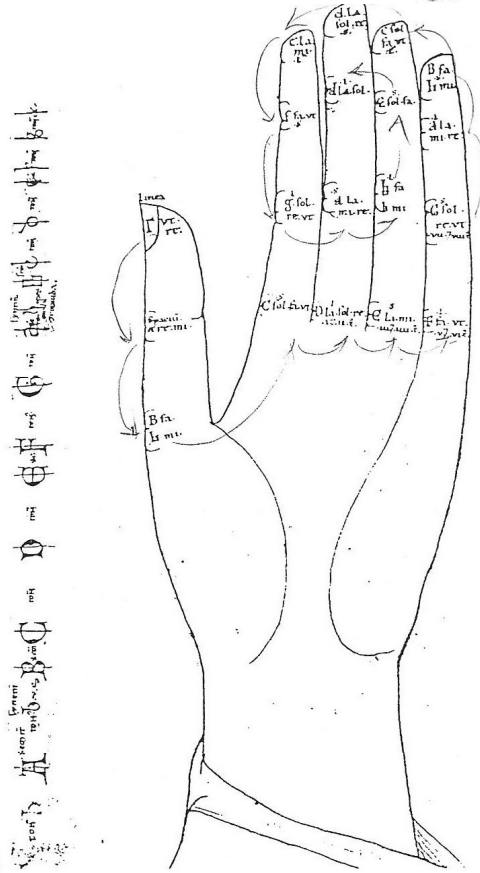


GUIDO Monachus THEOBALDUS eps
(WIEN, ÖNB: Manuscrit latin 51, f°35v°)
XIIIème s.

7. ut re mi fa sol la
6. ut re mi fa sol la
5. ut re mi fa sol la
4. ut re mi fa sol la
3. ut re mi fa sol la
2. ut re mi fa sol la
1. ut re mi fa sol la

f a b c d e f g a a b b c c d d e e

(La théorie des "Hexacordes" de GUIDO)



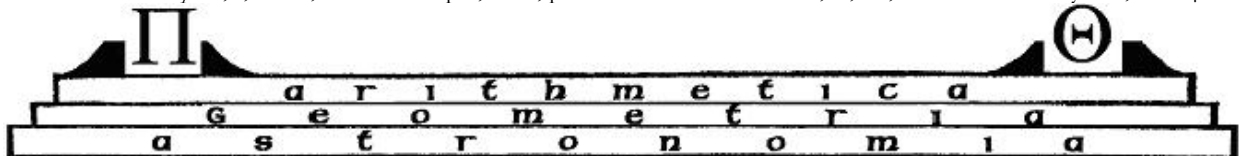
La "Main Guidonienne"

L' "OKTOECHOS" Grégorien:
(i.e.: les 8 modes grégoriens, VIIIè s.)

1. AUTHENTIC—DORIAN	2. FLAGAL—HYPODORIAN	3. AUTHENTIC—PHRYGIAN	4. FLAGAL—HYPOPHRYGIAN	5. AUTHENTIC—LYDIAN	6. FLAGAL—HYPOLYDIAN	7. AUTHENTIC—MIXOLYDIAN	8. FLAGAL—HYPOMIXOLYDIAN
Protus		Deuterus		Tritus		Tetrardus	

Π - π = ή πρακτική, της πρακτικής • Θ - θ = ή θεωρητική, της θεωρητικής

• (cf. Boethii *Consolatio Philosophiae*, I, Prosa, 1 : éd. R. Peiper, 1881, p. 4 • Cassiodori *Institutiones*, II, III, 4 : éd. R. A. B. Mynors, 1937 | 1963, p. 110) •



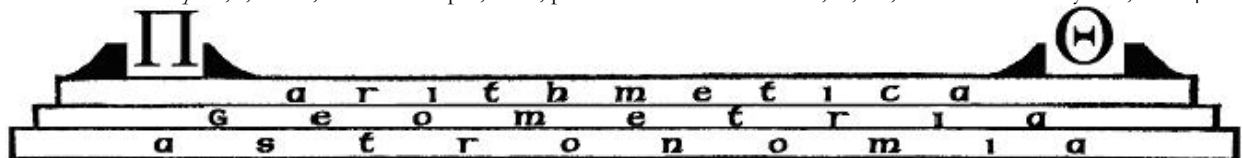


Hymne
2.
U

T qué-ant láxis re-soná-re fíbris Mí- ra gestó-
rum fámu-li tu-ó-rum, Sól-ve pollú-ti lábi-i re-á-tum,
Sáncte Jo-ánnes. 2. Núnti- us célso véni- ens Olýmpo,
Te pátri mágnum fó-re nasci-tú-rum, Nó-men, et vítae
sé-ri-em ge-réndaē Ordi-ne prómit. 3. Ille promíssi
dúbi- us supérni, Pérdi-dit prómptae módu-los loqué-
lae : Sed re-formásti géni-tus per-émp-tae Organa vó-
cis. 4. Véntris obstrúso récubans cubí-li Sénse-ras Ré-
gem thá-lamo manéntem : Hinc pá-rens ná-ti mé-ri-tis
u-térque Abli-ta pándit. 5. Sit décus Pátri, genitaé-
que Pró-li, Et tí-bi cómpar utri-úsque vírtus, Spí- ri-
tus semper, Dé-us únus, ómni Témpo-ris aévo. Amen.

Π - π = ή πρακτική, τής πρακτικής • Θ - θ = ή θεωρητική, τής θεωρητικής

• (cf. Boethii *Consolatio Philosophiae*, I, Prosa, 1 : éd. R. Peiper, 1881, p. 4 • Cassiodori *Institutiones*, II, III, 4 : éd. R. A. B. Mynors, 1937 | 1963, p. 110) •



Nota bene : Hymne chantée aux Vêpres de la fête de saint Jean Baptiste le 24 juin. L'hymne *Ut queant laxis* fut composée par Paul Diacon (Paulus Warnefried, †799), moine bénédictin italien du monastère bénéventain à Montecassino.

Guido d'Arezzo, l'inventeur de la portée musicale à 2 lignes colorées (Fa rouge | Do jaune) s'est servi de la première strophe de cette hymne pour inventer le nom des notes Ut - Ré - Mi - Fa - Sol - La.

Cf. Bern, Burgerbibliothek, Codex 363 (B1), IX^e s., f. 196 • Bern Burgerbibliothek, Codex 303, IX^e - X^e s., f. 1
Antiphonale Monasticum, Paris-Tournai-Rome, 1934, p. 922-923.

Traduction :

Que tes serviteurs chantent d'une voix vibrante | Les admirables gestes de tes actions d'éclat. |

Absous des lourdes fautes, de leurs langues hésitantes | Nous t'en prions, saint Jean.

À notre père l'ange a fait connaître | votre naissance, vos noms, vos gloires : | il lui révèle la suite admirable de vos rôles.

Mais votre père doute des promesses | alors ses lèvres deviennent muettes | votre naissance lui rendit l'usage de la parole...



INTERVALLES MUSICAUX

	NOM :	COMMAS :	PROPORTION par rapport à 1 :	INTERVALLE par rapport à DO :
1)	DO°	0	1	L'Unisson gr. : monas lat. : unitas
2)	RÉ	9	1, 1 2 5 (8 → 9)	2^{de} majeure gr. : epogdoos, emmelis lat. : sesquioctavus
3)	Mi	18	1, 2 5 (4 → 5)	3^{ce} majeure « pure » lat. : sesquiquartus, pars quarta – pars quinta
4)	FA	22	1, 333333333 (3 → 4)	4^{te} parfaite gr. : diatessaron, epitriton L at. : sesquiertius, epitritus
5)	SOL	31	1, 5 (2 → 3)	5^{te} parfaite gr. : diapente, di'oxeiôn lat. : sesquialter, sescuplum hemiolius, emilion, triplasius
6)	LA	40	1, 6875	6^{te} majeure
7)	Si-bémol (b)	44+	1, 775	7^e mineure
7)	Si-bécarre (♯)	49	1, 875	7^e majeure
8)	DO ¹	53	2	l'Octave gr. : harmonia, diapson lat. : duplum, diplasius continua proportio sesquiprima

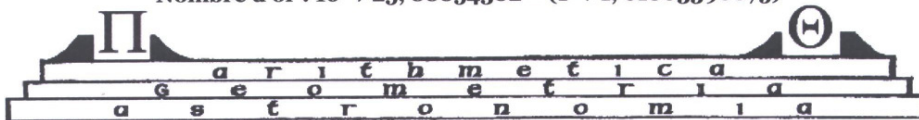
λεῖμμα, ατος (τὸ) (« reste »)
 (leïmma • demi-ton mineur • diesis) : $3^5 \rightarrow 2^8 = 243 \rightarrow 256 = (1 \rightarrow 1, 0534979423868312757)$

ἀποτομή, ἦς (ῆ) (« coupure »)
 (apotomí • demi-ton majeur) : $2^{11} \rightarrow 3^7 = 2048 \rightarrow 2187 = (1 \rightarrow 1, 06787109375...)$

Tierce mineure $5 \rightarrow 6 = (1 \rightarrow 1,2)$

Tierce dite « pythagoricienne » : $2^6 \rightarrow 3^4 = 64 \rightarrow 81 = (1 \rightarrow 1, 265625)$

Format A-4 : $210\text{mm} \rightarrow 297\text{mm} = (1 \rightarrow 1, 4142857142857142857142857142857)$
 Racine carrée de 2 : $(1 \rightarrow 1, 414213562373095048801688724209698078569718)$
 Nombre d'or : $16 \rightarrow 25, 88854382 = (1 \rightarrow 1, 61803398875)$



© Tableau conçu et réalisé par Illo Humphrey | le dimanche 12 décembre 1999.

Nota bene :

Le « comma », selon Boèce, est égale à : soit la différence entre six tons pleins et une octave parfaite
 (cf. Boethii *De institutione musica* III, 4),

soit la différence entre une seconde majeure : $8 \rightarrow 9$ et deux demi-tons mineurs : $243 \rightarrow 256 \times 2$
 (cf. Boethii *De institutione musica* III, 8).

© Transcription paléographique par Illo Humphrey | Paris | septembre 2000 •

• Tableau de la notation musicale discrète du mode-trope *lydien* diatonique (VI^e s.) : Beothii *De musica* IV, 3 •

[Le sens de la lecture est de l'aigu au grave, i.e. de 1 à 18]

1. Noms des 5 paliers vocaux (« tétracordes ») du « Grand Système immuable » : Beothii *De musica* IV, 3 • IV, 4 • IV, 16 •
2. Noms des 18 degrés du « Grand Système immuable » : Beothii *De musica* IV, 3 • IV, 4 • IV, 16 •
3. Notation musicale discrète pour la voix humaine (mode-trope *lydien*) : Beothii *De musica* IV, 3 • IV, 4 • IV, 16 •
4. Notation musicale discrète pour instruments (mode-trope *lydien*) : Beothii *De musica* IV, 3 • IV, 4 • IV, 16 •
5. Noms des hauteurs du son musical inventés au XI^e s. par Guido d'Arezzo, sauf Si et Do, introduits au XVII^e s. •

Nota bene (1) : Noms latins des 5 paliers vocaux selon Boèce (cf. *De institutione musica* IV, 3 : éd. G.F., p. 309-312) :

Principalium • Mediarum • Coniunctarum • Diuisiarum • Excellentium •

Nota bene (2) : Noms latins des 5 paliers vocaux selon M. Capella (cf. *De nuptiis IX [De harmonia]* § 961 ; éd. J. Willis, p. 371-374) :

Principalium • Mediarum • Coniunctarum • Diuisiarum • Excellentium •

Nota bene (3) : Noms latins des 5 paliers vocaux selon M. Capella (cf. *De nuptiis IX [De harmonia]* § 961 ; éd. J. Willis, p. 371-374) :

Principalium • Mediarum • Coniunctarum • Separatarum • Excellentium •

• **HUMPHREY (Illo)**, *Boethius. His Influence on the European Unity of Culture: from Alcuin of York (†804) to Thierry of Chartres (†1154)*, Nordhausen, Deutschland (Traugott Bautz Verlag), 2010 | 2012, page 129 : <https://u-bordeaux3.academia.edu/IlloHumphrey/Books> •

MUSICA

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
				β'	→ (#)		Cis	C sharp	Do# / Ut#
				t		c c [q]	C	C natural	Do [q] / Ut [q]
				α'	→ [q]		H(Ha)	B natural	Si bécarre (Si ⁺)
				t		bb	[B]	[B flat]	[Si bémol] (Si ⁻)
Υ →	P	Υ	δ'	↗	p	aa	A	A	La
Μ Γ Υ	O	Π	γ'	↘	o	g	G	G	Sol ²
Λ ∇ [q]	N	Υ [q]	β'	↗ (#)	n	f	F	F	Fa
ϕ ∨ [q]	Μ	N [q]	α'	↘ [q]	m	e	E	E	Mi
			t						
Υ √ Z Z	L	Π	δ'	↗	l	d	D	D	Ré
Γ E U N	K	e	γ'	↘	k	c	C	C	Do / Ut
			t						
z c [q]	I [q]	≡ [q]	β'	↗	i	b	H(Ha)	B natural	Si bécarre (Si ⁺)
ϕ γ [b]		⊙ [b]	t		/	b	B	B flat	Si bémol (Si ⁻)
I →	h	I	α'	↘	h	a	A	A	La
			t						
Μ Γ	G	M	δ'	↗	g	G	G	G	Sol ¹
P U	E	P	γ'	↘	f	F	F	F	Fa
			t						
c c	e	C	β'	↗	e	E	E	E	Mi
ϕ F	o	F	α'	↘	d	D	D	D	Ré
			t						
P L	C	β	δ'	↗	c	C	C	C	Do / Ut
Γ Γ [q]	B [q]	Γ					[B]	[B]	[Si]
			γ'	↘	6		B	Bb	Si bémol (Si ⁻)
z T	A	T	β'	↗	a	A	A	A	La
			t						
			α'	↘	Γ	Γ	G	G	Sol ⁰

• © Transcription paléographique par Illo Humphrey | Paris | septembre 2000 •

• Tableau comparatif de 10 notations musicales discrètes : VI^e au XXI^e siècle •
[Le sens de la lecture est du grave à l'aigu]

1. Notation vocale du « Grand Système immuable » (trope *lydien* diatonique : Ré transposé en La) : Boethii *De musica* IV, 3 et IV, 16 •
2. Notation instrumentale du « Grand Système immuable » (trope *lydien* diatonique : Ré transposé en La) : Boethii *De musica* IV, 3 •
3. Échelle « bis diapason » A ← P du « Grand Système parfait » (VI^e s.) • Boethii *De musica* IV, 17 : éd. G.F., p. 347 • C.B., p. 159 •
4. Notation de Hucbald de Saint-Amand (v. 873) • [mode de Ré transposé en La] : *Musica* § 38 § 47 : éd. Y. C., p. 72, p. 184, 198 •
5. Notation dite « *dasiene* » • cf. *Musica et scolica enchiridiadis, Commemoration brevis* (v. 880) : éd. H. Schmid, p. 4-7, p. 178 •
6. Notation du Graduel-tonaire • Montpellier, Bibliothèque de la Faculté de Médecine, ms. H. 159 (XI^e s.) : éd. *Pal. Mus.*, t. VII – VIII •
7. Notation de Guido d'Arezzo (v. 1027) • *Regulae rhythmicæ in antiphonarii sui prologum prolatae* : éd. M. Gerbert, vol. II, p. 25 •
8. Noms des hauteurs discrètes du son musical selon le solfège moderne allemand •
9. Noms des hauteurs discrètes du son musical selon le solfège moderne anglais •
10. Noms des hauteurs du son musical inventés au XI^e s. par Guido d'Arezzo, sauf Si et Do, introduits au XVII^e s. •

• HUMPHREY (Illo), *Boethius. His Influence on the European Unity of Culture: from Alcuin of York (†804) to Thierry of Chartres (†1154)*, Nordhausen, Deutschland (Traugott Bautz Verlag), 2010 | 2012, page 130 : <https://u-bordeaux3.academia.edu/IlloHumphrey/Books> •

