



MUSIQUES MODALES
D'AUJOURD'HUI ET D'HIER :
UNE APPROCHE PAR LA PRATIQUE

colloque

Abbaye de Sylvanès
Centre Culturel de Rencontre

20-23 AVRIL 2023

Dans le cadre du séminaire nomade
de la Société française d'Ethnomusicologie

MUSIQUE MODALES D'AUJOURD'HUI ET D'HIER : UNE APPROCHE PAR LA PRATIQUE

Dans le contexte qui est celui de l'Occident d'aujourd'hui – tant à travers l'environnement sonore et musical, qu'à travers les modes d'écoute et de lecture induits par l'enseignement musical – aborder les musiques médiévales, et plus généralement les musiques traditionnelles, nécessite une conversion de l'écoute car il s'agit là, le plus souvent, de musiques modales.

D'où vient la différence entre l'écoute d'une mélodie modale et celle d'une mélodie tonale, puisque l'on n'entend pas la même chose ? Ce que l'on entend dans la musique modale s'appuie sur ce qui se passe entre les notes de la mélodie, mais de telle façon que le rapport entre les notes soit subordonné à celui que chaque note entretient avec la note fondamentale du mode. L'important est donc de connaître très exactement quels sont ces rapports et sur quelles échelles ils se placent. La nécessité de pratiquer une intonation absolument juste s'impose donc à l'artiste.

Mais de quelle justesse parle-t-on ? Comment trouver cette intonation ? Le timbre joue-t-il un rôle ? En l'absence de tradition orale – ce qui est le cas du chant traditionnel qu'on appelle « grégorien » et de toutes les musiques dites « médiévales » –, est-il possible de retrouver les échelles modales ? Comment procéder ? Existe-t-il des calculs et des représentations physiques qui permettent d'établir les échelles et éventuellement leurs liens réciproques ? Les échelles font-elles appel exclusivement à des sons consonants ?

Peut-on savoir quels degrés de consonance sont admis dans les modes grégoriens ? Les directives des autorités ecclésiastiques (Pères, conciles, Papes) ont-elles exercé une réelle influence sur l'*éthos* grégorien ? L'héritage grec tel qu'on le trouve chez Aristote ou Platon a-t-il de son côté une véritable incidence sur les choix qui ont présidé au « style » grégorien ? Dans ces musiques de tradition orale, quels rapports entretiennent les traités avec la pratique (ou à l'inverse quels écarts note-t-on) ? Quels sont les enjeux et la fonction de la théorie et des traités ?

Les systèmes scalaires qui fonctionnent selon un modèle dynamique, tels qu'ils ont été analysés par Nathalie Fernando (2007), ont-ils cours au sein des musiques médiévales ? Le mode est avant tout « une donnée culturelle » (Trân van Khê, 1968 ; François Picard, 2001) ce qui incite l'un des grands spécialistes de la question, Amine Beyhom, à en réévaluer sa définition à partir de la « complémentarité entre la scalarité et la formularité » (2012). Il en découle de nombreux questionnements parmi lesquels « la 'modalité' est-elle 'modale' partout ? ».

Si dans la musique monodique, le mode est directement impliqué dans l'élaboration formelle de la pièce, qu'en est-il dans les différents types de polyphonies ? Comment les maîtres enseignent-ils les modes dans d'autres musiques traditionnelles, liturgiques ou non liturgiques, dans le monde ?

JEUDI 20 AVRIL APRÈS-MIDI

14h00 Accueil des participants - Gisèle Clément, Florence Mouchet, Corinne Frayssinet Savy

Hommage à Amine Beyhom

14h30 Hamdi Makhoulouf

15h00 Pause-café

Transmissions

15h15 Pascal Caumont, *Regards sur la modalité et la transmission dans les musiques traditionnelles aujourd'hui*

L'univers des musiques modales de transmission orale est riche de timbres et de couleurs spectrales, de phrasés sinueux et ornés, de rythmes non divisés de façon proportionnelle, de micro-intervalles et de tempéraments inégaux. Leur apprentissage se fait souvent de manière globale ; le musicien expérimente différents instruments, différentes parties vocales, afin de connaître la totalité du fait sonore. Il arrive qu'il n'y ait pas de chef, pas de meneur, mais une conduite collective où tous trouvent ensemble le tempo giusto, la justesse et l'intensité requises. Cette organisation s'oppose à la division des parties orchestrales ou chorales fixée au XIX^e siècle, à l'image d'une « taylorisation » musicale, dans laquelle chacun ne contrôle plus forcément la globalité de la réalisation.

Le comportement du chanteur « modal » pourra être différent en soliste ou dans l'interprétation collective : le chant soliste fait apparaître la souplesse dans l'organisation scalaire, s'appuyant d'un côté sur des pôles fixes et structurants, de l'autre sur des hauteurs plus mobiles – les « nuances » de la Grèce antique ou les « pyen » de la Chine (cf Nathalie Fernando in JJ.Nattiez, *Musiques*, vol.5). Un fait remarquable est la conduite mélodique, s'attachant à relier les degrés par l'emploi d'ornements, suscitant des savoir-faire étonnants en terme de déroulement de phrasé.

Reliant voix, corps et instrument, l'apprentissage s'inscrit/s'écrit dans le corps. Peu à peu les éléments du système musical se reconstruisent à l'intérieur du nouvel apprenant. La musique s'acquiert comme une langue maternelle, le langage précédent le codage, ce qui semble logique mais n'a pas toujours été considéré comme souhaitable.

Aujourd'hui la transmission de ces musiques est en effervescence et en mutation, d'une part en raison de la transformation des sociétés, du lissage et de la normalisation du monde sonore, mais aussi en raison d'un engouement important de jeunes adultes pour des musiques perçues comme inclusives, festives, génératrices de liens, passant par des apprentissages informels ou différents.

Quand, comme le font savamment les sardes, l'on ouvre le spectre, on « déroule sa voix », alors la création de l'espace sonore opérée par la fusion des

voix non filtrées génère un mouvement vibratoire en deux directions, celui à l'intérieur des corps/instruments des protagonistes, et vers le corps social les entourant. « Faire son » c'est donc faire corps. Là où aujourd'hui les systèmes scalaires subissent l'influence de la modernité, l'apprentissage et l'expression musicale reflètent toujours grandement l'influence des musiques modales.

16h00 Chloé Loneiriant, *Enseignement du tempérament par l'oralité dans la musique de l'Inde du Nord*

Les ragas du Nord de l'Inde sont communément enseignés par imitation et par oralité exclusive. L'élève répète les phrases de son maître et la transmission s'effectue par imprégnation sur une longue période de temps. Par une lecture-démonstration où le public sera amené à chanter, Chloé Loneiriant souhaite nous partager un peu l'expérience que peut faire l'élève de cette musique modale. En enseignant au public un « alap » (premier mouvement rubato du développement) de deux ragas différents appartenant au même mode, elle entend démontrer l'utilisation de différents tempéraments au sein d'un même mode, afin de mettre en lumière l'importance des chemins mélodiques pour établir le tempérament, et pour démontrer en même temps comme ce dernier est difficile à transmettre hors de son contexte, hors d'une transmission orale, et par le simple calcul d'échelles.

16h45 Emmanuelle Martin, *La ré-oralisation de l'ornementation dans la musique de l'Inde du Sud*

En musique carnatique (Inde du Sud), on transmet de manière orale l'art de l'agilité vocale et donc de la technique vocale inhérente et adaptée à l'interprétation des gamaka ou mouvements intrinsèques aux notes. C'est ainsi par l'écoute et la répétition, avec l'exigence d'une très grande précision que l'art des gamaka s'intègre au processus discursif. Ce dernier est donc un élément vivant, et par définition mouvant, qui répond, s'adapte, et parfois même s'impose dans le contexte restrictif du raga. C'est un mouvement intrinsèque à la note, fait de poids et de matière, animé par un rythme intérieur qui lui est propre et en corrélation permanente avec l'ensemble des notes qui l'entourent. Il est donc quasi-impossible de transmettre cet art de l'ornementation en musique de l'Inde du Sud, autrement que par l'oralité. L'écrit peut donc être au mieux, un soutien. Cependant, la Sangita Sampradaya Pradarshini, une œuvre de Subbarama Dikshitar datant de 1905, propose un système de notation, ayant pour particularité de proposer un système de notation des gamakas. Au xx^e siècle et sous l'initiative de grands maîtres de la tradition musicale du sud de l'Inde, cette œuvre est ré-examinée à la lumière de leur compréhension musicale et contemporaine des raga, de leurs gamaka et de leur évolution organique au fil du temps. Dans cette lecture-démonstration participative, Emmanuelle Martin, partant de sa double expérience de musicienne classique occidentale

et de spécialiste de la musique carnatique, proposera une découverte de ce processus de ré-oralisation d'une composition du xx^e, et ce, par l'interprétation de ses mouvements ou gamaka spécifiques.

17h30 *Echange avec le public* (30 min.)

19h30 Dîner

20h30 **Scène ouverte 1 - Discussion : Chloé Loneiriant et Emmanuelle Martin, *Musique classique de l'Inde du Nord vs. Musique classique d'Inde du Sud***

VENDREDI 21 AVRIL MATIN

Continuités/Transformations

9h00 **Mathias Rousselot, *Fonction « tono-modale » des intervalles de seconde mineure et de seconde augmentée dans le flamenco : l'exemple de la guitarra flamenca***

De nombreux traités espagnols sur la guitarra flamenca et le cante jondo semblent rejeter la conception d'après laquelle la musique flamenco devrait s'observer depuis le piédestal de la tonalité. Hipólito Rossy (*Teoría del cante jondo*, 1966) et Manolo Sanlúcar (*Sobre la guitarra flamenca*, 2005) par exemple, vont jusqu'à s'accorder sur une origine grecque du flamenco, faisant de la modalité son essence même. Une telle hypothèse, pour le moins discutable, a eu le mérite d'éveiller un débat musicologique autour d'une nature modale de la tradition musicale hispanique — révélant l'importance fondamentale du mode de mi (Valenzuela Lavado, 2016). Mais il semblerait que les aspects scalaires et les structures harmoniques du flamenco plaident (à divers degrés selon les genres) pour une musique « tono-modale », conférant aux intervalles de seconde mineure et de seconde augmentée un rôle décisif dans sa construction formelle, son architecture phrasique (falsetas), ses formules cadentielles et mélodiques.

En nous appuyant notamment sur les travaux d'Amine Beyhom (2003, 2004, 2012, 2019), nous montrerons comment ces intervalles interviennent dans la modalité flamenca — conçue dans sa définition « élargie » (Beyhom, 2012 : 20) — mais également comment les effets de tonalité s'appuient sur l'utilisation spécifique de ces intervalles dans de nombreux genres du flamenco (Fandangos de Huelva, Bulerías, Siguiriya, Soleá, Rondeña, Minera...)

9h30 **Sun Way, *L'évolution des modes de la musique de banquet des dynasties Tang (618-907) et Song (960-1279)***

La musique chinoise s'est développée sous de nombreux aspects différents depuis l'Antiquité. Nous nous concentrerons sur l'analyse des tonalités de la musique de banquet, yanyue 燕樂, sous les dynasties Tang et Song, les occasions dans lesquelles yanyue est utilisé et ses influences chez les

dynasties postérieures. La musique yan, généralement appelée musique de cour, contraste avec la musique su 俗, connue sous le nom de musique folklorique. Yanyue existait déjà sous la dynastie Zhou (1045 av. J.-C. – 256 av. J.-C.), mais sa nature était complètement différente de celle des dynasties Tang et Song, et nous n'aborderons pas ici les différences de profondeur. Depuis les temps anciens, il existe de nombreuses règles détaillées pour la musique de cour chinoise, parmi lesquelles ce qui nous attire est de savoir la transmission de la forme musicale de la musique yan sous la dynastie Tang à la dynastie Song, et si les tonalités et les formes de cette dernière sont dans l'héritage de yanyue. Cependant, y a-t-il un changement important, ou pour une raison quelconque, la musique Yan dans les dynasties Tang et Song n'est plus la même après avoir été transmise.