Row	Number	Greek Letter	Description	Modern Pitch
18	18	π	Proslambanomenos (προσλαμβανόμενος)	Re ⁰
17	17	γ	Hypate hypaton (ἤ ὑπάτη ὑπατων)	Mi [h]
16	16	β	Parhypate hypaton (ἡ παραυπάτη ὑπατων)	Fa
15	15	φ	Lichanos hypaton (ἡ λίκανος ὑπατων)	Sol
14	14	σ	Hypate meson (ἡ ὑπάτη μέσων)	La
13	13	ρ	Parhypate meson (ἡ παραυπάτη μέσων)	Si bémol (Si ^b)
12	12	μ	Lichanos meson (ἡ λίκανος μέσων)	Do / Ut
11	11	ι	Mese (ἡ μέση, ης)	Re ¹
10	10	θ	Trite synemmenon (τρίτη συνημμένων)	Mi [b]
9	9	γ	Paranete synemmenon (ἡ παρανήτη συνημμένων)	Fa
8	8	ζ	Nete synemmenon (ἡ νητή συνημμένων)	Sol
7	7	ζ	Paramese (ἡ παραμέση)	Mi [h]
6	6	ε	Trite diezeugmenon (τρίτη διεζευγμένων)	Fa
5	5	ζ	Paranete diezeugmenon (ἡ παρανήτη διεζευγμένων)	Sol
4	4	φ	Nete diezeugmenon (ἡ νητή διεζευγμένων)	La
3	3	υ	Trite hyperboleon (τρίτη ὑπερβολαίων)	Si bémol (Si ^b)
2	2	μ	Paranete hyperboleon (ἡ παρανήτη ὑπερβολαίων)	Do / Ut
1	1	ι	Nete hyperboleon (ἡ νητή ὑπερβολαίων)	Re ²

• © Transcription paléographique par Illo Humphrey | Paris | septembre 2000 •

• Tableau comparatif des notations musicales du Boethii *De musica* IV, 3 et du Hucbaldi *De musica* § 38 et § 47 •
 [Le sens de la lecture est de l'aigu au grave]

1. Noms des 5 paliers vocaux (« tétracordes ») du « Grand Système immuable » : Beothii *De musica* IV, 3 • IV, 4 • IV, 16 •
 2. Noms des 18 degrés du « Grand Système immuable » : Beothii *De musica* IV, 3 • IV, 4 • IV, 16 •
 3. Notation musicale pour voix humaine du mode-trope *lydien* diatonique : Beothii *De musica* IV, 3 • IV, 4 • IV, 16 •
 4. Notation musicale pour instruments du mode-trope *lydien* diatonique : Beothii *De musica* IV, 3 • IV, 4 • IV, 16 •
 5. Noms des 18 doubles graphies du mode-trope *lydien* diatonique selon Boethii *De musica* IV, 3 • IV, 4 • IV, 16 •
 6. Notation musicale discrète du mode-trope *lydien* diatonique selon Hucbaldi *Musica* § 38 : éd. Y.C., p. 72, p. 184 •
 7. Noms des 18 graphies du mode-trope *lydien* diatonique selon Hucbaldi *Musica* § 47 : éd. Y.C., p. 72, p. 198 •
 8. Noms des hauteurs du son musical inventés au XI^e s. par Guido d'Arezzo, sauf Si et Do, introduits au XVII^e s. •
- HUMPHREY (Illo), *Boethius. His Influence on the European Unity of Culture: from Alcuin of York (†804) to Thierry of Chartres (†1154)*, Nordhausen, Deutschland (Traugott Bautz Verlag), 2010 | 2012, page 133 : <https://u-bordeaux3.academia.edu/IlloHumphrey/Books> •

MUSICA

1	2	3	4	5	6	7	8	9
	« <i>Iacensium</i> » sive « <i>Ultimi</i> » sive « <i>Residual</i> »	β' t α'	$\rightarrow (\#)$ $\rightarrow (b)$		c c [b] bb	Cis C	C <i>sharp</i> C <i>natural</i>	Do # / Ut # Do b / Ut b
	5 ^e Palier vocal ↑	t			bb	[B]	[B/ <i>flat</i>]	[Si <i>bémol</i>] (Si ^b)
P	« <i>Tetrachordum</i> <i>Excellentium</i> » sive « <i>Excellentes</i> »	δ' t γ' s β' t α'	\rightarrow $\rightarrow (\#)$ $\rightarrow (b)$	p	a a	A	A	La
O	4 ^e Palier vocal ↑	t						
N	« <i>Tetrachordum</i> <i>Superiorum</i> » sive « <i>Superiores</i> »	δ' t γ' s β' t α'	\rightarrow $\rightarrow (\#)$ $\rightarrow (b)$	o	g	G	G	Sol ²
Z	3 ^e Palier vocal ↑	t						
L	« <i>Tetrachordum</i> <i>Finalium</i> » sive « <i>Finales</i> » sive « <i>Terminales</i> »	δ' t γ' s β' t α'	\rightarrow $\rightarrow (\#)$ $\rightarrow (b)$	n	f	F	F	Fa
K	2 ^e Palier vocal ↑	t						
I [b]	« <i>Tetrachordum</i> <i>Gravium</i> » sive « <i>Graves</i> »	δ' t γ' s β' t α'	\rightarrow $\rightarrow (\#)$ $\rightarrow (b)$	m	e	E	E	Mi
h	1 ^{re} Palier vocal ↑	t						
G	« <i>Tetrachordum</i> <i>Superiorum</i> » sive « <i>Superiores</i> »	δ' t γ' s β' t α'	\rightarrow $\rightarrow (\#)$ $\rightarrow (b)$	i	b	H (Ha)	B <i>natural</i> B <i>flat</i>	Si <i>bécarré</i> (Si ^b) Si <i>bémol</i> (Si ^b)
F	3 ^e Palier vocal ↑	t						
E	« <i>Tetrachordum</i> <i>Finalium</i> » sive « <i>Finales</i> » sive « <i>Terminales</i> »	δ' t γ' s β' t α'	\rightarrow $\rightarrow (\#)$ $\rightarrow (b)$	h	a	A	A	La
D	2 ^e Palier vocal ↑	t						
C	« <i>Tetrachordum</i> <i>Gravium</i> » sive « <i>Graves</i> »	δ' t γ' s β' t α'	\rightarrow $\rightarrow (\#)$ $\rightarrow (b)$	c	C	C	C	Do / Ut
B [b]	1 ^{re} Palier vocal ↑	t						
A	« <i>Tetrachordum</i> <i>Gravium</i> » sive « <i>Graves</i> »	δ' t γ' s β' t α'	\rightarrow $\rightarrow (\#)$ $\rightarrow (b)$	a	A	A	A	La
	1 ^{re} Palier vocal ↑	t						

Π
Ⓜ
 a r i t b m e t i c a
 a e r o m e t r i a
 a e t r o n o m i a

• © Transcription paléographique par Illo Humphrey | Paris | septembre 2000 •

• Tableau comparatif de 7 notations musicales discrètes : VI^e au XXI^e siècle •

[Le sens de la lecture est du grave à l'aigu]

1. Échelle « *bis diapason* » A ← P du « *Grand Système immuable* » (VI^e s.) • Boethii *De musica* IV, 17 : éd. G.F., p. 347 • C.B., p. 159 •
 2. Les 5 paliers vocaux de la notation des traités anonymes : *Musica et Solica enchiridiadis* (v. 880), ch. I : éd. H. Schmid, p. 4-7 •
 3. Division des paliers vocaux : α' = « protos uel archoos » • β' = « deuterios » • γ' = « tritos » • δ' = « tetradus » • t = tonus • s = semitonium • cf. *Musica et Solica enchiridiadis*, (v. 880), ch. I : éd. H. Schmid, p. 4-7 •
 4. Notation dite « *dasiene* » • cf. *Musica et solica enchiridiadis, Commemoration brevis* (v. 880) : éd. H. Schmid, p. 4-7, p. 178 •
 5. Notation du Graduel-tonaire • Montpellier, Bibliothèque de la Faculté de Médecine, ms. H. 159 (XI^e s.) : éd. *Pal. Mus.*, t. VII – VIII •
 6. Notation de Guido d'Arezzo (v. 1027) • *Regulae rhythmicæ in antiphonarii sui prologum prolatae* : éd. M. Gerbert, vol. II, p. 25 •
 7. Noms des hauteurs discrètes du son musical selon le solfège moderne allemand •
 8. Noms des hauteurs discrètes du son musical selon le solfège moderne anglais •
 9. Noms des hauteurs du son musical inventés au XI^e s. par Guido d'Arezzo, sauf Si et Do, introduits au XVII^e s. •
- HUMPHREY (Illo), *Boethius. His Influence on the European Unity of Culture: from Alcuin of York (†804) to Thierry of Chartres (†1154)*, Nordhausen, Deutschland (Traugott Bautz Verlag), 2010 | 2012, page 134 : <https://u-bordeaux3.academia.edu/IlloHumphrey/Books> •

• Notice 5 : À propos de la liturgie •

- Le phénomène de la « *liturgie* » est en somme une « *cristallisation* » de l'ensemble des divers gestes, instruments de célébration, objets d'arts, objets vestimentaires, rites, chants, instruments de musique, oraisons, lectures, poésies, récitations, etc., d'un culte religieux, et ce quelle que soit la croyance.
- Ici, je propose une rapide perspective historique sur l'origine et sur les diverses acceptions du terme « *liturgie* ».
- L'archéologie philologique de ce concept, ce que j'appelle sa « *proto-philologie* », correspond à plusieurs étapes historiques et s'étend sur plusieurs civilisations successives, recouvrant tour à tour de multiples nuances et connotations.
- La première étape proto-philologique du terme « *liturgie* » vient du mot grec « *ἡ λειτουργία, τῆς λειτουργίας* » qui recouvre plusieurs sens différents, à savoir : administration publique, service public, cérémonie publique, fonction publique, service militaire, mais aussi le service culturel ou le rite des libations à l'égard des dieux de la société hellénique.
- La deuxième étape proto-philologique du concept « *λειτουργία* » provient de la civilisation hellénistique, puis judéo-chrétienne, où la définition du terme « *λειτουργία* » est plus restrictive et se limite à l'ensemble des rituels de la communauté religieuse, et le déroulement de ceux-ci, dans les divers lieux de culte, y compris le culte à domicile, et ce aussi bien du côté judaïque que chrétien. À la même époque, ce terme recouvre également, par extension, le ministère qu'exercent le rabbin, le prêtre, l'apôtre auprès des fidèles, même, semble-t-il, le ministère d'entraide, c'est-à-dire le travail missionnaire à domicile.
- La troisième étape proto-philologique du terme « *λειτουργία* » se situe au IV^e siècle de notre ère dans le formulaire eucharistique que l'on qualifie de « *Βασιλείου λειτουργία* » d'*Ἅγιος Βασίλειος ο Μέγας* (*Vasileïou Leitourgía Alexandrîna* de saint Basile le Grand, *Cappadoce, 329 – †Cappadoce, 379).
- **Nota bene (1)** : Dans l'Occident précarolingien, carolingien et postcarolingien, l'emploi de vocable latin « *liturgia* », se limite donc à désigner uniquement le titre de ce formulaire eucharistique grec par l'expression latine « *Liturgia sancti Basilii* », lui conférant ainsi un sens très restrictif.
- **Nota bene (2)** : Contrairement à ce que l'on pourrait croire, l'utilisation courante du vocable « *liturgia* », dans son acception moderne, est fort tardive. Ce n'est en effet qu'à partir de la deuxième moitié du XVI^e siècle que le mot « *liturgia* » et ses dérivés sont employés par l'Église latine selon leurs acceptions actuelles. Avant le XVI^e siècle, pour exprimer l'idée de « *liturgie* », on employait les termes suivants : « *Officium* » (Office divin), « *Divina Officia* » (Services, Offices divins), ou encore « *Ecclesiasticum Officium* » (Office ecclésiastique), tels qu'on les trouve dans les *Etymologiarum* VI, 19 : 1 – « *De Officiis* » et dans le « *Libellus de origine officiorum* » d'Isidorus Hispalensis (Isidore de Séville, *ca. 560 - †636), puis dans le « *Liber officialis* » du grand liturgiste carolingien Amalarius Symphosius Metensis (Amalaire de Metz, †ca. 850), l'un des tout derniers élèves d'Alcuin Euboricensis (Alcuin d'York, †804) à l'Abbaye bénédictine de Saint-Martin de Tours, ensuite, dans le « *De officiis ecclesiasticis* » d'Ioannes Abrincensis Episcopus (Jean de Bayeux, évêque d'Avranches, †1079), dans la « *Summa de ecclesiasticis officiis* » de Joannes Beletus (Maître Jean Belet, théologien, liturgiste, sermonnaire, enseignant de théologie à Paris, *ca. 1135 – †ca. 1185), dans le « *De caeremoniis, sacramentis, officiis et observationibus ecclesiasticis* » de Magister Robertus Paulus ou « *Paululus* » Ambianensis (Maître Robert Paulus d'Amiens, †1192), etc.
- **Nota bene (3)** : Cette liste de traités sur la liturgie, loin d'être exhaustive, peut s'allonger à une trentaine de titres compris entre le VII^e et le XVI^e siècle.
- Enfin, l'acception moderne du terme « *liturgia* », trouve son origine au XVI^e siècle dans le traité « *Liturgia sacra, seu ritus ministerii in ecclesia peregrinorum profugorum propter evangelium christi Argentinae : adiecta est ad finem brevis apologia pro hac Liturgia* » écrit par le théologien et pasteur protestant-calviniste Valerandus Pullanus (Valérand Poulain, *Lille, entre 1509 et 1520 - †Frankfurt am Main, 1557), publié pour la première fois à Londres le 23 février 1551 par Stephanus Mierdmannus. Par la suite, l'emploi du terme « *liturgia* », tel que nous le comprenons aujourd'hui, se répand dans un premier temps uniquement dans les milieux protestants en Europe continentale et en Grande Bretagne, puis très lentement dans les milieux catholiques jusqu'au jour où il fut officialisé par le pape Benoît XIV (Propsero Lorenzo Lambertini, *1675, pape de 1740 - †1758), dans son bref apostolique « *Quem ardenti studio...* », promulgué le 25 mars 1752.
- **Conclusion** : Comme ses diverses acceptions le montrent clairement, le concept de « *liturgie* » est très riche. Il constitue en effet une source intarissable d'inspiration aux théologiens, aux philosophes, aux croyants dans les divers ordres, aux ermites, aux mystiques, aux musiciens, aux compositeurs, aux artistes, aux poètes, aux bâtisseurs, ainsi qu'aux simples fidèles, donnant un soutien à toutes ces catégories d'adorateurs qui se rejoignent dans la foi, dans l'espérance et dans la joie « *au carrefour de la spiritualité, des arts et des pratiques sociales* ».
- **Post-scriptum** : À noter que la notion du « *pouvoir temporel et spirituel* », et celle de « *la gestion du pouvoir temporel et spirituel* », sont inscrites dès l'origine dans le sens et dans l'étymologie même du substantif « *ἡ λειτουργία, τῆς λειτουργίας* ». Il s'ensuit que la « *liturgie* » est par définition un instrument du pouvoir temporel et spirituel, qui opère à travers la culture générale religieuse de la société dans laquelle elle évolue.
- **BIBLIOGRAPHIE** : Cf. Louis Duchesne, *Les origines du culte chrétien*, Paris, 1898, p. 70-72 ; Pierre-Marie Gy, *La liturgie dans l'histoire*, Paris, 1990, p. 80, 178-184, etc. ; Illo Humphrey, « L'hymne des Vigiles : 'Te Deum laudamus' ». Une étape importante dans l'histoire de la musique liturgique latine », dans *Cahiers du centre de recherches musicologiques de l'Université Lumière-Lyon 2 : Itinéraires de la musique française, théorie, pédagogie et création*, Anne Penesco (éd.), Lyon, 1996, p. 15-50, voir p. 15 – 19.

• **Notice 6 : À propos des Negro Spirituals** •

• Le **Negro Spiritual** primitif est une musique vocale non accompagnée de composition anonyme, tantôt monodique tantôt polyphonique, issue de l'esclavage des déportés africains, transmise par tradition orale, atteignant son apogée vers 1863, l'année de l'Emancipation. Il s'agit d'une musique, dont les mélodies sont construites pour la plupart sur l'échelle pentatonique, c'est-à-dire une échelle diatonique de 5 notes sans demi-tons, ou avec demi-tons de passage, composée d'une tierce majeure et deux tierces mineures : Do Ré Mi - Sol La - [Do]. Ce répertoire se divise en trois genres distincts, en l'occurrence : soit le genre dit « *responsorial* » (c'est-à-dire un dialogue entre solistes avec réponse du chœur), soit le genre dit « *antiphonal* » (c'est-à-dire un dialogue entre deux chœurs), ou bien des chants destinés aux solistes seuls sans chœur. Dans un premier temps, ces chants ont été recueillis à partir de 1856, par des missionnaires, par des abolitionnistes¹, ou tout simplement par des voisins blancs qui se sont rendus sur place dans les plantations d'esclaves, puis, dans un deuxième temps, par des descendants instruits d'anciens esclaves, qui en notèrent avec précision les mélodies, l'harmonie, le rythme et la poésie dialectale. Les noirs appelaient ces chants « *Spirituals* » alors que les blancs les qualifièrent de « *Negro Spirituals* » ; cette dernière appellation est restée. Selon le musicologue William Arms Fisher (*1861-†1948), en 1926, le *corpus* des *Negro Spirituals* connus est estimé à environ 574 mélodies recueillies par de divers historiens et musicologues ; ces 574 mélodies ont fait l'objet de nombreuses publications au cours du XIXe siècle.