10h00 *Echange avec le public*

10h20 Pause-café

10h35 **Marie Zopounidis et Florence Mouchet, *Cantigas médiévales et séfarades. Continuité ou rupture ?***

Aujourd'hui, certains interprètes de chants anciens de transmission orale et notamment de chants judéo-espagnols (comme Savina Yannatou, Françoise Atlan, Esther Lamandier ou Amina Alaoui), intègrent dans leur répertoire des chants de culture chrétienne – certaines *Cantigas de Santa Maria*, mais aussi des chansons de troubadours et de trouvères à thématique mariale. Ces associations, qui mettent en relation des corpus culturellement et historiquement éloignés les uns des autres, interroge. Seraient-ils fondés sur un langage musical commun ? Et ce langage aurait-il un rapport avec ce que nous appelons « modalité » aujourd'hui ?

Nous savons qu'au Moyen Âge, les échanges et les influences réciproques des trois grandes religions monothéistes étaient notables, notamment dans la sphère socio-culturelle d'Al-Andalus – terme qui désigne l'ensemble des territoires de la péninsule ibérique sous domination musulmane, entre 711 et 1492. Des musiciens issus de ces trois cultures ont pu collaborer, comme à la cour d'Alfonso X, ce qui justifierait la proximité des chants conservés. Celle-ci reste cependant à vérifier, notamment au plan modal. C'est ce que se propose de faire cette communication, qui mettra en parallèle chants médiévaux et tradition séfarade.

11h20 **Alexandre Cerveux, *Approche musicologique de la liturgie juive médiévale : le cas du rite juif vieux-français***

Le Moyen Âge, en particulier à partir du Xe siècle, est une période de grande créativité dans le domaine de la liturgie juive : le formulaire des prières canoniques, issu du Talmud, est étoffé selon différentes traditions, et la poésie paraliturgique fleurit. L'influence des formes poético-musicales profanes s'y ressent.

Un rite juif en particulier nous intéresse, le rite dit vieux-français. Il est généralement assimilé à la tradition dominante qui lui est proche, dite ashkénaze. Or, schématiquement, cette assimilation est analogue à celle, mieux connue des musicologues, des pratiques et traditions liturgiques locales au répertoire dit grégorien : utile, elle passe sous silence la créativité et le dynamisme liturgiques tout en « normalisant » la liturgie. À défaut de musique notée, de nombreux livres de prière nous sont parvenus de cette période. En outre, après l'expulsion finale des Juifs du Royaume de France en 1394, certaines familles se sont installées dans trois villes du piémont italien : Asti, Fossano et Moncalvo. Les livres de prière issus de ces villes représentent le rite dit APAM et dérivent du rite vieux-français. Les enregistrements qui y sont réalisés par Leo Levi, dans la première moitié du xx^e siècle, donnent à entendre des mélodies incomparables, apparemment sans lien avec les chants juifs italiens. Seraient-elles médiévales, originaires de France ? Cette communication vise à mettre en lumière la façon dont la musicologie peut contribuer à la connaissance du rite juif vieux-français.

11h55 *Echange avec le public* (20 min.)
12h30 Déjeuner

VENDREDI 21 AVRIL APRÈS-MIDI

Des chiffres et des lettres

14h00 **Nicolas Vinçotte, *Intérêt et limite de la représentation spatiale des intervalles grégoriens***

L'objet de la présentation est de montrer l'intérêt mais aussi la limite de la représentation spatiale des intervalles grégoriens, enregistrés par un maître de chant à l'aide d'un clavier microtonal, par l'intermédiaire d'un corpus théorique simple. Le présupposé majeur (et discutable) de cette représentation est que la psychoacoustique humaine semble goûter plus favorablement les intervalles représentables par des nombres dits rationnels (de forme fractionnaire p/q , la quinte ascendante correspondant par exemple à $3/2$) et d'ordre peu élevé (c'est à dire constitués par des nombres p et q plutôt « petits »).

Chaque nombre p ou q étant le produit de nombres premiers (autre notion mathématique importante), la question devient donc: quels sont les nombres premiers qui apparaissent dans la construction des intervalles grégoriens ?

Les premiers nombres premiers qui apparaissent dans la série des entiers naturels que nous manipulons tous les jours sont (en faisant abstraction du 1 qui est la teneur du mode) 2 (octave), 3 (quinte), et 5 (tierce majeure harmonique). Les trois suivants sont 7, 11 et 13, fréquemment évoqués

en musicologie instrumentale orientale. On parle rarement des suivants, qui ne sont que peu envisagés comme pouvant être structurants dans les divers traités théoriques.

Le présupposé de la représentation retenue, qui a été proposée en premier lieu par Léonard Euler, est que les nombres 2, 3 et 5 sont prépondérants. Cela permet de représenter les intervalles comme les nœuds d'un réseau plan hexagonal centré sur l'unisson, la teneur du mode.

Les résultats obtenus sont assez concluants pour certains modes proches de la tonalité contemporaine (ré pour le mineur et sol pour le majeur), un peu moins pour fa et moins encore pour le mode de mi qui reste assez mystérieux.

L'intérêt de la discussion sera de voir si ce modèle peut être enrichi par des idées intéressantes pour rendre compte plus fidèlement de l'expérience vécue du chant traditionnel, seul point de repère fiable. La seule envisagée dans le cadre de la présentation est une attraction « locale » de la trajectoire sonore par la 7 e ou la 11 e harmonique, comme le proposent les théoriciens byzantins contemporains.

14h45 **Nicolas Courdeau, *Monocorde, nombres premiers et mesures harmoniques dans la quête de subdivision de l'octave***

Étude du potentiel ordonnateur des harmoniques 2, 3, 5, 7, 11 & 13, évocation de leurs paysages sonores par une écoute empirique suivies d'un essai de corrélation à des systèmes musicaux antiques, traditionnels ou contemporains connus, afin de situer le chant grégorien.

Avec le Nombre comme plus essentiel outil de mesure et notre oreille comme guide, nous chercherons à entendre grâce au monocorde, comment les progressions naturelles arithmétiques & harmoniques d'une part tendent à créer des échelles sonores terrestres « radiales » : majeures et ascendantes (vers le ciel), ou mineures et descendantes (vers les profondeurs) dont les intervalles vivifiants quoique parfois rugueux pourraient évoquer certaines gammes de bergers. D'autre part, les progressions naturelles géométriques peuvent engendrer divers systèmes cycliques (musique des sphères) pouvant évoquer des systèmes antiques tels que le « Slendro » pentatonique à 5 grands intervalles tempérés du Gamelan javanais, le système pythagoricien des douze quintes, jusqu'à notre vision contemporaine du système dodécaphonique à 12 demi-tons, devenu tempéré. Entre ces deux polarités : échelles radiales foisonnantes d'intervalles & échelles cycliques aux tempéraments ordonnés, se tient l'humain et sa musique intérieure.

Bien sûr, il ne saurait être question de croire pouvoir résumer ici en quelques formules physiques, la richesse et l'équilibre des subtils ingrédients formant les échelles modales, accumulation d'inspiration et de maîtrise artistique à travers des âges.

Cependant il nous semblerait intéressant de redécouvrir physiquement avec le monocorde, puis par une écoute empirique la valeur génératrice

des treize premières harmoniques à une époque où elles ne sont guère plus entendues au-delà de la cinquième, afin d'enrichir la grille de lecture conceptuelle et phénoménologique que l'on pourrait poser face aux intervalles des traditions musicales modales.

Nous espérons y trouver des ingrédients sonores, des trames, des systèmes et des cheminements qui feraient analogiquement écho extérieurement à ceux des musiques de traditions encore accessibles, pour peut-être redécouvrir et compléter les parts manquantes de celles dont la transmission se sont éteintes, comme c'est notamment le cas dans le chant Grégorien.

15h30 *Echange avec le public*

15h50 Pause-café

16h10 **François Nolle, *Musique modale - musique tonale : enjeux philosophiques***

On observe chez tous les peuples la présence de musiques, qu'elles soient sacrées ou profanes. Que faut-il conclure de cette omniprésence de la musique ? En quoi est-elle indispensable à l'être humain ? Peut-on établir une typologie des fonctions et effets de la musique pour l'homme ?

Les musiques traditionnelles se rattachent toutes plus ou moins à un cosmos, qu'elles en soit l'expression ou qu'elles y conduisent. Or, une certaine forme de musique s'est imposée en Occident depuis quelques siècles, une musique tonale et non plus modale comme l'était par exemple le chant grégorien.

Ce phénomène suscite quelques questions : D'où procède la musique ? Que produit la musique ? Pourquoi un tel changement ?

D'un point de vue épistémologique, que peut-on dire par exemple de l'emploi de gammes tempérées également ? Ne peut-on y déceler une mutation qui, d'une cosmologie qui essaie d'imiter la nature, se tourne vers une cosmologie qui tente de la mettre à distance, voire de la dépasser ? Quel rapport peut-on établir entre cosmologie galiléenne et harmonie tonale ?

D'un point de vue anthropologique, les modes des différentes traditions musicales ont toujours été décrits comme produisant certains effets bien précis sur l'être humain. Quels sont les effets que produisent les musiques tonales ? Ces effets sont-ils du même ordre que la musique modale ?

L'on pourra voir ainsi qu'à travers l'étude de la musique, à partir de laquelle on peut faire des analogies avec bien d'autres domaines et disciplines, c'est l'ensemble du rapport de l'homme à la nature extérieure et à sa propre nature qui est en jeu.

16h50 **Silvio Do Nascimento, *L'action du chant sur l'esprit et les modes de la parole sacrée chez Grégoire le Grand***

La composition de l'intégralité des chants « grégoriens » par Grégoire le Grand, la compilation par ses soins d'un antiphonaire et l'établissement d'une *Schola Cantorum* sont aujourd'hui habituellement considérés

comme légendaires ou reconduits à une stratégie de politique liturgique développée par les conseillers de Charlemagne. Toutefois, la plupart des moines et des hommes d'église de l'époque médiévale ont estimé que Grégoire était l'auteur du chant liturgique par excellence de l'Église latine. Dès lors, il semble raisonnable d'envisager que Grégoire, l'un des auteurs les plus lus du Moyen Âge latin, ait pu exercer par ses écrits une influence sur les chantres et les théoriciens du chant grégorien.

Si Grégoire ne commente pas strictement la modalité du chant, il évoque pourtant une diversité typologique parmi les chants et mobilise dans sa description du chant et de son action sur l'esprit un lexique conceptuel qui converge avec le lexique utilisé pour décrire les différents modes selon lesquelles la parole divine agit sur l'esprit et le cœur humain.

Il affirme en effet d'une part, dans le cas du texte biblique, que la parole sacrée touche ou affecte l'esprit humain suivant des modes et des degrés divers. Il indique d'autre part l'existence d'une perception dans le secret de l'esprit humain de différents modes de locution de la parole divine. Les différents textes de Grégoire qui décrivent l'expérience du chant ecclésial évoquent l'action du chant sur l'esprit d'une manière qui rappelle singulièrement sa conception des modes de l'action de la parole divine sur l'esprit. Le chant induit la componction, il permet la combustion de l'esprit, l'effervescence, la consolation, il tempère. Cette convergence conceptuelle ouvre potentiellement la voie à un nouvel examen de la question de l'éthos modal grégorien à la lumière de la conceptualité de Grégoire.

17h35 *Echange avec le public (25 min.)*

19h30 Dîner

20h30 **Soirée : scène ouverte 2**

SAMEDI 22 AVRIL MATIN

Langages et théories

9h00 **Peppe Frana, *Understanding modal music***

The term "modal music" is a broad stroke definition to gather together all those musical repertoires whose melodic vocabulary is based on a system of melodic modes. These living musical idioms such as middle-eastern and post-ottoman Maqam, Hindustani and Carnatic Raga, Persian Dastgah, central-asian and Azeri Mogam etc. can obviously present major differences in their general aesthetics, structure of performance and in their set of pedagogical and theoretical tools but are otherwise joined together by various crucial elements such as the concepts of mode, modal path, melodic fragment, interaction between melodic development and rhythmic cycles.

It is our opinion that due to the general absence of a prescriptive theory of modal music, the understanding of these very concepts becomes essential for Western-trained musicians to fruitfully approach medieval modal repertoires. In this presentation we will attempt to present the basic elements of modal music through a practical and comparative examples from both extra-european and early European repertoires to underline differences and commonalities and provide the participants with the experience of learning modes from different perspectives.