• **LITURGIE** : Ce répertoire religieux est une musique liturgique à part entière par excellence, qui accompagne le culte à une période précise pendant dans l'histoire de la société noire américaine, s'inspirant souvent de récits bibliques et citant parfois textuellement des extraits du récit biblique. Le répertoire des *Negro Spirituals* couvre en effet un ensemble d'événements dans le calendrier liturgique, en l'occurrence : Noël et Pâques, et évoque de manière très imagée de nombreux personnages bibliques de l'Ancien et du Nouveau Testament, tels : Abraham, Isaac, Jacob, Moïse, les Enfants d'Israël, la sortie de l'Égypte, Josué, la Bataille de Jéricho, David, Élie, Ézéchiel, Daniel et les 3 Hébreux, Jonas, Jésus, Jean le Baptiste, le fleuve Jourdain, Mary (mère de Jésus), Mary et Marthe (sœurs de Lazare), Jean l'Apôtre, des Sacrements, tels : la Communion, le Baptême ; puis il traite des thèmes, tels : la naissance de Jésus, Jésus-bébé, Marie mère de Jésus-bébé, la crucifixion de Jésus, la résurrection de Jésus, le Roi Jésus, la chute des étoiles, l'ange Gabriel, le Jugement dernier, la fin du monde, les 144 000 mille Saints, l'Homme pécheur, les flammes de l'Enfer, Jérusalem, la Nouvelle Jérusalem céleste, etc.

• **DIFFUSION** : Pendant le XIXe siècle ont été publiés de nombreux recueils de *Negro Spirituals*, lesquels ont connu une très large diffusion aux États-Unis ainsi qu'en Europe. Cependant, le *Negro Spiritual* doit sa popularité mondiale à ce que l'on appelle des « *jubilee singers* », dont les plus célèbres furent un ensemble vocal mixte de 11 chanteurs instruits et diplômés d'université (enfants d'anciens esclaves), appelés les *Fisk Jubilee Singers* ; il s'agit d'un groupe d'étudiants de l'université fondée pour noirs américains appelée Fisk University, situé à Nashville dans l'état fédéral de Tennessee ; cette université est classée « HBCU » (Historically Black Colleges and Universities). En 1872, cet ensemble vocal effectua une grande tournée de concerts parcourant d'abord toute l'Amérique, puis tout le Royaume Uni et toute l'Europe.

• « **SIGNATURES RYTHMIQUES** » : Les *Negro Spirituals*, dont la plupart des mélodies sont pentatoniques, nous l'avons dit, sont, semble-t-il, d'origine africaine, aussi bien sur le plan rythmique et modal que mélodique. Le phénomène poétique du *Negro Spiritual*, vers simples et imagés en prose rythmée, parfois avec rime, de onze, douze ou treize pieds ayant presque toujours un refrain, est dû à un mélange entre la langue anglo-américaine mal maîtrisée, donc très dialectale (une sorte de « *petit-nègre* »), et des rythmes de langues africaines ; on y observe aussi des influences de la traduction de la Bible en version anglaise élisabéthaine, dite : « *The King James Version* », publiée pour la première fois en 1611. On observe que les « signatures rythmiques » de ces mélodies sont le plus souvent : 2/2 | 2/4 | 4/4, toutefois, on y observe aussi, mais plus rarement, des « signatures rythmiques » : 3/8 | 3/4 | 6/8.

• **Negro Spiritual | Musique Gospel** : Le *Negro Spiritual* cessa d'être une musique liturgique proprement dite vers le début de la guerre de 1914-1918, cédant sa place, petit à petit, à une autre forme de musique liturgique que l'on appelle aux États-Unis « *Gospel Music* »,¹ qui est dotée d'un accompagnement très élaboré riche en ornements. La plus grande et la plus célèbre interprète de la *Gospel Music* fut incontestablement la chanteuse Mahalia Jackson, décédée en 1972. La vieille tradition des *Negro Spirituals* a été perpétuée curieusement grâce aux chanteurs et cantatrices noirs américains de formation classique européenne, tels que : Roland Hayes (1887-1977), Paul Robeson (1898-1976), Marian Anderson (1897-1993), Léontyne Price, Fanny Jones, Shirley Verette, Grace Bumbry, Felicia Weathers, George Shirley, Jessye Norman, Barbara Hendricks, Kathleen Battle, Lawrence Brownlee, etc. Dans un certain sens, ce phénomène n'est ni curieux ni étonnant, compte tenu de l'évolution socioculturelle et religieuse de la communauté noire américaine, mais aussi vu les exigences techniques que représente ce répertoire, notamment : l'*ambitus* important des lignes mélodiques, les longues phrases qui demandent une solide technique *legato* et un souffle à toute épreuve, les *pianissimi* et les *forte* dans les notes aiguës et graves, pour n'en citer que quelques unes. Ainsi, le *Negro Spiritual* est devenu, à l'instar du Chant dit « Grégorien », dans une certaine mesure, après le Concile Vatican II (du 11-X-1962 au 8-XII-1965), une musique savante, une « musique d'art » qui se chante surtout en concert par des spécialistes, conservant toute sa valeur spirituelle et religieuse, toutefois n'ayant plus sa fonction liturgique proprement dite.

• **Dvořák et les Negro Spirituals** : Dans le monde occidental, les musiques classiques, pop et jazz ont toutes subi des influences du *Negro Spiritual* tant sur le plan modal qu'esthétique, l'un des meilleurs exemples étant la Symphonie n° 5 en Mi mineur d'Antonin Leopold Dvořák (1841-1904), c'est-à-dire la Symphonie dite « *Du Nouveau Monde* ». Ladite symphonie fut composée aux États-Unis pendant son séjour de 3 ans comme directeur du Conservatoire National de New York de 1892 à 1895, dont la création mondiale eut lieu le 16 décembre 1893 à New York à Carnegie Hall). Incorporées dans la *Symphonie du Nouveau Monde* se trouvent plusieurs mélodies qui s'inspirent de *Negro Spirituals*, dont la plus célèbre se trouve au deuxième mouvement : le Largo. Celle-ci constitue, en effet, le thème principal du mouvement, joué d'abord en solo par le hautbois-cor-anglais, puis repris par la suite par tout l'orchestre. Il s'agit d'une mélodie parfaitement pentatonique : (Fa# - La La || Fa# - Mi Ré || Mi - Fa# La Fa# Mi || Fa# - La La || Fa# - Mi Ré || Mi - Fa# Mi - Si# || Ré). À noter le compositeur américain W. A. Fisher a écrit des paroles « *Goin' Home, Goin' Home, I'm a Goin' Home* » qu'il a adapté à cette mélodie. Dvořák, qui manifestait un profond intérêt à l'égard de toutes les musiques folkloriques américaines (musique des indiens « peaux-rouges », musique des noirs américains, etc.) ; il qualifie les *Negro Spirituals* de « très différents et très authentiques ». Au Conservatoire National de New York, il avait comme élèves deux noirs américains : William Arms Fisher (*San Francisco, 1861 - †Brookline, Massachusetts, 1948), pianiste et compositeur, originaire de San Francisco, et Harry Thacker Burleigh (*Erie, Pennsylvanie, 1866 - †New York, 1949), baryton et chanteur dans les églises et synagogues dans le ville d'Erie en Pennsylvanie, ensuite il fut chanteur pendant 52 ans à l'Église épiscopale St. George de New York, puis, à la même époque, il fut chanteur pendant 25, ans de 1900 à 1925, à la Synagogue Emanu-El de New York. Ces deux musiciens furent respectivement professeur d'Harmonie et professeur de Chant au Conservatoire National de New York pendant plusieurs années entre 1892 et 1900.

5 Centres de Recherche sur des Negro Spirituals :

• Il existe aux États-Unis plusieurs centres de documentation où mélomanes et musicologues peuvent puiser des renseignements musicologiques et historiques sur les *Negro Spirituals*, notamment 5 universités classées HBCU (Historically Black Colleges and Universities) : (1) Wilberforce University (fondée en 1856), Wilberforce, Ohio 45384, (2) Fisk University (fondée en 1865), Nashville, Tennessee, 37203, (3) Howard University (fondée en 1867), Washington, D.C., 20059, (4) Hampton Institut (fondée en 1868), Hampton, Virginia, 23668, (5) Tuskegee Institut (fondée en 1881), Tuskegee, Alabama, 36088, entre autres. Ces 5 établissements sont des universités d'arts libéraux créées pour assurer la formation intellectuelle, scientifique et technique des américains issus de la déportation africaine. • Illo Humphrey | Ph.D. – HDR | Université Bordeaux Montaigne | *scripsi et subscripsi* | 27-III-2019 •

¹ cf. William Francis Allen (1830-1889), Lucy McKim Garrison (1842-1877), Charles Pickard Ware (1840-1921), *Slave Songs of the United States*, Bedford, Mass. (USA), 1867.

² À ne pas confondre les deux genres « *Negro Spiritual* » et « *Gospel music* » (littéralement « musique de l'évangile »). Le « *Negro Spiritual* » primitif non accompagné et austère est l'ancêtre du gospel, la *Musique Gospel* est une musique urbaine, très ornée et dotée d'un accompagnement instrumental élaboré. Le « *Negro Spiritual* » n'est plus une musique liturgique, alors que la *Musique Gospel* remplit toujours sa fonction liturgique au sein du culte religieux.

BIBLIOGRAPHIE :

• **FISHER (William Arms)**, éditeur : *Seventy Negro Spirituals*, Bryn Mawr, Pennsylvania (aux éditions : Oliver Ditson Company, distributeur : Theodore Presser Company), 1926, cf. Introduction, pages : XII à XVII, XVIII-XIX, XXXIII et XXXIV. Ce recueil réunit 70 *Negro Spirituals* •
 • **JOHNSON (James Weldon)** et **JOHNSON (John Rosamond)**, édition et arrangements : *The Book of American Negro Spirituals*, et *The second Book of Negro Spirituals*, (2 vol. en un), New York, (Viking Press : 1925, 1926, 1953, 1954), Da Capo Press, 1969, cf. Préfaces, vol. 1 : p. 11 à 50, vol. 2 : p. 11 à 24. Ce recueil réunit 114 *Negro Spirituals* •
 • **Henry Thacker Burleigh** (1866-1949) : <https://loc.gov/item/ihms.200035730> •
 • **SIMPSON (Anne Key)**, "Hard Trials: The Life and Music of Harry T. Burleigh", *Composers of North America*, no. 8. Metuchen, New Jersey (Scarecrow Press), 1990 •

• 7 Mélodies de Negro Spirituals •
(Analyse | Commentaire | Interprétation)

The image displays a musical score for seven Negro Spirituals, presented in a hand-drawn style. At the top, the word "MUSIC" is written in large, stylized letters, with a pi symbol (π) on the left and a theta symbol (θ) on the right, all enclosed within a decorative triangular frame. Below this, seven numbered staves of music are shown, each with its own title and lyrics. The first staff is marked "Slow" and features the lyrics "WERE YOU THERE WHEN THEY CRUCI-FIED MY LORD? ... OH! (MATTHIEU 27)". The second staff is also marked "Slow" and includes the lyrics "SOME-TIMES IT CAUSES ME TO TREMBLE, TREMBLE, TREMBLE. WERE YOU THERE ... (JEAN 20: 11-18)". The third staff is marked "Lively" and has the lyrics "WEEPIN' MARY, WEEPIN' MARY - WEEPIN MARY, WEEP NO MORE ... (MATTHIEU 24)". The fourth staff is marked "REFRAIN (slow)" and contains the lyrics "OH - FIX ME, OH - FIX ME OH - FIX ME, FIX ME JESUS, FIX ME. FIX ME FOR MY DYIN' BED, FIX ME JESUS, FIX ME.". The fifth staff is marked "Lively" and includes the lyrics "KING JESUS LIT THE CANDLE BY THE WATER SIDE TO SEE THE LITTLE CHILLUN AS DEY TRULY BAPTISE; HONOR, HONOR UNTO DUM DYIN' LAMB!". The sixth staff is marked "Slow" and has the lyrics "OH! RUN A-LONG CHILLUN TO BE BAPTISE, MIGHTY PESTTY MEETIN' BY DUM WATER SIDE; HONOR - HONOR UNTO DUM DYIN' - LAMB!". The seventh staff is marked "Slow" and includes the lyrics "SOMETIMES I - FEEL LIKE A MOA-NAN DOVE ... TER... DOVE;". The score concludes with a "RECITATIF" section with the lyrics "SPREAD MY WINGS AND FLY - , FLY - , FLY - , SPREAD MY WINGS - AND FLY - , FLY." and "OVER MY HEAD, I HEAR MUSIC IN DI AIR; OVER MY HEAD, I HEAR MUSIC IN DI AIR; OVER MY HEAD, I HEAR MUSIC IN DI AIR; DERE MUS' BE A GOD SOME-WHERE!". At the bottom of the page, the words "g a r i t h m e t i c a" and "a s e r o m e t o r m i a" are written in a stylized font, with a large Roman numeral "II" and a circled "H" above them.

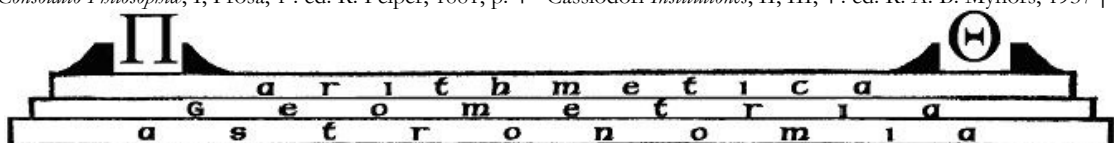


• 10 Conseils pratiques pour chanteurs, solistes et concertistes •

- **(1) Santé vocale :** Tout chanteur, soliste-virtuose et future soliste-virtuose se doit de travailler les voyelles pures et les combinaisons de voyelles pures au quotidien | d'effectuer un travail vocal modéré, mais assidu, au quotidien | d'effectuer un échauffement modéré avant des répétitions et des prestations | d'effectuer des exercices de virtuosité modérés et assidus, au quotidien | d'effectuer des exercices de chant *legato* modérés et assidus, au quotidien •
- **(2) Répertoire adapté :** On doit identifier les répertoires et des langues bien adaptés à votre voix et à votre tempérament | ne jamais forcer la voix •
- **(3) Le Chant en plein air :** La pratique régulière le chant en plein air sans microphone. Cette pratique permet de développer « l'acoustique corporelle interne » •
- **(4) Le Chant *a cappella* :** La pratique régulière, en tant que soliste, du chant *a cappella* permet de développer l'oreille musicale, et de prendre conscience que l'instrument vocal humain est un à part entière par excellence •
- **(5) La Pratique du chant dans les ensembles vocaux :** La pratique régulière du chant *a cappella* dans les ensembles : duos, trios, quatuors, double quatuor, chorale, etc., permet le développement du sens musical, de maîtriser « l'art d'harmoniser » avec d'autres chanteurs •
- **(6) Refroidissements | Infections ambiantes :** Tout chanteur, soliste-virtuose et future soliste-virtuose se doit de se protéger contre des rhumes, des refroidissements, et des infections ambiantes dans les transports en commun. Les huiles essentielles d'eucalyptus, citron, citronnelle, pamplemousse, menthe poivrée, lavande, thym, romarin, etc. dans un mouchoir de poche constituent un excellent écran de protection. En cas de refroidissements, pratiquer les inhalations des vapeurs d'huiles essentielles mentionnées, soit dans une grande tasse d'eau chaude, soit dans une grande bassine d'eau chaude avec la tête recouverte d'une grande serviette | **Nota bene :** Il faut identifier, sous contrôle de son médecin traitant, les huiles essentielles les mieux adaptées à votre corps, puis les utiliser, sous surveillance d'un médecin, avec extrême précaution et modération ; elles sont très puissantes, une goutte de chaque huile essentielle suffit •
- **(7) Bouillotte | Thermos :** Afin d'éviter les refroidissements du et des pieds, comme mesure de précaution, tout chanteur, soliste-virtuose et future soliste-virtuose se doit de s'équiper d'une bouillotte et d'un thermos pendant des tournées de concerts, ou pendant des prestations, qui doivent figurer dans l'arsenal thérapeutique de tous les chanteurs •
- **(8) Chaussures :** Il faut s'équiper de bonnes chaussures qui soutiennent les pieds, et qui soulagent le dos, les jambes et la posture •
- **(9) Alimentation :** Tout chanteur, soliste-virtuose et future soliste-virtuose se doit d'identifier les aliments qui font du bien au corps, et d'éliminer des aliments qui nuisent à la voix et au bien-être général. S'équiper de d'excellentes tisanes qui réchauffent le corps et qui favorisent une bonne digestion, est un atout précieux •
- **(10) Sport | Exercice physique :** On se doit d'identifier un sport ou des exercices physiques bien adaptés à son corps et à ses besoins, et de les pratiquer régulièrement avec modération, sachant que les chanteurs sont avant tout des sportifs et que le corps entier constitue l'instrument vocal humain •