9h45 Brice Duisit, *De la modalité dans les chansons des troubadours : vers une théorisation du fonctionnement des modes*

Parler de la modalité dans la chanson de troubadour, et aussi plus généralement dans les répertoires de poésie lyrique monodique du Moyen Âge, est un sujet des plus épineux. Les traités médiévaux de musique sont si peu loquaces en la matière qu'il paraît parfois purement spéculatif de s'épancher sur le thème. Pourtant pouvons-nous réellement en faire l'économie ? Pouvons-nous prétendre étudier un langage sans en connaître la syntaxe et la grammaire propre ? Nous comprenons aujourd'hui qu'un mode est non seulement affaire d'intervalles entre les notes mais aussi une question de fonctionnement, d'articulation et de structure. La présente communication visera à montrer, par des exemples chantés et une étude de pièces tirées du répertoire, les archétypes de fonctionnement des trois modes que les troubadours utilisèrent principalement pour leurs compositions.

10h30 *Echange avec le public*
10h50 Pause-café

11h05 David Chappuis, *Entre formules mélodiques et polyphonie : l'art de la conciliation au temps de Philippe de Vitry*

Au milieu de la première colonne du folio 75v du traité *De musica mensurabili* (BnF Latin 16'663), Jean de Garlande précise que les règles qu'il vient d'énoncer concernant les formules mélodiques doivent être appliquées dans le plain-chant et dans la polyphonie (*discantus*), mais que dans cette dernière, elles sont parfois restreintes à cause de la disposition de la consonance, c'est-à-dire des règles contrapuntiques en usage.

Un détail dans la formulation de ce passage indique que Garlande ne pense qu'à la partie inférieure de la polyphonie, probablement parce que le *tenor* est majoritairement issu, à son époque, du répertoire liturgique auquel il vient d'emprunter ses exemples mélodiques.

En poursuivant le raisonnement, nous pourrions émettre l'hypothèse suivante : si, selon Jean de Garlande, le *tenor* doit observer tant qu'il le pourra les formules du chant monodique et ne les modifier qu'en cas d'incompatibilité contrapuntique, ne pourrait-il pas en aller de même pour les parties supérieures de la polyphonie (*motetus, triplum*) ?

Si tel était le cas, l'art de la conciliation entre les formules mélodiques d'une part et le contrepoint d'autre part, ne serait-il pas la clé de résolution du problème épineux des « conjointes » (*conjunctae, musica ficta, musica falsa*) ? En croisant des exemples tirés des sources musicales et théoriques, nous montrerons comment les chanteurs au temps de Philippe de Vitry (1291-1361) devaient concilier monodie et polyphonie et quelles conséquences l'application des formules mélodiques pouvaient avoir tant sur les échelles modales que sur le contrepoint.

11h50 Raphaël Picazos, « *Commemoratio brevis de tonis* » : un manuel pour le chantre du x^e siècle et un aperçu de la modalité avant Guido d'Arezzo

Dans un petit texte anonyme de la deuxième moitié du x^e siècle, copié à 10 reprises, se trouvent d'une part une succession de conseils et de consignes destinés au chantre pour son service de la louange divine, et d'autre part une série de 72 exemples de formules de tons et de psaumes illustrant les huit tons de l'octoéchos avant qu'il ait été fixé dans le siècle suivant. Ils ont tous inscrits en notation dasiane, un système d'écriture très précis qui permet une traduction fiable permettant de voir que la psalmodie et les modes utilisés au x^e siècle étaient ainsi d'une plus grande variété qu'au cours des siècles suivants. Enfin, il atteste que le plain-chant doit rechercher l'équilibre dans une diction métrique et soignée.

12h20 *Echange avec le public* (25 min.)
13h00 Déjeuner

SAMEDI 22 AVRIL APRÈS-MIDI

Voix et instruments

14h30 Nidaa Abou Mrad, *Ce qu'une appréhension convergente de l'Οκτώηχος peut apporter à l'analyse et à la pratique du chant romano-franc*

Le chant romano-franc ou grégorien, de même que toutes les traditions musicales liturgiques chrétiennes médiévales de langue latine, entretient avec les autres traditions musicales liturgiques chrétiennes antiques et médiévales, notamment de langues grecque et syriaque, une relation de forte parenté au double plan diachronique ou historique et synchronique ou systémique.

Avec des origines qui se situent aux confins de syncrétismes entre cantillation et psalmodie synagogales d'une part et d'autre part chants et hymnes païens et une organisation octomodale, dite de l'Οκτώηχος, systématisée par les milieux monastiques palestiniens hellénophones (Laure de Saint Saba) du VII^e siècle et adoptée par l'ensemble des traditions musicales

ecclésiastiques hellénophones, par la tradition syriaque orthodoxe et par la tradition romano-franque naissante, il est clair que ces différentes traditions musicales monodiques modales se basent sur un paramétrage systémique musical mélodique qui est convergent et un paramétrage systémique musical métrique et rythmique qui se différencie au gré des langues liturgiques et des usages rituels. En faisant un rappel de ces faits historiques et systémiques, cette communication propose d'appréhender le chant grégorien tel qu'il est supposé avoir été chanté à la fin du premier millénaire dans cette perspective convergente, avec une grammaire générative musicale qui serait commune avec les traditions musicales ecclésiastiques orientales et que théorise la théorie sémiotique modale (Abou Mrad, 2016).

Cette communication présente ce type de modélisation analytique des monodies modales par le biais de la réécriture morpho-phonologique rythmico-mélodique du répons jubilatoire de l'Alléluia Ave Maria (Cardine, 1979, E 357), à partir de la notation carrée et de la notation neumatique sangallienne. Chemin faisant, seront abordées des questions pratiques relatives à l'intonation des hauteurs de l'échelle à secondes moyennes (intermédiaires entre secondes mineures et majeures) et au sens de l'interprétation traditionnelle vivante des énoncés musicaux médiévaux (exemples : <https://www.youtube.com/watch?v=R9qzYry2ob0&list=PLxt-23D5j03NPqCe2K5Li5OYZru6wRDMXn>).

15h15 **Damien Poisblaud, À la redécouverte des modes grégoriens**

Initié au chant grégorien dans ma jeunesse, je dois confesser que je n'ai véritablement découvert ce chant que plus tard, lorsqu'il me fut donné de l'entendre dans sa dimension modale. Jusque-là, j'y percevais ce qu'un occidental moderne perçoit généralement quand il écoute une musique : un agencement de notes reliées entre elles par une certaine logique harmonique qu'on appelle la tonalité.

Un jour donc, je l'ai entendu autrement.

Les musiques traditionnelles qu'à l'époque j'écoutais avec avidité m'enseignaient le rôle décisif de la justesse des intervalles dans la genèse des formules mélodiques. Pour comprendre ces musiques, il fallait entendre ce qui créait le mouvement des formules. Chantées plus juste, les mélodies grégoriennes reprenaient de la couleur et devenaient même incroyablement belles. Par ailleurs, les manuscrits carolingiens laissaient deviner un chant riche en effets vocaux propres à favoriser l'apparition de ces couleurs, dont les Tonaires par ailleurs suggéraient la diversité.

La question était donc posée de la modalité, dans une approche très concrète, expérimentale. Quels modes le grégorien utilisait-il ? Autour de quelles échelles s'organisaient les mélodies ? Il s'agissait de faire l'expérience acoustique des modes à partir de la logique interne des formules et non plus seulement de décrire des échelles ou des structures abstraites. Il

fallait retrouver les couleurs grégoriennes comme si elles étaient restées « collées » aux mélodies depuis des siècles. Le plagiat de toute autre tradition ne pouvait donc être qu'une impasse.

Ainsi, de musiques traditionnelles du monde entier en expériences acoustiques personnelles, l'identité des modes grégoriens s'est progressivement dessinée sur fond d'interrogations permanentes.

16h00 *Echange avec le public*

16h20 *Pause-café*

16h40 **François Picard, Le répertoire des jongleurs vu depuis une flûte à six trous**

Retour d'un parcours Europe-Chine.

La musique instrumentale médiévale a une modalité moins documentée, ou différente, du grégorien. La faculté qu'a la voix humaine à transposer, changer de diapason, faire mouvoir sa tonique, constitue un défi pour beaucoup d'instruments et pour la capacité à théoriser, à penser la musique. On avancera même que la modalité vue depuis la touche d'un luth est foncièrement peu partagée par les trous d'une flûte ou d'un hautbois, alors que les instruments à clavier, la flûte de Pan, l'orgue à bouche et le carillon de cloches ou de gongs semblent bien procéder des mêmes actes de pensée (on pense au bambou qui pense des 'Aré-'Aré sublimés par Hugo Zemp [Irisipau, Warousu, Namohani'ai, Tahuniwapu, *Écoute le bambou qui pleure, Récits de quatre musiciens mélanésiens (Aréaré, Îles Salomon) recueillis et présentés par Hugo Zemp*, Paris, Gallimard, « L'aube des peuples », 1995]).

Quelques feuillets épars de musique des jongleurs exhumés par Pierre Aubry vont servir de matériau mâchonné depuis cinquante ans, en se servant des six — ou huit — trous de la flûte comme instrument de mesure.

La leçon de la Chine, bien moindre que rêvée, s'avère plus riche qu'espérée : deux ou trois tableaux des notes (signes) et des doigtés transmis depuis le XIII^e siècle (Chen Yuanjing 1266) jusqu'à récemment (Nanxi zhuren 1770) proposent quelques règles pour l'interprétation et la compréhension des musiques médiévales, d'ici ou de là-bas, et certains principes qui heurteront les tenants d'une modalité New Age.

17h10 **Arnaud Bibonne, Le « nouveau » de la boha (cornemuse des landes de Gascogne)**

Suite au mouvement folk du début des années 1970, de jeunes musiciens et des passionnés commencent à rechercher de différentes formes d'expression de la mémoire populaire. Pierre Corbefin, alors jeune directeur du Conservatoire Occitan de Toulouse, retrouve au musée Paul Dupuy, à Toulouse, l'existence d'une cornemuse des landes de Gascogne. Un autre bohaussac, dit « Blanchard », est découvert quelques temps après à Bourriot, dans les Landes. Passé un premier temps, consistant à relever les cotes

des instruments anciens, quelques « facteurs-chercheurs-musiciens » entreprennent de les reconstituer. Ainsi Bernard Desblanc et Alain Cadeillan, dit Kachtoun, s'initient à la facture instrumentale en reproduisant ces cornemuses. Les pionniers de cette époque sont vite rejoints par d'autres passionnés comme Patrice Bianco, Jean Simon Leroy et bien d'autres. Mais tous ces « facteurs-musiciens » sont très vite confrontés à des problématiques de diapason et de tempérament avec, entre autres, les accordéons diatoniques. La plupart d'entre eux n'ont alors pas d'autre choix que de trouver des compromis organologiques permettant d'accorder ces bohaus-sacs sur le diapason 440 Hz*. À l'époque cette opération, qui transformait l'identité sonore de l'instrument, le sauvait en réhabilitant sa pratique, modification d'autant plus acceptée qu'elle semblait visuellement mineure. Notons que cette évolution est symptomatique de la reconstitution de la plupart des cornemuses européennes à l'époque du revivalisme des années 1970.

Le fruit de mon travail dépend à ce jour de l'avancée des recherches des luthiers autour des instruments anciens. Après avoir longuement cherché personnellement, j'en ai tiré la conclusion que le tempérament inégal est une des caractéristiques du bohaus-sac mais aussi que chaque instrument révèle sa propre identité sonore par une multitude de diapasons et de tempéraments. Pour accorder les instruments je me suis inspiré du système pythagoricien, opérant par l'accordage des quintes pour aboutir à une résonance immédiate.

Pour imaginer un jeu collectif compatible à sa « couleur modale », l'évidence du violon et de la vielle s'imposait, comme en témoigne un disque récemment publié**. Cette recherche ne cherche pas à opposer le son supposé « ancien » de ces cornemuses à celui des bohas revivalistes mais, au contraire, à les faire vivre dans notre paysage musical.

*Diapason de référence depuis 1953 à la conférence internationale de Londres.