Π – π = ή πρακτική, τής πρακτικής • Θ – θ = ή θεωρητική, τής θεωρητικής

• (cf. Boethii *Consolatio Philosophia*, I, Prosa, 1 : éd. R. Peiper, 1881, p. 4 • Cassiodori *Institutiones*, II, III, 4 : éd. R. A. B. Mynors, 1937 | 1963, p. 110) •





• Illo Humphrey, Ph.D.-HDR | Médiéviste-Musicologue | Proto-Philologue | Baryton-Concertiste •

• Chercheur Associé | EA 4593 CLARE – Laboratoire LaPRIL | Université Bordeaux Montaigne | 33607 Pessac, France •

• Président de l'Association Vox Nova | Membre adhérent de la S.A.C.E.M., n° : 150 1571 | Membre adhérent de la S.A.C.D., n° : 36162 – 27 •

• <https://u-bordeaux3.academia.edu/IlloHumphrey> • https://www.researchgate.net/profile/Illo_Humphrey • <http://orcid.org/0000-0002-1130-0397> •

• Villa Aquitana | Béluzie-Est | Route de Sainte-Foy-des-Vignes | 24100 Bergerac | France | Tél. : 09 52 45 02 53 | illo.humphrey@free.fr •

• **Parcours et Pédigree académiques :** Illo Humphrey est baryton-concertiste de nationalité française et américaine. Il a obtenu son Bachelor of Arts Degree (Licence) en Musique, Musicologie et Théologie à Oakwood University (HBCU), Huntsville, Alabama 35896, États-Unis d'Amérique, un 2^e Prix de Chant au Conservatoire National de Rayonnement Régional de Nice (1976), un certificat de Chant Grégorien et Paléographie musicale de l'Institut de Musique Liturgique [Institut Catholique de Paris] (1977), et il a effectué de nombreux stages de musique médiévale à l'Abbaye de Sénanque et à l'Abbaye de Royaumont. Ensuite, en 1985, il a obtenu de l'Université de Paris IV-Sorbonne 3 certificats, niveau licence : musicologie médiévale, musicologie de la Renaissance, musicologie du XX^e siècle. En 1994, Illo devient élève diplômé (Master I) en musicologie médiévale de la prestigieuse École Pratique des Hautes Études IV^e Section-Sorbonne, sous la direction du musicologue Michel Huglo (*1921-†2012) et du paléographe Jean Vezin, la même année il a obtenu son Diplôme d'Études Approfondies (Master II) en Histoire médiévale et Méthodes de Recherche à l'Université à Paris I (Panthéon-Sorbonne) sous la direction de Michel Parisse. Illo fut élève de Michel Huglo†, Jean Vezin, François Dolbeau, Guy Beaujouan†, Brigitte Mondrain, Édith Weber, Olivier Guyotjeannin, Emmanuel Poulle†, Pascale Bourgain et Iégor Reznikoff, etc. Aujourd'hui, Illo figure parmi les meilleurs spécialistes du philosophe Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius (Boèce : *Rome, ca. 480 – †Pavie, 524), et du canon des *sept arts libéraux* : http://www.colloquiaquitana.com/?page_id=754 •

• **Habilitation (HDR) :** Le 23 juin 2014, Illo a obtenu sous la direction du Professeur Iégor Reznikoff son diplôme national d'Habilitation à Diriger des Recherches de l'Université de Paris X – Nanterre, CNU-Section 18 : Musicologie. Sa thèse d'HDR, intitulée : *Autour de Boèce : Genèse musicale et arithmétique de l'âme*, a reçu la plus haute distinction : *Félicitations unanimes du Jury* • **Composition du Jury :** Pr. Dr. Frédéric Billiet | Pr. Dr. Richard J. Dumbrill | Pr. Dr. Maurice Sachot | Pr. Dr. Iégor Reznikoff | Pr. Dr. Fabio Troncarelli | Pr. Dr. Etienne Wolff • **Pré-Rapporteurs :** Pr. Dr. James Grier | Pr. Dr. Massimo Privitera : [https://u-bordeaux3.academia.edu/IlloHumphrey/HABILITATION\(French\)](https://u-bordeaux3.academia.edu/IlloHumphrey/HABILITATION(French)) | <http://corail.sudoc.abes.fr/DB=2.1/SET=1/TTL=14/SHW?FRST=13> •

• **Docteur ès Lettres (Ph. D.) :** Le 26 mars 2004, Illo a obtenu, sous la direction du Pr. Iégor Reznikoff, le diplôme de Docteur ès Lettres (Ph. D.) à l'Université Paris X-Nanterre en Philosophie-Épistémologie (*ars arithmetica* | *ars musica*), Histoire des Sciences et Techniques. Il a soutenu sa thèse de 762 pages en 5 volumes sur le philosophe Boèce (Boethius : *Rome, ca. 480 – †Pavie, ca. 524), pour laquelle il a obtenu la Mention : *Très Honorable à l'Unanimité* • **Composition du Jury :** Pr. Dr. Frédéric Billiet | Pr. Dr. Barbara Hagg-Huglo | Pr. Dr. Michel Huglo | Pr. Dr. Iégor Reznikoff : <http://corail.sudoc.abes.fr/DB=2.1/SET=1/TTL=13/SHW?FRST=14>. La thèse de doctorat d'Illo était consacrée à l'étude proto-philologique et historique des deux traités majeurs de Boèce *De institutione arithmetica libri duo* et *De institutione musica libri quinque*. Après l'obtention de son doctorat, Illo a obtenu sa qualification aux fonctions de Maître de Conférences du CNU, dans la Section 18 (Musicologie) : <http://admi.net/fo/20071204/ESRH0768922K.html> •

• **Musique sacrée-liturgique :** Illo se spécialise dans la musique sacrée-liturgique du IV^e au XXI^e siècle, y compris le répertoire du Chant Pré-Grégorien et le Chant Grégorien, du Chant liturgique judaïque, qu'il incorpore dans ces programmes de concerts, ainsi que les répertoires des compositeurs modernes comme la *Missa « in simplicitate »* de Jean Langlais (*1907-†1991) •

• **Études de chant classique | Chant grégorien | Chant judaïque :** Illo a été ancien élève de Florence Bergren (USA), Alyne Dumas Lee (USA), William Henry Bataille (Munich), Patricia Brinton-Becirovic (Paris), de Dominique Modesti (Nice), d'Ursula Buckel (Suisse), de Joyce Castle et Bruce Brewer (Paris), pour le répertoire classique, puis de Philippe Caillard (Paris) pour les répertoires de la Renaissance. Illo a étudié assidument le chant pré-grégorien et grégorien d'abord avec le Maître de chapelle du Monastère de Cimiez (06000 Nice), puis auprès des moines bénédictins de l'Abbaye Saint-Pierre de Solesmes (72300 Sablé-sur-Sarthe | France), ensuite à l'Abbaye de Sénanque (Vaucluse | 84220 Gordes) et à l'Abbaye de Royaumont (Val-d'Oise | 95270 Asnières-sur-Oise), ensuite, à l'Institut Catholique de Paris. Illo a étudié le chant judaïque avec le cantor Gilbert Léon (Synagogue de Bordeaux | France) •

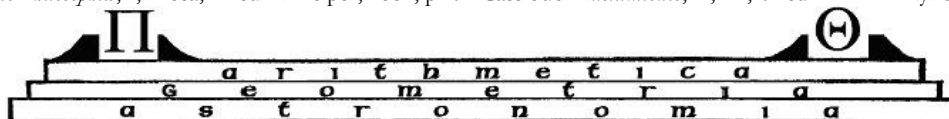
• **Duo Vox Nova :** Illo est le co-fondateur du Duo *Vox Nova* avec sa collègue Claudine Pascal-Grisi, organiste-concertiste. Duo *Vox Nova* a à son actif plus de 1500 concerts, et 15 *Master-Classes* ; ils sont invités à intervalles réguliers à diriger des séminaires de musique sacrée-liturgique pour orgue solo et chant solo. Duo *Vox Nova* effectue de multiples tournées en France (Thionville), en Allemagne (Darmstadt), en Suisse (Luzern), en Espagne (Taragona), aux États-Unis (Notre Dame University), en Jamaïque (University of the West Indies-Mona Campus), et se sont produits en concerts dans des hauts lieux de musique sacrée, tels : l'Église Saint-Maximin de Thionville (France | Orgue : Alfred Kern), la Stifts- und Hofkirche Sankt Leodegard de Luzern (Suisse | Orgue : Geisler-Haas-Kuhn), la Basilique du National Shrine de l'Immaculée Conception (Washington, D.C. | Orgue : Möller), la Basilique du Sacré Cœur (Notre Dame University | Orgue : Holtkamp), etc. •

• **Chant sacré a cappella :** Illo pratique depuis de nombreuses années l'art du chant sacré *a cappella* pour soliste, ainsi que l'art de l'improvisation vocale *a cappella* pour soliste basée sur des textes bibliques. La discipline du chant *a cappella* met en valeur les chanteurs en tant qu'instrumentistes indépendants à part entière, et contribue à développer à la fois la technique, la sensibilité et l'oreille musicales du soliste •

• **Centre européen d'art sacré :** Illo eut l'honneur de donner le concert d'inauguration du Centre européen d'art sacré à l'Abbaye des Prémontrés (Pont-à-Mousson, 54700) le 18-XI-1978 ; au programme *a cappella* : Chant grégoriens, Negro Spirituals, Improvisations vocales bibliques.

Π – π = ἡ πρακτική, τῆς πρακτικῆς • Θ – θ = ἡ θεωρητική, τῆς θεωρητικῆς

• (cf. Boethii *Consolatio Philosophia*, I, Prosa, 1 : éd. R. Peiper, 1881, p. 4 • Cassiodori *Institutiones*, II, III, 4 : éd. R. A. B. Mynors, 1937 | 1963, p. 110) •





• ILLO HUMPHREY | PH. D. | HDR •
• MEDIEVISTE | MUSICOLOGIST | PROTO-PHILOLOGIST | CONCERT-BARITONE •



Formation extrascolaire en Musicologie Médiévale



1. Fondation Royaumont | 150 heures de formation :

- 10 Sessions de musique médiévale 1984-1985 •
- Programme: Chant grégorien | École de Notre Dame | Notation musicale: XIV^e et XV^e siècles •
- 150 heures de formation réparties sur 10 week-ends Direction: Michel Huglo, Marie-Noëlle Colette, Marcel Pérès •
- Organisées par l'A.R.I.M.M.: Association pour la Recherche et l'Interprétation des Musiques Médiévales •
- http://royaumont.com/fondation_abbaye/contacts.106.0.html •

2. Abbaye cistercienne de Sénanque | 124 heures de formation :

- Programme: Chant grégorien | Répertoire de la Messe | Liturgie | Paléographie musicale | Semiologie musicale •
- Séminaire de 23 jours en 3 Sessions | 1977-1978 | 124 heures de formation •
- Organisées par le C.E.G.M.T.B.M. | Direction: Dom Jean Claire, Dom Eugène Cardine, Pr. Clément Morin •
(Centre d'Études Grégoriennes et de Musiques Traditionnelles du Bassin Méditerranéen)
- Adresse : Abbaye cistercienne de Sénanque, 84229 Gordes •

3. Institut de Musique liturgique (ICP) | 30 heures of cours :

- Programme: Chant grégorien | Répertoire de la Messe | Liturgie | Paléographie musicale | Semiologie musicale •
- Institut catholique de Paris | 24, rue Cassette | 75006 Paris | 1976-1977 | Direction : Pr. Jean Bihan •

4. Yves Cabourdin | Facteur d'orgues | 320 heures de formation:

- Dan l'atelier d'Yves Cabourdin, facteur d'orgues | 398, chemin des Riaux | 83570 Carcès | France
- Tél. (Var): 04 94 59 96 69 | Tél. (Bourgogne): 03 85 26 67 21 | Tél. (Cell): 06 73 00 69 63 •
- 2 mois de formation en tant qu'apprenti facteur d'orgues | 320 heures de formation | October - November 1977 •

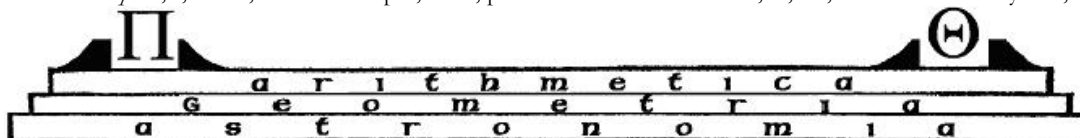
Nota bene:

• Formation continue en Musicologie médiévale •

- **1. ABBAYE BÉNÉDICTINE SAINT-PIERRE DE SOLESMES | 72300 SABLÉ-SUR-SARTHE | FRANCE •**
- 178 heures de formation en chant grégorien, liturgie, paléographie musicale, sémiologie musicale à l'Abbaye bénédictine Saint-Pierre de Solesmes, 72300 Sablé-sur-Sarthe (1976-1988): sous la direction de Dom Jean Claire (†2006: http://www.musimem.com/dom_jean_claire.htm), maître de chœur •
- **2. BIBLIOTHEQUE-MEDIOTHEQUE DE TROYES | 10000 AUBE | FRANCE •** Une journée de formation à la Bibliothèque municipale de Troyes : 3-XII-2003, à l'occasion de l'exposition : *Moyen âge en Musique* •
- **3. UNIVERSITÉ DE PARIS IV-SORBONNE •** Depuis 2003-2004, Illo est membre de l'équipe de recherche *Patrimoines musicaux du Moyen âge au XVII^e siècle* à l'Université Paris IV-Sorbonne | Direction : Pr. Frédéric Billiet •
- **4. 3 jours de formation à la Cité de la Musique (Paris – La Villette) •** Les 2 et 3 avril et le 21 mai with avec l'équipe de recherche *Patrimoines musicaux* de l'Université Paris IV-Sorbonne, à l'occasion du colloque *Représentations de la musique au Moyen âge*, et de l'exposition *Moyen âge entre ordre et désordre*, suivi d'une visite guidée d'Isabelle Marchesin, Médiéviste-Historien d'art •

• Π – π = ἡ πρακτική, τῆς πρακτικῆς • Θ – θ = ἡ θεωρητική, τῆς θεωρητικῆς •

• (cf. Boethii *Consolatio Philosophiae*, I, Prosa, 1 : éd. R. Peiper, 1881, p. 4 • Cassiodori *Institutiones*, II, III, 4 : éd. R. A. B. Mynors, 1937 | 1963, p. 110) •





• **Notice 7 : À propos de la Musique Sacrée-Liturgique** •

• Une musique sacrée, quelles que soient ses origines culturelles, s'inspire toujours d'un ensemble d'écritures ou de traditions saintes et se transmet toujours, dans un premier temps, par tradition orale uniquement et, dans un deuxième temps, par tradition orale-écrite •

Cet ensemble d'écritures ou de traditions forme un guide spirituel et moral destiné à restaurer l'âme de l'homme et à rétablir l'harmonie perdue entre la personnalité humaine et la personnalité divine •

Une musique sacrée à pour but de renforcer les enseignements de ce ensemble d'écritures et traditions. Elle met en relief, commémore ou rappelle un événement ou un personnage dont l'impact a marqué les hommes. Elle jaillit du cœur exprimant différents états d'âme, prenant parfois la forme d'une prière, d'une plainte, d'une supplication ou celle d'une louange. Elle est donc premièrement et essentiellement de la musique vocale qui entre en contact intime avec les paroles et peut être soutenue par un accompagnement instrumental (orgues, flûtes, cordes, trompettes, percussions, etc.), par le mime, ou par la danse. Ainsi, la musique sacrée, dans l'ensemble, est conçue en rapport intime avec le chant, qui est son élément de base, son élément primaire •

• **« Le Livre des livres »** : Dans le contexte de la culture judéo-chrétienne, la musique sacrée s'inspire de l'extraordinaire « Livre des Livres », *La Bible*, appelée aussi « *Les Saintes Ecritures* », « *La Parole de Dieu* ». Cet ensemble d'écritures saintes, dont les diverses traductions (tantôt bonnes, tantôt maladroites, tantôt mauvaises) ont donné naissance à de nombreuses formes musicales religieuses et profanes, et à toute une suite de différentes musiques sacrées-liturgiques, constitue un guide spirituel et moral par excellence. Ces écritures saintes nous permettent d'appréhender certains aspects du caractère et de la volonté de Dieu, et elles exposent le plan de rédemption de l'humanité. Le rôle principal de la musique sacrée est de mettre en valeur les vérités et les enseignements trouvés dans *La Bible* pour l'enrichissement, le renouvellement et le salut du genre humain, et de son environnement •

• **Art et Adoration** : L'art joue toujours un rôle indispensable dans l'adoration de Dieu, il est un élément fondamental dans le processus même de l'adoration. Il n'est pas un but en soi, mais un support qui éclaire les vérités dont il s'inspire. L'adoration entraîne automatiquement une activité créatrice qui aboutit à une œuvre. Parmi les créateurs de chefs-d'œuvre de musique sacrée-liturgique et paraliturgique figurent les compositeurs anonymes du sublime répertoire *a cappella* de Chant Pré-« Grégorien » et « Grégorien » (IV^e au XVI^e s.), Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Giovanni Gabrieli (1557-1612), Heinrich Schütz (1585-1672), Henry Purcell (1659-1695), J. S. Bach (1685-1750), G. F. Händel (1685-1759), François Couperin (1668-1733), Nicolas de Grigny (1672-1703), Gioacchino Rossini [*Stabat Mater* : 1842] (1792-1868), Félix Mendelssohn (1809-1847), César Franck (1822-1890), P. I. Tchaïkovski [9 Pièces sacrées : 1884-1885] (1840-1893), Jean Langlais (1907-1991), Olivier Messiaen (1908-1992), Jehan Alain (1911-1940), sans oublier les compositeurs anonymes du magnifique répertoire liturgique *a cappella* appelé « *Negro Spirituals* » (XVIII^e-XIX^e s.), etc. Ces musiciens ont compris que l'adoration de Dieu est primordiale dans la création d'une œuvre de musique sacrée, et que la pureté de leurs créations était fonction d'une relation spirituelle étroite entre l'artiste et l'œuvre, entre l'artiste et Dieu •

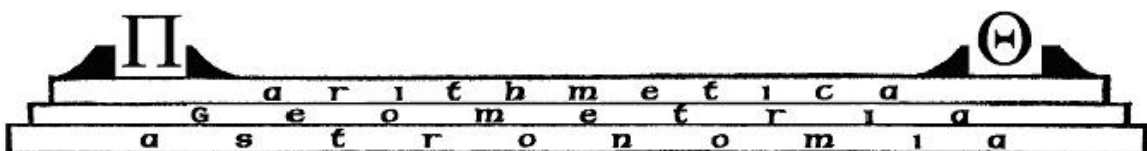
• **Musique Sacrée | Une Offrande Musicale** : La musique sacrée n'est donc jamais l'art pour l'art, elle existe pour rendre gloire à Dieu. Elle est une offrande présentée par l'homme à son créateur, offrande à la fois spirituelle et artistique. Chaque exécution d'une œuvre de musique sacrée est en elle-même un culte que l'on rend à Dieu, culte qui constitue la véritable raison d'être de la musique liturgique, telle que la pratiquait jadis le grand psalmiste David « *Rex et Propheta* », père de la musique sacrée occidentale •

• **Psalmus David** : « [1] *Cantate Domino canticum novum omnis terra.* [2] *Cantate Domino benedicite nomini eius adnuntiate diem de die salutare eius.* [3] *Adnuntiate inter gentes gloriam eius in omnibus populis mirabilia eius.* » Psalmus (Vulgata) XCV : 1-3 •

• **Psaume de David** : « [1] *Chantez à l'Éternel un cantique nouveau. Chantez à l'Éternel, vous tous, habitants de la terre.* [2] *Chantez à l'Éternel, bénissez son nom, annoncez de jour en jour son salut.* [3] *Racontez parmi les nations sa gloire, parmi tous les peuples ses merveilles.* » Psaume 96 (Louis Segond) : 1-3 • Illo Humphrey | Ph.D. – HDR | Chercheur Associé | EA 4395 CLARE-LaPRIL | Université Bordeaux Montaigne | 2-III-2018 •

Π – π = ή πρακτική, της πρακτικής • Θ – θ = ή θεωρητική, της θεωρητικής

• (cf. Boethii *Consolatio Philosophiae*, I, Prosa, 1 : éd. R. Peiper, 1881, p. 4 • Cassiodori *Institutiones*, II, III, 4 : éd. R. A. B. Mynors, 1937 | 1963, p. 110) •



• **Notice 8** : *À propos du genre « drame liturgique » issu du versus-tropus « Quem quaeritis in sepulchro »* •

(extrait de l'Introduction du livret de l'opéra *La tentazione di Gesù*, conçu en 1977 et composé en 1982 par Illo Humphrey)

• **[§1]** La tradition médiévale des « drames liturgiques » (anglais : « *liturgical drama* », « *saints plays* », « *Easter drama* » | allemand : « *das geistliche Spiel* », « *geistliches Drama* », « *liturgisches Spiel* », « *Osterspiel* » | italien : « *dramma liturgico* », « *dramma religioso* »), dont la pratique, à l'origine, remonte au X^e siècle dans les milieux monastiques, notamment à l'Abbaye bénédictine de Fleury-sur-Loire (aujourd'hui, St-Benoît-sur-Loire), près de la ville d'Orléans, en France, mais aussi en Angleterre, en Flandre, en Catalogne, en Italie et en Allemagne¹. Le « drame liturgique », issu des « tropes », c'est-à-dire des chants syllabiques (poèmes para-bibliques et para-liturgiques), dont les mélodies, dans un premier temps, furent calquées sur des notes isolées des mélismes d'*Alleluia*s (i.e. de longues vocalises chantées sur une voyelle) provenant du répertoire du Propre la Messe « grégorienne » ; les « tropes » d'*Alleluia* sont désignés par les termes : *sequentiae cum prosa*, *sequentiae* (i.e. séquences, puisqu'ils suivent l'*Alleluia*), *prosa*, *prosulae* ou *melodiae*². Dans ce répertoire, faut-il signaler, les « tropes » n'étaient non seulement issus des *Alleluia*s, mais aussi de bien d'autres chants « grégoriens », tels la litanie en langue grecque de l'Ordinaire de la Messe, en l'occurrence le *Kyrie eleison*, lequel a donné naissance à de nombreux « tropes », comme le célèbre *Cunctipotens genitor Deus omncreator eleyson*³.

• **[§2]** Les « drames liturgiques » sont en fait des interpolations dans l'Office (à l'Office des Vigiles, i.e. Matines, et à celui des Vêpres), et dans la Messe (juste avant l'Introït)⁴. Le but de ces interpolations était de rehausser le thème liturgique d'un jour de fête, ou d'une saison de fête. À l'origine, les « drames liturgiques » se jouaient dans le chœur ou dans la nef de l'église, uniquement par les clercs, et furent chantés, dans un premier temps, uniquement en langue latine. À titre d'exemple, on peut citer le célèbre *Quem quaeritis in sepulchro* (dialogue entre deux Anges et trois femmes : Marie Madeleine, Marie, mère de Jacques, et Salomé, [cf. Mc. 16 : 1], c'est-à-dire un résumé poétique de Matthieu 28 : 1-8, Marc 16 : 1-8, Luc 24 : 1-8, Jean 20 : 1-9), lequel fut chanté le jour de Pâques à l'Office des Vigiles, juste après la 3^e leçon : « *In sua ergo ac nostra festivitate Angelus in albis vestibus apparuit* », et suivi de l'hymne pré-grégorienne *Te Deum laudamus*⁵, puis à la Messe du jour de Pâques, juste avant l'antienne de l'Introït en 4^e mode : *Resurrexi, et adhuc tecum sum, alleluia...* (Ps. CXXXVIII : 18, 5, 6, 1-2)⁶.

(1) Sur les origines du « drames liturgiques » en Europe, cf. Edmond de Coussemaker, *Drames liturgiques du Moyen Âge* (texte et musique), Paris, 1861, réimpression, Genève, Paris, 1975 ; H. de Boor, *Die Textgeschichte der lateinischen Osterfeier*, Tübingen, 1967 ; Johann Drumbl, *Quem quaeritis : Teatro sacro dell'alto medioevo*, (Biblioteca teatrale 39), Roma (Bulzoni), 1981 ; Susan Rankin, *The Music of the Medieval drama in France and England*, New York, Londres, 1989, 2 volumes ; cf. Colette Marie-Noëlle. [Compte rendu de :] Susan Rankin. — *The Music of the Medieval Liturgical Drama in France and England*. New York, Garland, 1989, 2 volumes, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 38^e année (n°149), Janvier-mars 1995. p. 96-98 : https://www.persee.fr/doc/ccmed_00079731_1995_num_38_149_2607_t1_0096_0000_4 ; Walther Lipphardt, (éd.), *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, 9 volumes, Berlin (De Gruyter), 1976–1990. **Nota bene** : Parmi les différents appellations latines ou vernaculaires qui désignent le plus souvent les « drames liturgiques » on trouve les termes suivants : *ordo*, *officium*, *ludus*, *festum*, *miraculum*, *misterium*, *passio*, *representatio*, *auto* (espagnol), *funzione*, *rappresentazione* (italien), *jeu*, *représentation* (français), *play* (anglais), *Spiel* (allemand), etc ; L. Petit de Julleville, *Les Mystères*, Paris, 1880, 2 volumes, vol. 1, p. 187-200.

(2) Cf. Dag Norberg, *Manuel pratique de latin médiéval*, Pairs (Picard), 1980, p. 59 ; Richard Crocker, *The Early Medieval Sequence*, Berkeley (California), 1977 ; cf. *Corpus Troporum II. Prosules de la Messe I. Tropes de l'Alleluia*. edited by O. Marcusson, Acta Universitatis Stockholmiensis, Studia Latina Stockholmiensia 22, Stockholm 1976 ; David Bjork, « The Kyrie Trope », in *Journal of the American Musicological Society*, XXXVIII, Spring, 1980, p. 1-- ; Ritva Jacobsson, « Le style des prosules d'alleluia, genre mélogène », in *Le polifonie primitive in friuli e in Europa. Atti del congresso internazionale, Cividale di Friuli, 22-24 agosto 1980*, edited by C. Corsi, P. Petrobelli, Miscellanea Musicologica 4, Roma, 1989, p. 367-373.

(3) Cf. Sarah Fuller, *The European Musical Heritage 800-1750*, New York (A. A. Kopf), p. 5 et 6. Dans cet excellent ouvrage, Sarah Fuller donne une édition complète des parties chantées de la Messe « *Resurrexi* » du jour de Pâques (p. 2-23), avec ses « tropes » de l'Ordinaire (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus et Benedictus*, *Agnus Dei*), et du Propre (*Introït*, *Graduel*, *Alleluia*, *Offertoire*, *Communion*) de la Messe. Par ailleurs, faut-il signaler, bon nombre de « tropes » aquitains, provenant de l'Abbaye Saint-Martial de Limoges, sont des compositions indépendantes et ne se rattachent à aucune rubrique du répertoire dit « grégorien » ; à ce propos, voir l'étude remarquable de James Grier, « A new Voice in the Monastery : Tropes and Versus from Eleventh- and Twelfth-Century Aquitaine », dans *Speculum. A Journal of Medieval Studies*, vol. 69, October 1994, n° 4, p. 1023-1069, voir pages : 1025-1034

(4) Cf. J. Stevens, « Medieval Drama », in *Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. S. Sadie, London, 1980, vol. 12, p. 21-58.

(5) Le *Quem quaeritis* est à l'origine de la tradition des « drames liturgiques ». Composé vers 930, il est attribué, à tort ou à raison, à Odon de Cluny (Abbé de Cluny entre 927 et 942), et aurait été écrit à l'intention de l'abbaye de Fleury-sur-Loire. Il est attesté, pour la première fois, semble-t-il, dans le manuscrit aquitain de St-Martial de Limoges, Paris, Bibliothèque nationale de France, Fonds latin 1240, f. 30 v (daté entre 900 et 936, selon ses différentes parties) ; puis vers 970 la *Regularis Concordia Anglicae nationis monachorum sanctimonialiumque* (éd. Dom Thomas Symons, Londres (Nelson & Sons), 1953, p. 50), issue du Concile synodal de Winchester, indique que le *Quem quaeritis* est chanté le jour de Pâques à la fin de l'Office des Vigiles, suivi, comme il se doit, de l'hymne pré-grégorienne *Te Deum laudamus*. Il est également attesté dans les manuscrits Paris, BnF, Fonds latin 1121, f. 11v-12 (St-Martial de Limoges XI^e s.), et Benevento VI. 34, f. 122 v-123 (XI^e-XII^e s., de Benevento), etc. ; cf. Sarah Fuller, *op. cit.*, p. 3 et 4 ; K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, 1933, réimpression 1951 ; W. L. Smoldon, « The Origins of the *Quem quaeritis* and the Easter Sepulchri Music Drama as demonstrated by their musical Settings », dans *The Medieval Drama*, 3rd annual Conference of the Centre for Medieval Studies, Binghamton, 1969, 21 ; John Stevens, « Medieval Drama », dans *Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. Stanley Sadie, 20 vol., Londres, 1980, vol. 12, p. 21-58, avec bibliographie importante ; John Stevens, « *Quem quaeritis* », dans *Grove Dictionary...*, vol. 15, p. 502-503. Pour la 3^e leçon de l'Office des Vigiles : « *In sua ergo...* », cf. *Liber Usualis*, Dominica Resurrectionis, ad Matutinum, p. 776-777. **Nota bene** : Le *Liber Usualis* est un recueil de Chant « grégorien » réunissant le répertoire de trois des huit Offices monastiques : Vêpres, Complies et Matines, ainsi que le répertoire de la Messe pour les dimanches et fêtes de toute l'année liturgique. Ce recueil est appelé également « *Le Paroissien Romain* ».

(6) Cf. *Graduale Romanum Triplex*, *op. cit.*, p. 196 ; Sarah Fuller, *op. cit.*, pages 2-23.

• **Notice 8 :** À propos du genre « *drame liturgique* » issu du *versus-tropus* « *Quem quaeritis in sepulchro* » •
(extrait de l'Introduction du livret de l'opéra *La tentazione di Gesù*, conçu en 1977 et composé en 1982 par Illo Humphrey)

• **[§3]** Mais très vite, cette interpolation va évoluer, va quitter l'intérieur de l'église, va se séculariser puis se laïciser, va adopter la langue vernaculaire, et bien qu'elle ait prit de l'ampleur dans sa durée, elle ne se détachera jamais de la liturgie pendant sa carrière de cinq siècles (du X^e au XIV^e siècle). À partir du XIV^e siècle, en revanche, le « drame liturgique » deviendra peu à peu une expression populaire profane, donnant ainsi naissance à de nouvelles formes de théâtre. Au XVI^e siècle, on constate, en effet, que ces représentations avaient perdu tout leur caractère liturgique et religieux primitifs, privilégiant plutôt les thèmes d'ordre moral, philosophiques, politiques, ou allégoriques, etc.⁷

• **[§4]** Comme dans bien des cultures du monde entier, le théâtre profane a souvent ses origines dans le culte religieux. En Occident, en effet, où l'exception n'est point faite à cette règle, le « drame liturgique », avec ses *révocations*, *dialogues* et *leitmotifs*, a donné naissance à des formes de théâtre semi-religieuses mimées et pantomimées, en l'occurrence : le « Jeu » (« *ludus* »), le « Miracle » (*miraculum*), le « Mystère » et le « Mystère mimé » (« *misterium* »), la « Passion » (*Passio*), la « Représentation » (« *Representatio* »), la « Court de Paradis »⁸, etc., puis plus tard, au XVI^e-XVII^e siècle, aux « Oratorios » profanes et sacrés, d'une part, et d'autre part, au théâtre chantant que l'on nomme communément : l'Opéra⁹ • IH | ih | *scripsi et subscripsi* | Pointe-à-Pitre | 23-IV-2019 •

(7) Cf. L. Petit de Julleville, *Les Mystères*, Paris, 1880, 2 volumes, vol. 1, p. 198.