**Bohaus-sac, cornemuse traditionnelle des landes de Gascogne, AEPem 18/05.

17h40 *Echange avec le public* (20 min.)

19h30 Dîner

21h00 **Concert : Daphné Souvatzi (chant) & François Aria (guitare flamenca)**

DIMANCHE 23 AVRIL MATIN

Discours contemporain/Création

9h00 **Aziz Ouertani, *La dualité « Orient-Occident » du discours musical Arabe contemporain face aux exigences modales et identitaires***

Au regard de la conception de la musique arabe, la question se pose sur la place du discours musical arabe dans la période contemporaine. En effet, son milieu pratique subit toujours des transformations globales, basées sur sa valeur et sa position au niveau mondial, vu que le discours musical arabe représente le miroir de la culture arabe, lequel se concrétise techniquement à travers les éléments musicaux qui définissent l'identité.

Par conséquent, parler des perspectives d'avenir de cette pratique créative nous oblige d'abord à diagnostiquer la réalité musicale arabe, en regardant les éléments musicaux représentés principalement dans les particularités de l'intonation et de l'identité, qui reflètent le goût artistique contemporain, et en les comparant avec ce qui précède de ces particularités musicales, en les reliant aux enjeux contemporains qui s'articulent autour de la relation entre un élément d'authenticité, donc d'identité et d'intonation d'une part, d'autre part l'élément de modernité et ses exigences liées dans ce contexte au système social et intellectuel.

9h45 **Francisco Javier Escobar Borrego, *Pervivencia de la estética medieval en el siglo XXI : fronteras creativas entre el verso y la música modal en clave didáctica***

La estética medieval, lejos de constituir una remota arqueología del pasado, brinda un fértil cauce para la investigación poético-musical en la actualidad, atendiendo al sistema modal. En este sentido, se estudian, desde la epistemología de la creatividad, ejemplos representativos que, a modo de archivos fonográficos, armonizan el enfoque analítico y los procesos de composición. Para ello, se parte de la legendaria figura de Tàmiris, poeta y cantor, que se erige como el eje axial de una suite compuesta para guitarra, voz y música de cámara. La exposición oral, en español, se llevará a cabo a partir de un Power-point de carácter técnico, pero didáctico, que conjuga, al unísono, audios sonoros e imágenes.

10h30 *Echange avec le public*

10h50 Pause-café

11h05 **Xavier Fresquet/Valérie Nuñez-Le Page/Raphaële Soumagnas, *Une machine qui improvise sur le livre ? La modalité médiévale au prisme de l'intelligence artificielle***

La présente proposition vise à présenter un travail et une réflexion lancés en 2022 autour de l'interaction humain-machine dans l'improvisation médiévale, travail qui lie étroitement les notions de musiques modales d'hier et d'aujourd'hui. Cette réflexion a pour but d'interroger la pratique de l'improvisation médiévale via le développement d'un "chanteur numérique" capable non pas de remplacer, mais d'interagir avec un ou plusieurs chanteurs humains¹. Entraîné sur plusieurs pièces choisies², ce chanteur

est capable de créer différents types d'improvisation sur une pièce de plain-chant.

Cette interaction nouvelle dans le chant et la modalité médiévales nous permet de questionner la pratique contemporaine et la performance :

- Place des voix humaines et digitales dans l'improvisation - superpositions et alternances dans l'organum³, conduite d'un gymel⁴ et de canons.

- Créativité artificielle : improvisations rythmiques et mélodiques sur des clausules par la machine, création de nouveaux cantus firmus sur des modes (mélodiques et/ou rythmiques) et de formules données par la machine.

- Rôle et place du timbre dans le répertoire envisagé.

Ainsi, nous verrons comment, dans ce type de musique improvisée, chanteuses et machine(s) utilisent la connaissance de la forme du morceau joué pour construire leur discours musical de manière cohérente sur plusieurs niveaux d'organisation modale et temporelle : superpositions de sons (échelle courte), sections (échelle moyenne), fonctions modales (échelle longue).

Après une première étape historique et méthodologique, nous montrerons via différents exemples de performances comment il semble possible de naviguer dans une mémoire modale artificielle du chant médiéval. S'agissant ici d'un travail de recherche et de performance récent, nous souhaiterions le présenter à la communauté d'experts réunie lors de ce colloque afin d'ouvrir une réflexion collective sur ce sujet.

¹ Cette réflexion s'appuie en particulier sur les outils et méthodes développés au sein de l'unité STMS de l'Ircam, par Jérôme Nika, avec qui nous avons pu échanger et travailler à ce sujet en 2022. Voir par exemple :

Jérôme Nika, Marc Chemillier, and Gérard Assayag. 2017. « ImproteK: Introducing Scenarios into Human-Computer Music Improvisation ». *Comput. Entertain.* 14, 2, Article 4 (Summer 2016), 27 pages. <https://doi.org/10.1145/3022635>

Jérôme Nika, Ken Déguernel, Axel, Chemla-Romeu-Santos, Emmanuel Vincent, Gérard Assayag. « DYC12 agents: merging the «free», «reactive», and «scenario-based» music generation paradigms ». *International Computer Music Conference*, Oct 2017, Shanghai, China. (hal-01583089)

Carsault, T.; Nika, J.; Esling, P.; Assayag, G. « Combining Real-Time Extraction and Prediction of Musical Chord Progressions for Creative Applications ». *Electronics* 2021, 10, 2634.

<https://doi.org/10.3390/electronics10212634>

² Provins, MS 227, Kyrie, fol. 1 ; Dum sigillum summi patris, Pérotin, I-Fl, ms. Pluteus 29.1 (Medici Antiphoner), fol. 344-346 ; Templum pudicie, BnF ms. lat. 17716 - incipit "Domine"

³ Une des formes les plus anciennes (X^e-XII^e s.) de la polyphonie fondée sur un thème de plain-chant (Larousse).

⁴ Polyphonie basée sur l'ajout d'une voix parallèle à la tierce ou à la sixte.