(8) Cf. L. Petit de Julleville, *op. cit.*, vol. 1, p. 39-254, vol. 2, p. 221-229 229 (cf. Paris, Bibliothèque nationale de France, Fonds français 25566, XIII^e s., f. 68, colonne 1 : l. 25 – f. 83 col. 1 : ligne 33 = *Jeu de Saint Nicolas* de Jean de Bodel) ; Geneviève Hasenohr, "Court de Paradis", dans *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, Paris, 1992, p. 333 (cf. Paris, BnF, Fonds français 25532, XIII^e s., f. 333, colonne 1 : ligne 2 = *Court de Paradis*, qui se termine par l'hymne pré-grégorienne *Te Deum laudamus*, comme se terminent d'ailleurs la plus part des "dramas liturgiques" lorsqu'ils sont chantés à l'Office des Vigiles, et par le *Magnificat*, lorsqu'ils sont chantés à l'Office des Vêpres), cf. L. Petit de Julleville, *op. cit.*, vol. 1, p. 39; cf. Henri Omont, *Catalogue général des manuscrits français n° 13*, Paris 1902, p. 623-626 ; cf. Maureen Boulton, *The Song in Story. Lyric Insertions in French narrative Fiction*, Philadelphia (University of Pennsylvania Press), 1993, p. 104-105.

(9) Le mot latin "opera" est le nominatif et accusatif pluriel du substantif neutre "opus", ce qui signifie l'œuvre. Les origines de l'Opéra, tel que nous le connaissons aujourd'hui, remontent au XVI^e-XVII^e siècle en Italie. Le genre fut rendu populaire grâce aux compositeurs tels : Iacopo Peri, Giulio Caccini, Francesca Caccini (la fille de Giulio), puis avant tout Claudio Monteverdi (1567-1643) ; cf. R. Mezzanotte, *l'opera. Repertorio della lirica dal 1597*, Milano, 1977 (French translation : S. Gherardi, *L'Opéra. 800 œuvres de 1597 à nos jours*, Paris, 1979) ; cf. David Kimbal, *Italian Opera*, Cambridge, 1991; D. Becker, *Les premiers opéras en Europe*, colloque, Paris (Klincksieck), 1992 ; L. Bianconi et G. Pestelli, ed., *Histoire de l'Opéra italien*, 6 vol., Liège (Mardaga), 1992 ; pour l'Oratorio, cf. A. Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig, 1911 ; H. E. Smither, *A History of the Oratorio*, vol. I-II, University of North Carolina Press, 1977, vol. III, Oxford (Clarendon Press), 1987.

1b. Quem queritis in sepulchro

Introit trope 1

• *Quem quaeritis in sepulchro ? | Tropus | Versus | ante Introitum « Resurrexi » | Protus authenticus (1^{er} Mode)* •

• Paris, Bibliothèque nationale de France, Fonds latin 1240 (X^e-XI^e s. | Saint-Martial de Limoges), f. 30v •

• <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc113209> | <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000528g/f68.item> •

• cf. Fuller (Sarah), *The European musical Heritage: 800-1750*, New York (Alfred A. Knopf: ISBN 0-394-32951-1), 1987, p. 3-4 (Nr. 1b) •

• cf. Sankt Gallen 339, p. 106 | Sankt Gallen, ca. a.D. 1000 | Hartker: Gradual - Sacramentary •

• <https://www.e-codices.unifr.ch/fr/csg/0339/106> | <http://cantus.uwaterloo.ca/node/400696> •

• **Nota bene :** Le célèbre trope ou versus « *Quem quaeritis in sepulchro* », attribué à saint Odon (Abbé de Cluny de 927 à 942), fut composé vers l'an 930. Il est attesté pour la première fois dans un manuscrit composite de Saint-Martial de Limoges : Paris, BnF, Fonds latin 1240, f. 30v, X^e s.



• BIBLIOGRAPHIE •

I. SOURCES | Manuscrits mentionnés :

- **Benevento, Biblioteca capitolare, Codex VI. 34**, Benevento, XI^e-XII^e s., f. 122 v-123 : *Quem quaritis in sepulchre...?*
- **Bern, Burgerbibliothek**, Codex 303, IX^e – X^e s., f. 1 (Hymne « *Ut queant laxis* »).
- **Bern, Burgerbibliothek**, Codex 363 (B1), IX^e s., f. 196 (Hymne « *Ut queant laxis* »).
- **Laon, Bibliothèque municipale**, Codex 239, IX^e s. après 850, Graduel de la Messe.
- **Milan, Biblioteca Ambrosiana C.5 inf.**, f. 10r-10v (Antiphonaire de Bangor, République d'Irlande), VII^e s.
- **Montpellier H.159 Bibliothèque de la Faculté de Médecine**, (Antiphonaire de la Messe-Tonaire) : cf. *Paléographie musicale*, éd. Dom André Mocquereau, t. VII, t. VIII : 324 planches, Solesmes, 1901-1905.
- **Napoli, Biblioteca nazionale « Vittorio Emanuele III »** | Ms. V A 14, XIV^e s., Boethii *De musica*, f. 49-109 ; voir enluminure : f. 47r | origine : Naples.
- **Paris, BnF** (Site Richelieu), Fonds latin 1, 1^{ère} Bible de Charles le Chauve, St.-Martin-de-Tours vers l'an 844.
- **Paris, BnF** (Site Richelieu), Fonds latin 1121, St.-Martial de Limoges, XI^e s., f. 11v-12: *Quem quaritis in sepulchro... ?*
- **Paris, BnF** (Site Richelieu), Fonds latin 1240, Saint-Martial de Limoges, manuscrit composite daté, selon ses différentes parties, entre 900 et 936, f. 30v : *Quem quaritis in sepulchro... ?*
- **Paris, BnF** (Site Richelieu), Fonds latin 8882, f. 143-144 (Antiphonaire cistercien contenant la 1^{ère} version notée complète connue de l'hymne *Te Deum laudamus*).
- **Paris, BnF** (Site Richelieu), Fonds latin 13159, Psautier de Charlemagne, vers l'an 795, Origine : Corbie [?].
- **Paris, BnF** (Site Richelieu), Fonds français 25532, XIII^e s., f. 333, col. 1 : l. 2 : *Court de Paradis*.
- **Wien, Österreichische Nationalbibliothek**, lateinische Handschrift 51, 35v, XII^e s.

II. TRAVAUX | Ouvrages mentionnés :

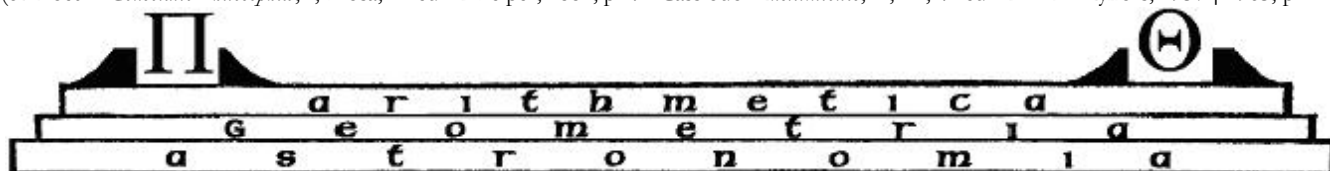
- **BOETHIUS** *De institutione musica libri quinque* II, 2 • II, 54 ; éd. G. Friedlein, Leipzig (Teubner), 1867.
- **BOETHIUS** *De institutione musica libri quinque* IV, 3 • IV, 4 • IV, 16 ; éd. G. Friedlein, Leipzig (Teubner), 1867.
- **BOWER (Calvin M.)**, *Fundamentals of Music. Anicius Manlius Severinus Boethius*, translated, with Introduction and notes, Yale University Press, New Haven (Connecticut) • London, 1989 ; version anglaise du Boethii *De institutione musica*.
- **BURLEIGH (Henry Thacker)**, (1866-1949) : <https://loc.gov/item/ihms.200035730>.
- **CAGIN (Dom Paul)**, OSB, *Te Deum ou Illatio ? Contribution à l'Histoire de l'Enchologie latine à propos des origines du Te Deum*, Solesmes, 1906.
- **CROCKER (Richard)**, *The early medieval Sequence*, Berkeley, 1977. **Nota bene** : La *sequentia cum prosa* « *Victimae paschali laudes* » n'est pas répertoriée dans l'ouvrage de Richard Crocker.
- **CARDINE (Dom Eugène)**, OSB, *Graduel neumé*, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1966/1972, p. 222.
- **CARDINE (Dom Eugène)**, OSB, *Sémiologie grégorienne*, Extrait des *Études Grégoriennes*, Tome XI, Solesmes, 1970.
- **CHAILLEY (Jacques)**, « *Ut queant laxis* », dans *Acta Musicologica*, vol. 56, Fascicule I, 1984, n°21039.
- **Chant grégorien** : Musicologie.org : <https://www.musicologie.org/sites/p/plainchant.html>.
- **COLETTE (Marie-Noëlle), POPIN (Marielle), VENDRIX (Philippe)**, (éds.), *Histoire de la notation du Moyen Age à la Renaissance* : Collection Musique Ouverte, Paris, Tours (Université François-Rabelais – CESR), Editions Minerve, 2003.
- **Drumbl (Johann)**, *Quem quaritis: Teatro sacro dell'alto medioevo*, (Biblioteca teatrale 39), Roma (Bulzoni), 1981, 401 pages.
- **DUCHESNE (Louis)**, *Les origines du culte chrétien*, Paris, 1898, p. 70-72.
- **ERICKSON (Raymond)**, *Musica enchiridiadis et Scolica enchiridiadis*, (traduction anglaise, introduction, notes), dans *Music Theory Translation Series*, Direction : Claude V. Palisca, New Haven, Yale University Press, 1995.
- **FISHER (William Arms)**, éditeur : *Seventy Negro Spirituals*, Bryn Mawr, Pennsylvania (aux éditions : Oliver Ditson Company, distributeur : Theodore Presser Company), 1926, cf. Introduction, pages : XII à XVII, XVIII-XIX, XXXIII et XXXIV. Ce recueil réunit 70 *Negro Spirituals*.
- **FRØYSHOV (Stig Simeon R.)**, “The Early Development of the Liturgical Eight-Mode System in Jerusalem”, dans *Saint Vladimir's Theological Quarterly*, Volume 51, Number 2–3 : Liturgy, New Rochelle, New York (Athens), 2007, pages 139-178.
- **FULLER (Sarah)**, *The European musical Heritage : 800-1750*, New York (Knopf, Inc.), 1987, p. 3-4 (n° 1b).
- **GERBERT (Martin)** (1720-1793), éd., *Musica enchiridiadis et Scolica enchiridiadis*, dans *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, vol. I, St. Blasien 1784; Hildesheim, Olms 1967, p. 152-212.
- **GROSFILLIER (Jean)**, *Les Séquences d'Adam de Saint-Victor : étude littéraire (poétique et rhétorique), textes et traductions, commentaires*, Collection *Bibliotheca Victorina* XX, Turnhout (Brepols), 2008 : http://www.brepols.net/Pages/ShowProduct.aspx?prod_id=IS-9782503526591-1.
- **GUIDO D'AREZZO** (Guidus Aretinus | Guidus monachus, *992-†ca. 1050), J. Smits Van Waesberghe [1901-1986], *De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino eiusque vita et moribus*, Firenze [Olschki], 1953 ; https://www.musicologie.org/Biographies/g/guy_arezzo.html.
- **GY (Pierre-Marie)**, *La liturgie dans l'histoire*, Paris, 1990, p. 80, 178-184, etc.
- **HEBBORN (Barbara)**, *Die Dasia-Notation*, B. 79 der *Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik*, Bonn 1995.
- **HOLLADAY (Richard L.)**, *The Musica enchiridiadis and Scholia enchiridiadis: A Translation and Commentary* (Ph. D. Dissertation), Ohio State University 1977, p.vii-260. mus. exs., transl., bibliog. DDM Code: 29trHolR; DA no.: 38/11:6389; RILM no.: 78:2538dd; UM Microfilms no.: 78-05855.

- **Hucbaldus Elnonensis** (Hucbald de Saint-Amand), *ca. 840-†930, *De musica* : Yves Chartier (éd.), *L'œuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand. Les compositions et le traité de musique*, Québec (Bellarmin), 1995.
- **Huglo (Michel)**, *Les tonaires. Inventaire, analyse, comparaison*. CNRS, Société Française de Musicologie, Paris 1971.
- **Huglo (Michel)**, *Les livres de chant liturgique*, dans *Typologie des Sources du Moyen Âge Occidental* n° 52, Turnhout (Brepols), 1988.
- **Huglo (Michel)**, *Bilan de 50 années de recherches sur les notations musicales de 850 à 1300*, *Acta musicologica*, Heft 2-3, 1990.
- **Huglo (Michel)**, *Chant grégorien et musique médiévale*, Variorum 814, Aldershot: Ashgate, 2005 p. IV, 314, p. XII, 7, p. XIX, 16.
- **Huglo (Michel)**, *Les sources du plain-chant et de la musique médiévale*, Abigdon, UK (T. Francis Ltd), 2004 p. XVII, 93.
- **HUMPHREY (Illo)**, *Boethius. His Influence on the European Unity of Culture: from Alcuin of York (†804) to Thierry of Chartres (†1154)*, Nordhausen, Deutschland (Bautz Verlag), 2010 | 2012 : <https://u-bordeaux3.academia.edu/IlloHumphrey/Books> .
- **HUMPHREY (Illo)**, « L'Hymne des Vigiles: 'Te Deum laudamus' ». Une étape importante dans l'histoire de la musique liturgique latine », dans *Cahiers du centre de recherches musicologiques de l'Université Lumière-Lyon 2 : Itinéraires de la musique française, théorie, pédagogie et création*, textes réunis et présentés par Anne Penesco, Lyon, 1996, pp. 15-50 (12 planches hors-texte) : <https://u-bordeaux3.academia.edu/IlloHumphrey/Papers>.
- **HUMPHREY (Illo)**, « Le cantus firmus et la mélodie du 'Te Deum laudamus' dans un fragment du manuscrit Cambridge, Gonville and Caius College, 334.727(XIV^e s. début) », dans *Colloque : Itinéraires du Cantus Firmus VII*, Université de Paris IV - Sorbonne, mercredi 22 et jeudi 23 avril 1998, (Groupe de Recherche sur le Patrimoine musical, Responsable scientifique : Édith Weber, Professeure émérite de l'Université de Paris IV – Sorbonne), Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, paru septembre 2004 : <https://u-bordeaux3.academia.edu/IlloHumphrey/Talks>.
- **JAN (Carl von)**, *Musici scriptores Graeci*, Leipzig (Teubner), 1895 | Hildesheim (Olms), 1962, Stuttgart, Leipzig, 1995, p. 367-406.
- **JOHNSON (James Weldon)** et **JOHNSON (John Rosamond)**, édition et arrangements : *The Book of American Negro Spirituals*, et *The second Book of Negro Spirituals*, (2 vol. en un), New York, (Viking Press : 1925, 1926, 1953, 1954), Da Capo Press, 1969, cf. Préfaces, vol. 1 : p. 11 à 50, vol. 2 : p. 11 à 24. Contient 114 *Negro Spirituals*.
- **KHÊ (Tran Van)**, "Is the pentatonic universal? A few reflections on pentatonism", in *The World of Music*, Vol. 19, No. 1/2, *Universals / Le problème des universaux* (1977), p. 76-84.
- **KHÊ (Tran Van)**, *Tran Van Khê et le Viet Nam*, dans *La Revue musicale* : 402, 403, 404, Paris, 1987, 145 pages.
- **LIPPHARDT (Walther)**, (éd.), *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, 9 volumes, Berlin (De Gruyter), 1976–1990.
- **MEYER (Christian)**, (éd.), *Boèce, Traité de la Musique* (Introduction, traduction, notes), Turnhout, (Brepols), 2004.
- *Musica et Scholica Enchiradis* (anonyme), Hans Schmid, (éd.), München, 1981, p. 35, 202.
- *Paléographie musicale*, Dom André Mocquereau, (éd.), t. VII, t. VIII : 324 planches, Solesmes, 1901-1905.
- **PHILLIPS (Nancy)**, "Musica" et "Scolica Enchiridis". *The literary, theoretical, and musical Sources*, (Ph.D. Dissertation, New York University), New York, 1984, University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan (USA), n° 85-05525, 1995.
- **PICARD (François)**, *La Musique chinoise*, Paris (Éditions Minerve | Librairie You-Feng), 1991 | 2003.
- **PICARD (François)**, *Lexique des musiques d'Asie orientale*, avec Henri Lecomte, Jean-François Lagrost, Aïme Konuma, Pierre Perrier, Lê Ylinh, Paris, (Librairie You-Feng), 2006.
- **RANKIN (Susan)**, *The Music of the Medieval drama in France and England*, New York, Londres, 1989, 2 volumes.
- **RANKIN (Susan)**, *Writing Sounds in Carolingian Europe: The Invention of Musical Notation*, (Collection : Cambridge Studies in Palaeography and Codicology), Cambridge University Press, 8-XI-2018, 426 pages ; ISBN-10: 1108421407 | ISBN-13: 978-1108421409 | doi:10.1017/9781108368605.002 : <https://www.amazon.fr/Writing-Sounds-Carolingian-Europe-Invention/dp/1108421407>.
- **RANKIN (Susan)**, John Coffin Memorial Palaeography Lecture: 'Writing Music on Parchment in the Early Middle Ages': Date : 15-V-2019 | Heure : 6.00pm - 8.00pm | Lieu : The Chancellor's Hall, First Floor, Senate House, Malet Street, London WC1E 7HU : <https://www.ies.sas.ac.uk/events/event/19501>.
- **ROSENSTIEL (Léonie)**, Anonymous (Ninth Century), *Music Handbook (Musica enchiridis)*, dans la collection *Colorado College Music Press Translations* (7), Colorado Springs 1976.
- **SAULNIER (Daniel)**, *Mémoire de synthèse d'Habilitation à diriger des recherches*, Université François-Rabelais de Tours, 2015, p.82-87 : https://www.academia.edu/20082021/M%C3%A9moire_HDR.
- **SCHLECHT (Raymund)**, *Musica Enchiridis*, (traduite en allemand), dans *Monatshefte für Musikgeschichte* 6, 1874, p. 163-191; *Monatshefte für Musikgeschichte* 7, 1875, p. 1-30, 33-47, 49-51.
- **SCHMID (Hans)**, (éd.), *Musica et Scolica enchiridis una cum aliquibus tractatulis adiunctis* : (recensio nova post Gerbertinam altera ad finem omnium manuscriptorum), dans *Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission* (3) München, Bayerische Akademie der Wissenschaften (Beck), 1981.
- **SIMPSON (Anne Key)**, "Hard Trials: The Life and Music of Harry T. Burleigh", *Composers of North America*, no. 8. Metuchen, New Jersey (Scarecrow Press), 1990.
- **SMITS VAN WAESBERGHE (Joseph)**, « La place exceptionnelle de l'Ars Musica dans le développement des sciences au siècle des Carolingiens », dans *Revue Grégorienne* (31), Solesmes, 1952, p. 81-104.
- **WARREN, (F. E.)**, (ed.), *The Antiphony of Bangor. An Early Irish Manuscript in the Ambrosian Library of Milan*, Part I / Part II, Henry Bradshaw Society Nr. 4, 1893/1895, p. 10 ; cf. Part II.
- **WARSAWSKI (Jean-Marc)** : Base de données sur les traités médiévaux de théorie musicale, 2006 : http://www.musicologie.org/Biographies/m/musica_enchiridis.html | http://www.musicologie.org/Biographies/a/anonymes_10.html.



• Π – π = ή πρακτική, τής πρακτικής • Θ – θ = ή θεωρητική, τής θεωρητικής •

• (cf. Boethii *Consolatio Philosophiae*, I, Prosa, 1 : éd. R. Peiper, 1881, p. 4 • Cassiodori *Institutiones*, II, III, 4 : éd. R. A. B. Mynors, 1937 | 1963, p. 110) •





• Index – Glossaire •

I. INDEX des Manuscrits mentionnés :

- **Benevento, Biblioteca capitolare, Codex VI. 34**, Benevento, XI^e-XII^e s., f. 122 v-123 : *Quem quaeritis in sepulchro... ?* : p.40
- **Bern, Burgerbibliothek**, Codex 303, IX^e – X^e s., f. 1 (Hymne « *Ut queant laxis* ») : p. 27
- **Bern, Burgerbibliothek**, Codex 363 (B1), IX^e s., f. 196 (Hymne « *Ut queant laxis* ») : p. 27
- **Laon, Bibliothèque municipale**, Codex 239, IX^e s. après 850 (Graduel de la Messe) : p. 17
- **Milan, Biblioteca Ambrosiana C.5 inf.**, f. 10r-10v (Antiphonaire de Bangor, République d'Irlande), VII^e s. : p. 12
- **Montpellier H.159 Bibliothèque de la Faculté de Médecine**, (Antiphonaire-Tonaire de la Messe, cf. *Paléographie musicale*, éd. Dom A. Mocquereau, OSB, t. VII-VIII : 324 pl., Solesmes, 1901-1905) : p. 6
- **Napoli, Biblioteca nazionale « Vittorio Emanuele III »** | Ms. V A 14, XIV^e s., Boethii *De musica*, f. 47r | origine : Naples : p. 2, 44
- **Paris, BnF** (Site Richelieu), Fonds latin 1, 1^{ère} Bible de Charles le Chauve, St.-Martin-de-Tours vers 844 : p. 2, 44
- **Paris, BnF** (Site Richelieu), Fonds latin 1121, St.-Martial de Limoges, XI^e s., f. 11v-12: *Quem quaeritis in sepulchro... ?* : p. 40
- **Paris, BnF** (Site Richelieu), Fonds latin 1240, Saint-Martial de Limoges, manuscrit composite daté entre 900 et 936, f. 30v : *Quem quaeritis in sepulchro, o christicole ?* : p. 14, 41
- **Paris, BnF** (Site Richelieu), Fonds latin 8882, f. 143-144 (Antiphonaire cistercien contenant la 1^{ère} version notée complète connue de l'hymne *Te Deum laudamus*) : p. 12
- **Paris, BnF** (Site Richelieu), Fonds latin 13159, Psautier de Charlemagne, 795, Origine : Corbie [?] : p. 8
- **Paris, BnF** (Site Richelieu), Fonds français 25532, XIII^e s., f. 333, col. 1 : l. 2 : *Court de Paradis* : p. 40
- **Wien, Österreichische Nationalbibliothek**, lateinische Handschrift 51, 35v, XII^e s. : p. 26
(https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=31087) •

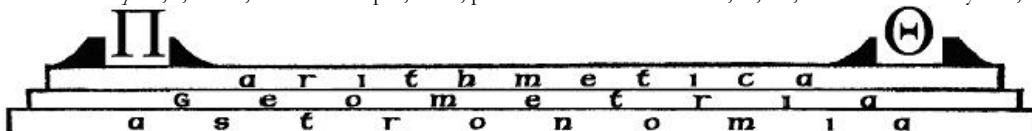
II. INDEX – GLOSSAIRE des mots-clés :

- *À propos de l'improvisation vocale* : p. 19
- *À propos de l'instrument vocal humain* : p. 5, 6
- *À propos de la liturgie* : p. 33
- *À propos de la Musique Sacrée-Liturgique* : p. 39
- *À propos de la paléographie musicale du Chant dit « grégorien »* : p. 17
- *À propos des Negro Spirituals primitifs chantés a cappella* : p. 34
- *À propos du Chant pré-grégorien (avant le IX^e s.) et grégorien (à partir du IX^e s.)* : p. 8
- *À propos du genre « drame liturgique » issu du versus-tropus « Quem quaeritis in sepulchro »* : p. 40, 41
- Abbaye de Saint-Arnould (Metz) : p. 8
- Abbaye royale de Saint-Denis (Paris) : p. 8
- Adam de Saint-Victor (†Paris, vers 1146) : *sequentiae cum prosa* : p. 16, 42
- *acoustique corporelle interne* : p. 6, 36
- *Alleluia, Pascha nostrum* : p. 15, 16, 46
- *altérations (dièses et bémols)* : p. 6
- *Antiphonale monasticum* : p. 8, 27
- art d'harmoniser (l') : p. 36
- Atlas des 15 familles de paléographie musicale grégorienne : p. 18
- *bel canto* (XVII^e-XVIII^e s. : G. F. Händel | XVIII^e s. : W. A. Mozart | XIX^e s. G. Rossini, etc.) : p. 8, 19
- Berg (Alban Maria Johannes) (*Wien, 1885 – †Wien, 1935) : p. 19
- chant gallican (Gaule) : p. 8
- chant bénéventain (Italie du sud) : p. 8
- chant hispanique, ou mozarabe, ou wisigothique : p. 8
- chant milanais ou ambrosien (Italie du nord) : p. 8
- chant vieux-romain (Rome) : p. 8
- *Chant pré-grégorien et grégorien* : p. 4, 5, 6,
- *centres de force* (les 7) : p. 5
- *centres de conscience* (les 7) : p. 5
- *chakras* (les 7) : p. 5
- Charlemagne : p. 8, 17
- Concile œcuménique tenu à Trente : 1545-1563 : p. 16
- *Conseils pratiques pour chanteurs, solistes et concertistes* : p. 36
- cycles de quarts (paliers vocaux) : p. 6
- *David rex et prop[eta]* (Paris, BnF, Fonds latin, 1, f. 215v, vers l'an 844, Frontispice du Psautier) : p. 2, 44
- *Dies irae (Sequentia cum prosa | Messe des Morts « Requiem aeternam »)* : p. 16
- *Drame liturgique – Quem quaeritis in sepulchro, o christicole* : p. 8, 14, 16, 40, 41
- Dvořák (Antonin Leopold), *1841 – †1904, et le *Negro Spirituals* : p. 34
- échelle pentatonique : p. 5, 6, 34
- *Graduale romanum* : p. 8

- *Graduale Triplex* : p. 9, 10, 11, 16
- *Grand Système immuable* (τὸ ἀμετάβολον Σύστημα) : p. 6, 29, 30, 31, 32
- Grégoire I dit « le Grand » (pape) : p. 8
- Guido d'Arezzo (*ca. 990-ca. 1050 | Inventeur de la portée musicale à 2 lignes colorées, Fa rouge | Do jaune) : p. 6, 26, 27
- Humperdinck (Engelbert) (*Siegburg, 1854 – †Neustrelitz, 1921 | l'inventeur de la Srechstimme / du Sprechgesang) : p. 19
- *Improvisations vocales sur textes bibliques* : p. 4, 6, 19, 20-23
- Intervalles musicaux : p. 28
- Invitatoire *Adonai mêlé* | Psaume 23 : *Mizmor le David* | Rite Séfarade : p. 25 •
- *Kyriale romanum* : p. 8
- ἡ λειτουργία, τῆς λειτουργίας (*liturgia* | *liturgie*) : p. 33
- *Laeta dies magni ducis* (*Sequentia cum prosa* | Messe Propre de Saint Benoît : *Gaudeamus omnes in Domino* : 11 juillet) : p. 16
- *Lauda Sion Salvatorem* (*Sequentia cum prosa* | Messe du Très Saint Sacrement [*Sanctissimi Corporis et Sanguinis Christi, Feria quinta post dominicam Sanctissimæ Trinitatis*], c'est-à-dire le jeudi après le dimanche de la Trinité) : « *Cibavit eos* ») : p. 16
- *Liber usualis* : p. 40
- *Liturgia sacra* : p. 33
- liturgie p. 8, 33
- Main dite « Guidonienne » : p. 26
- Mélodies de Negro Spirituals (7) : p. 35 •
- Modes (les 8) [appelé en grec ὁ ὀκτώηχος, -ου | octóichos] : p. 8
- *Musica et Scholica Enchiriadis* (traité anonyme de théorie musicale | IX^e s.) : p. 13
- *Negro Spirituals primitifs chantés a cappella* : p. 4, 5, 6, 34
- neumes : p. 17
- Odon (Abbé de Cluny de 927 à 942) : p. 8, 14, 40, 41
- ὀκτώηχος (octóichos) | Cycle liturgique de 8 semaines | 8 modes musicaux ecclésiastiques : p. 8, 12
- Office monastique : p. 8
- *Officium* (*liturgia* | *liturgie*) : p. 33
- opéra : p. 8, 40, 41
- oratorio : p. 8, 41
- Ordinaire de la Messe : p. 8
- Paléographie musicale grégorienne : p. 17, 18
- paliers vocaux : p. 6
- Paul Diacre (Paulus Warnefried, †799), lettré, poète, moine bénédictin à Montecassino : p. 7, 27
- Pépin dit « le Bref » (Pippinus III, *714-†768, père de Charlemagne) : p. 8
- Psautier : p. 8
- Propre de la Messe : p. 8
- *Quem queritis in sepulchro, o christicole ?* : p. 8, 14, 16, 40, 41, 42
- *recto tono* (chanter un texte sur une seule note) : p. 19
- *Regularis Concordia Anglicae nationis monachorum sanctimonialiumque* : p. 40
- répertoire de l'Office | répertoire de la Messe : p. 8
- *sequentiae cum prosa* : p. 16
- *solfège interne* : p. 5
- *solmisation* : p. 6
- santé vocale : p. 35
- Schönberg (Arnold) (*Wien, 1874 – †Los Angeles, 1951) : p. 19
- *Seconde École de Vienne* (A.Schönberg | A. M. J. Berg | A. von Webern *Wien, 1883 – †Mittersill, 1945) : p. 19
- *Sprechgesang* (le chant parlé) | *Sprechstimme* (la voix parlée) : p. 19
- *Stabat mater dolorosa* (*Sequentia cum prosa*, exclue de la liturgie au XIX^e Concile œcuménique tenu à Trente, puis réintroduite en 1727 | Messe de Notre-Dame des 7 Douleurs « *Stabant iuxta crucem Jesu mater eius* » : 15 septembre) : p. 16
- Tableau de la notation musicale discrète du mode-trope *hydien* diatonique (VI^e s.) : Boethii *De musica* IV, 3 : p. 29
- Tableau comparatif de 10 notations musicales discrètes | VI^e au XXI^e s. : p. 30
- Tableau comparatif des notations musicales du Boethii *De musica* IV, 3 | Hucbaldi *De musica* § 38 et § 47 : p. 31
- Tableau comparatif de 7 notations musicales discrètes | VI^e au XXI^e s. : p. 32
- *Te Deum laudamus* : p. 2, 3, 5, 9, 10, 11, 12, 13, 40
- Tonaire (Catalogue/liste qui classe les chants du répertoire de la Messe selon les tons des 8 modes) : p. 40, 41, 42
- UNESCO : p. 8
- *Ut queant laxis Resonare fibris*• (Hymne de Paul Diacre, chantée aux 1^{ères} Vêpres de la fête de saint Jean-Baptiste, 24 juin) : p. 3, 7, 27
- *Veni Sancte Spiritus* (*Sequentia cum prosa* | Messe du Jour de la Pentecôte : « *Spiritus Domini replebit orbem terrarum* ») : p. 16
- *Victimae Paschali laudes immolent Christiani* (*Sequentia cum Prosa* | Messe du Jour de Pâques : « *Resurrexi* ») : p. 3, 15, 16
- Webern (Anton Friedrich Wilhelm von) *Wien, 1883 – †Mittersill, 1945) : p. 19

• Π - π = ἡ πρακτική, τῆς πρακτικῆς • Θ - θ = ἡ θεωρητική, τῆς θεωρητικῆς •

• (cf. Boethii *Consolatio Philosophiae*, I, Prosa, 1 : éd. R. Peiper, 1881, p. 4 • Cassiodori *Institutiones*, II, III, 4 : éd. R. A. B. Mynors, 1937 | 1963, p. 110) •





• ∞ COMPTE RENDU ∞ •

(Illo Humphrey, Président et de l'Association Vox Nova | Eurénice Fardini-Bufferon, Présidente de l'Association Musikanto)
ILLO HUMPHREY, Ph.D.-HDR | BARYTON-CONCERTISTE | MÉDIÉVISTE – MUSICOLOGUE
(Chercheur Associé | EA 4593 CLARE – Laboratoire LaPRIL | Université Bordeaux Montaigne | 33607 Pessac)

• <https://u-bordeaux3.academia.edu/IlloHumphrey> •

• Ce séminaire-master-classe, organisé par l'Association Musikanto et l'Association Vox Nova dans le cadre du Festival de la Voix – 2019 en Guadeloupe du 15-25 avril, fut consacré à l'Art du Chant Sacré *a cappella* visant 3 répertoires ciblés : *Chant pré-grégorien et grégorien* | *Negro Spirituals primitifs chantés a cappella* | *Improvisations vocales sur textes bibliques*. La master-classe a accueilli une trentaine de séminaristes hommes et femmes âgés de 9 à 79 ans, pour une durée de 15 heures réparties entre le 15 et le 22 avril.

• Destinée principalement aux étudiants en musique et en musicologie, aux solistes, aux chefs de chœur et choristes, la master-classe était ouverte aussi aux musiciens, musiciennes et artistes de tous bords, de toutes formations et de toutes spécialités, en l'occurrence : organistes, instrumentistes, mélomanes-amateurs, professionnels, chercheurs, professeurs, enseignants, pédagogues, élèves. Sa vocation, comme il se doit, était d'accueillir des participants de tous les niveaux : depuis les débutants jusqu'aux chevronnés.

• Au-delà de son aspect purement vocal, ce séminaire-master-classe a proposé également aux apprenants un enseignement musicologique, liturgique, musical, théorique, historique et pédagogique de haut niveau, correspondant aux trois répertoires ciblés, incluant aussi des conseils pratiques aux solistes et musiciens/musiciennes de carrière.

• **Livret pédagogique** : Nous avons préparé pour les séminaristes des supports pédagogiques sous forme de Livret imprimé en deux fascicules. **Fascicule 1** (46 pages) contient les éléments suivants : *Table des matières* | *Programme* | *Commentaires* | *Notices* | *Tableaux pédagogiques* | *Exemples musicaux* | *Bibliographie musicologique* | *Index-Glossaire*, et **Fascicule 2** (41 pages) contient les éléments suivants : *Table des matières* | *Notices* | *Exemples musicaux* | *Bibliographie* | *Tableaux pédagogiques supplémentaires numérotés*. Ce Double-Livret servait à la fois de guide scientifique et pédagogique, ayant l'avantage d'accélérer l'accès aux trois répertoires ciblés, en l'occurrence : *Chant pré-grégorien et grégorien* | *Negro Spirituals primitifs chantés a cappella* | *Improvisations vocales sur textes bibliques* ; <https://u-bordeaux3.academia.edu/IlloHumphrey/Duo-Vox-Nova>.

• **Certificat de réussite** : À la fin du Festival, un certificat de réussite a été décerné à tous les participants attestant de l'assiduité de chaque séminariste, de sa participation à l'ensemble des prestations prévues dans le cadre du Festival, enfin, attestant que les séminaristes ont assimilé pleinement l'enseignement de la master-classe. **Nota bene** : Le certificat de réussite destiné aux étudiants se trouve ici à la page 47.

• **Conclusion** : Cette master-classe a été caractérisée par le partage généreux du savoir et de la culture, par l'éveil musical aux répertoires sacrés *a cappella*, par la pratique des voyelles pures, par l'enseignement sur l'acoustique interne de l'instrument vocal humain *a cappella*, c'est-à-dire par la libération des harmoniques favorisée par la production des voyelles pures, puis par la découverte du système de solfège interne, c'est-à-dire le phénomène pentatonique que l'on observe universellement dans les chants issus de traditions orales. En effet, la master-classe a atteint ses objectifs auprès de l'ensemble des séminaristes, qui ont pu aborder avec aisance un programme exigeant, et ce grâce à la « *pédagogie de la petite pause* », ce qui signifie que les cours furent ponctués à intervalles réguliers de courtes pauses de 45 secondes, assurant ainsi une liberté d'expression et une détente maximales de la part des stagiaires, et permettant une assimilation maximale de l'enseignement proposé. • 26-VI-2019 | 23-III-2020 •

• Animations scolaires : « Ma Voix, Mon Instrument » - Diapason - L'éveil musical - Concerts •

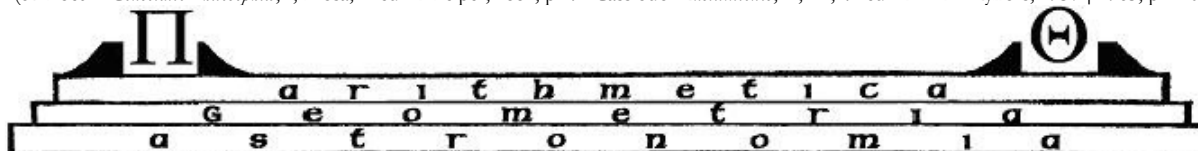
• Les animations musicales scolaires, organisées par l'Association Musikanto dans le cadre du Festival de la Voix – 2019 en Guadeloupe, furent consacrées à l'éveil musical auprès d'un large éventail d'élèves et d'étudiants incluant des primaires, des collégiens et des lycéens. Parmi ces groupes scolaires figuraient les écoles suivantes : les **classes à horaires aménagés en musique [CHAM]** du **Lycée Carnot** et du **collège Nestor de Kermadec** (Pointe-à-Pitre), du **collège Maurice Satineau** et du **Collège Privé Saint-Joseph de Cluny** (Baie-Mahault), de l'**École Louise Chalcol de Matouba** (Saint-Claude), du **LPO Charles Coeffin** (Baie-Mahault), du **Collège-Lycée La Persévérance de Boissard** (Les Abymes), ainsi que les établissements suivants : **Médiathèque Roger Toumson** (Les Abymes), **Bibliothèque Louisy Mathieu** (Les Abymes). À la fin du Festival, une attestation de réussite fut décernée à chaque chorale scolaire ainsi qu'aux autres chœurs : **La Rose de Sainte-Thérèse**, chœurs de **Sainte-Thérèse** et du **Carmel** ayant participé aux concerts organisés dans le cadre du Festival. **Nota bene** : Ladite attestation de réussite destinée aux chorales se trouve ici dans le présent document à la page 48.

• Les objectifs de ces ateliers scolaires ont été largement atteints. En effet, un éveil musical et intellectuel merveilleux de la part de l'ensemble des primaires, collégiens et lycéens a été observé, et ce grâce au support pédagogique hautement scientifique et symbolique du *diapason* et aux enseignements sur la pratique des voyelles pures, agrémentés par la « *méthode pédagogique de la petite pause de 45 secondes à intervalles réguliers* », laquelle produit des résultats pédagogiques des plus positifs et spectaculaires en un temps record.

• Les concerts furent de mémorables moments d'échanges et de cohésion mutuelle entre les 8 ensembles participants, ainsi qu'entre les choristes et le public. Le **chœur des séminaristes** et la **Schola** (petit ensemble vocal issu du séminaire-master-classe) ont favorisé largement cette cohésion réciproque, et cette appréciation de l'art des uns et des autres, en entraînant le public dans des chants communs. Bref, le Festival de la Voix – 2019 a donné lieu à des rencontres musicales uniques à renouveler ! • 26-VI-2019 | 23-III-2020 •

• Π – π = ή πρακτική, της πρακτικής • Θ – θ = ή θεωρητική, της θεωρητικής •

• (cf. Boethii *Consolatio Philosophiae*, I, Prosa, 1: éd. R. Peiper, 1881, p. 4 • Cassiodori *Institutiones*, II, III, 4 : éd. R. A. B. Mynors, 1937 | 1963, p. 110) •





Festival de la Voix | Guadeloupe | France | 15 au 25 Avril 2019



• Certificat de Réussite •

destiné aux participants ayant suivi le

- **Master – Class et Séminaire de Musique sacrée** •
- **L'Art du Chant Sacré a cappella** •

Présentés dans le cadre du

- **Festival de la Voix | Guadeloupe | France | 15 au 25 avril 2019** •

➤ **LE CHANT SACRÉ DANS TOUTE SA SPLENDEUR** ◀

organisé par

Association Musikanto

- Avec le soutien du Conseil Départemental de la Guadeloupe | du Conseil Régional de la Guadeloupe •
- de la DAC (Direction des Affaires Culturelles) ed Guadeloupe •

En partenariat avec :

- l'Association Vox Nova •
- la DAAC (Délégation Académique aux Arts et à la Culture-Rectorat de Guadeloupe •
- la Communauté d'agglomération Cap Excellence • Villes : Les Abymes | Pointe-à-Pitre | Baie-Mahault •

Direction Musicale | Musicologique | Pédagogique :

• **ILLO HUMPHREY, PH.D.-HDR | BARYTON-CONCERTISTE** •

• <https://u-bordeaux3.academia.edu/IlloHumphrey> •

• Médiéviste | Musicologue | Proto-Philologue | Interprète simultané trilingue •

• Chercheur Associé | EA 4593 CLARE – Laboratoire LAPRIL | Université Bordeaux Montaigne | 33607 Pessac | France •

• Habilitation à Diriger des Recherches (HDR) | Philosophie de la Musique : Antiquité-Moyen Âge | UFR-PHILLIA, Université Paris X-Nanterre •

• Docteur ès lettres (PH.D.) | Philosophie-Épistémologie-Histoire des Sciences | UFR-PHILLIA, Université Paris X-Nanterre •

• Qualification aux fonctions de Maître de Conférences par le CNU : 18^e Section (Musicologie) •

• Master 1 (Élève diplômé) | Musicologie médiévale | École Pratique des Hautes Études IV^e Section-Sorbonne •

• Master 2 (D.E.A.) | Histoire médiévale et Méthodes de recherche | Université Paris I (Panthéon-Sorbonne) •

• Licence | Musique - Musicologie - Théologie | Oakwood University (HBCU) | Huntsville, Alabama (USA) •

• Diplôme du Professorat : l'Alliance Française (Paris-Raspail) | Deutsches Sprachdiplom : Goethe Institut (Paris-Iéna) •



• Ce certificat de réussite atteste que _____ a suivi l'ensemble du programme des Master-Classes et Séminaires de Musique sacrée, intitulé : « *L'art du chant sacré a cappella* », doté d'un Livret à 2 fascicules (**Fascicule 1** – Programme, Notices, Planches, Bibliographie, Index-Glossaire : 46 pages | **Fascicule 2** – Planches supplémentaires : 47 pages.

• *Ce certificat est délivré pour servir et valoir ce que de droit* •

• *This certificate is issued to serve and avail when, where and for whom it is rightfully and lawfully required* •

• *Diese Bescheinigung wird ausgestellt, und dabei soll sie dem Recht dienen und bekunden, was rechtens ist* •

• *Il presente certificato è rilasciato per servire e far valere tutti gli usi consentiti dalla legge* •

Illo Humphrey, Ph. D.-HDR | Médiéviste-Musicologue | Baryton-Concertiste

Association MUSIKANTO – Agrément AJEP N°971-25-19

Signature : _____

Signature : _____



• Fait à Pointe-à-Pitre | Guadeloupe | France | le 25 avril 2019 •





Festival de la Voix | Guadeloupe | France | 15 au 25 Avril 2019



• *∞* Attestation de Participation *∞* •

destinée aux chorales et chanteurs ayant participé aux

• Concerts •

Présentés dans le cadre du

• Festival de la Voix | Guadeloupe | France | 15 au 25 avril 2019 •

➤ LE CHANT SACRÉ DANS TOUTE SA SPLENDEUR ◀

organisé par

Association Musikanto

- Avec le soutien du Conseil Départemental de la Guadeloupe | du Conseil Régional de la Guadeloupe •
 - de la DAC (Direction des Affaires Culturelles) de Guadeloupe •
- En partenariat avec :
 - l'Association Vox Nova •
 - la DAAC (Délégation Académique aux Arts et à la Culture-Rectorat de Guadeloupe •
- la Communauté d'agglomération Cap Excellence • Villes : Les Abymes | Pointe-à-Pitre | Baie-Mahault •

Direction Musicale | Musicologique | Pédagogique :

• **ILLO HUMPHREY, PH.D.-HDR | BARYTON-CONCERTISTE •**

• <https://u-bordeaux3.academia.edu/IlloHumphrey> •

- Médiéviste | Musicologue | Proto-Philologue | Interprète simultané trilingue •
- Chercheur Associé | EA 4593 CLARE – Laboratoire LAPRIL | Université Bordeaux Montaigne | 33607 Pessac | France •
- Habilitation à Diriger des Recherches (HDR) | Philosophie de la Musique : Antiquité-Moyen Âge | UFR-PHILLIA, Université Paris X-Nanterre •
- Docteur ès lettres (PH.D.) | Philosophie-Épistémologie-Histoire des Sciences | UFR-PHILLIA, Université Paris X-Nanterre •
 - Qualification aux fonctions de Maître de Conférences par le CNU : 18^e Section (Musicologie) •
 - Master 1 (Élève diplômé) | Musicologie médiévale | École Pratique des Hautes Études IV^e Section-Sorbonne •
 - Master 2 (D.E.A.) | Histoire médiévale et Méthodes de recherche | Université Paris I (Panthéon-Sorbonne) •
 - Licence | Musique - Musicologie - Théologie | Oakwood University (HBCU) | Huntsville, Alabama (USA) •
- Diplôme du Professorat : l'Alliance Française (Paris-Raspail) | Deutsches Sprachdiplom : Goethe Institut (Paris-Iéna) •



• Cette attestation de participation atteste que _____ a pris activement part en tant que choriste dans l'ensemble des concerts de musique du Festival de la Voix, Guadeloupe : 15-25 avril 2019, intitulé *La Musique Sacrée dans toute sa Splendeur* •

• *Cette attestation est délivrée pour servir et valoir ce que de droit •*

• *This certification is issued to serve and avail when, where and for whom it is rightfully and lawfully required •*

• *Diese Bescheinigung wird ausgestellt, und dabei soll sie dem Recht dienen und bekunden, was rechtens ist •*

• *Il presente certificato è rilasciato per servire e far valere tutti gli usi consentiti dalla legge •*

Illo Humphrey, Ph. D.-HDR | Médiéviste-Musicologue | Baryton-Concertiste
Signature : _____

Association MUSIKANTO – Agrément AJEP N°971-25-19
Signature : _____



• Fait à Pointe-à-Pitre | Guadeloupe | France | le 25 avril 2019 •





FESTIVAL DE LA VOIX
Le Chant Sacré dans toute sa Splendeur
Guadeloupe – 15 au 25 avril 2019

• Organisé par l'Association Musikanto et l'Association Vox Nova •

✿ **Master-Classe** ✿

• *L'Art du Chant Sacré a cappella* •

(Chants pré-grégoriens et grégoriens | Negro Spirituals primitifs chantés a cappella | Improvisations vocales sur textes bibliques)

Intervenant :

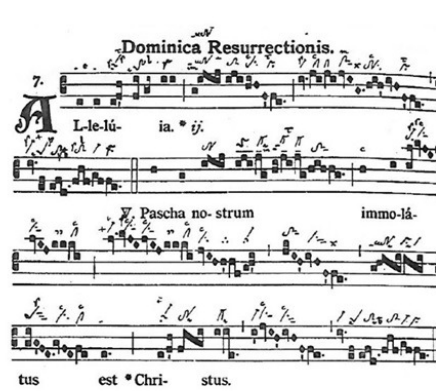
ILLO HUMPHREY, PH.D. – HDR

Baryton-Concertiste | Médiéviste-Musicologue

(Chercheur Associé | EA 4593 CLARE – LaPRIL | Université Bordeaux Montaigne | 33607 Pessac, France)



(1)



(2)



(3)

• (1) Paris, Bibliothèque nationale de France (Site Richelieu), Fonds latin 1, f. 215v •

(Frontispice du Psautier : « David rex et prop[eta] »)

• Bible *in-folio* de l'Abbé laïc Vivianus (845-851) | 1^{ère} Bible de Charles II dit "le Chauve" •

• Origine : Saint-Martin de Tours • Bénéficiaire : Charles II dit "le Chauve" • Date : ca. 845-846 •

• cf. Illo Humphrey, « La philosophie de l'image dans la pratique iconographique carolingienne

(quelques observations sur la pratique iconographique en *Neustrie* au IX^e siècle : l'exemple du *scriptorium* de Saint-Martin de Tours entre 830 et 851) »,

dans *Colloquia Aquitana* II 2006 – Boèce [Boethius *Boève* ([Boethius], Rome, ca. 480 – Pavie, ca. 524),

l'homme, le philosophe, le scientifique, son oeuvre et son rayonnement, Illo Humphrey (éd.), Paris, 2009, volume 1, ch. 3, p.269-313 •

• (2) *Alleluia. Pascha nostrum immolatus est Christus* | *Dominica Resurrectionis ad Missam in Die* | Messe de Pâques | VIII^e siècle •

• cf. Dom Eugène Cardine, *Graduel neumé*, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1966 / 1972, page 222 •

• (3) Napoli, Biblioteca nazionale « Vittorio Emanuele III » | Ms. V A 14, XIV^e siècle, f. 47r | origine : Naples •

• Contenu : Boethii *De institutione arithmetica libri duo* [sic]: 1-44v ; Boethii *De institutione musica libri quinque* : 49-109 •

• cf. R.I.S.M. (*Répertoire International de Sources Musicales*) B-III (Italy), Michel Huglo, Christian Meyer (éds.), München, 1986 : n°6 •



• Π – π = ή πρακτική, τής πρακτικής • Θ – θ = ή θεωρητική, τής θεωρητικής •

• (cf. Boethii *Consolatio Philosophia*, I, Prosa, 1 : éd. R. Peiper, 1881, p. 4 • Cassiodori *Institutiones*, II, III, 4 : éd. R. A. B. Mynors, 1937 | 1963, p. 110) •