11h50 *Echange avec le public*

Bilan du colloque

12h05 **Gisèle Clément, Corinne Frayssinet Savy** (clôture à 12h30)

PARTICIPANTS

Abou Mrad Nidaa

Professeur de musicologie, docteur en médecine, vice-recteur aux affaires académiques et à la recherche, doyen de la Faculté de Musique et Musicologie, directeur du Centre de Recherche sur les Traditions Musicales à l'Université Antonine, rédacteur en chef de la Revue des traditions musicales. Il a publié, en plus d'une quarantaine d'articles, un ouvrage fondateur de la sémiotique modale (*Éléments de sémiotique modale : Essai de grammaire générative pour les traditions monodiques*) – théorie pour laquelle il a été lauréat du Prix d'Excellence Scientifique 2017 du CNRS-Liban. En tant que violoniste, de même que joueur de vièle à archet médiévale et compositeur, spécialiste de la tradition musicale artistique arabe du *Mashriq*, il a publié vingt CD musicaux. ; nidaa.aboumrada@ua.edu.lb.

Bibonne Arnaud

Arnaud Bibonne est un chanteur, musicien multi instrumentiste, compositeur et interprète originaire de l'entre deux mers. Il commence le fifre à l'âge de 12 ans et à 14 ans la cornemuse des landes de Gascogne. Cet inlassable curieux joue des instruments à vent : la boha , la cabrette, la gaida , la veuze, le biniou, le fifre, la flûte traversière irlandaise... sans oublier le chant. Il évolue dans plusieurs formations comme Nhad, Petit Piment, Los Cinc Jaus, Adar, NÔU, duo Bibonne Raibaud. Passionné de son et de recherches dans la facture et le jeu instrumental, il compte plus de 20 albums et des prix comme celui de Lauréat au festival de Saint Chartier en 2007 dans la catégorie soliste. Arnaud Bibonne s'est formé en Bulgarie pour nourrir son style d'une cornemuse cousine de la Gasconne, en Bretagne à la Kreiz Breiz Akademi, à Limoges pour passer son diplôme d'étu des musicales au conservatoire.

Caumont Pascal

Professeur certifié de musiques traditionnelles, Conservatoire à Rayonnement Régional de Toulouse ; chanteur et collecteur, chargé de cours à l'Université Toulouse 2 Jean-Jaurès, professeur-invité à l'Escola Superior de Musica-Barcelona.

Cerveux Alexandre

Alexandre Cerveux est docteur de Sorbonne Université, spécialiste de musique médiévale et de musique juive. Il est actuellement Newton International Fellow de la British Academy et Junior Research Fellow de Wolfson College, Oxford.

Chappuis David

Après l'obtention des diplômes de direction d'orchestre et de culture musicale (Haute école de musique de Genève), David Chappuis se spécialise dans les répertoires de musiques anciennes (Moyen Âge, Renaissance et Baroque). Parallèlement, il se perfectionne auprès des compositeurs André-François Marescotti (élève de

Jean Roger-Ducasse, lui-même élève de Gabriel Fauré), Jean Balissat et Eric Gaudibert. En tant qu'interprète, il est membre et dirige plusieurs orchestres et ensembles de musique de chambre, en Suisse, en France et au Portugal.

En tant que compositeur, il écrit des œuvres de musique de chambre, trois poèmes symphoniques, un concerto, un oratorio et un opéra. En tant que chercheur, dans le cadre de la Haute école de musique de Genève (HEM), il dirige un projet consacré à l'interprétation de la musique polyphonique entre Ars antiqua et Ars nova et publie « L'art du contrepoint dans la musique de l'Ars nova : un exemple dans l'œuvre de Philippe de Vitry » (in *Les écritures musicales : recherche et enseignement basés sur les pratiques compositionnelles*, Mardaga, 2007, pp. 35-52). Puis, en 2018, toujours sous l'égide de la HEM, il lance un projet de recherche beaucoup plus ambitieux : « Chanter les motets de Philippe de Vitry ».

En 2021, il fonde et dirige l'ensemble Arborescence, formé de chanteurs professionnels, qui se propose d'éclairer les musiques du passé à la lumière de pratiques historiques (déclamation, solmisation, contrepoint, ornementation) telles qu'elles peuvent être redécouvertes aujourd'hui grâce au concours des humanités numériques. David Chappuis enseigne à la Haute école de musique de Genève et au Conservatoire national supérieur de musique et danse de Lyon.

Courdeau Nicolas

Nicolas Courdeau, actuellement joueur de oud (luth oriental), a suivi une formation d'ingénieur en génie des systèmes mécaniques et de master recherche en optique et nanotechnologies, à l'Université de Technologies de Troyes (2005), avec une passion personnelle pour les phénomènes vibratoires. Il passe ensuite quatre années en Chine où il côtoie de près la culture et la langue mandarine locale. De retour en France il commence l'apprentissage du oud à Paris en 2011 avec le maître égyptien Ihab Radwan puis il quitte en 2013 sa carrière d'ingénieur, pour se consacrer entièrement aux musiques traditionnelles d'Europe et d'Orient intrigué par le mystère de leurs intonations particulièrement fortes et leur caractère modal, accompagné d'un instrument non fretté tout a propos : le oud.

Lors d'un voyage de quatre années sur la route de la soie, il se familiarise avec des rudiments de langue italienne, turque et persane ainsi que les alphabets arabes, grecs et cyrillique, tout en s'imprégnant succinctement de modes et de styles musicaux locaux. Entre autres rencontres, il est hébergé plusieurs semaines à Dushanbe au musée Ziyodullo Shahidi, premier compositeur classique Tadjik ayant intégré les « maqams » aux musiques symphoniques. Il est dit qu'il était d'abord imprégné dans son enfance des musiques de bergers, puis des musiques des « Shashmaqam » (six modes de base d'Asie centrale) avant d'intégrer la musique classique, ce qui ne fut pas sans éveiller une attention certaine dans la genèse du présent sujet.

Lors de son séjour à Istanbul, Nicolas traduit la version française de « Traité de Géométrie Sacrée – Théorie et pratique » de l'auteur Robert Lawlor, qui avait lui-même traduit dans sa jeunesse la version anglaise de « Théon de Smyrne – Exposition des connaissances mathématiques utiles pour la lecture de Platon ». Ces discussions et ce projet lui permirent de côtoyer davantage le domaine de la géométrie empirique,

d'où proviennent aujourd'hui beaucoup des outils et de la façon de naviguer dans les « proportion », qu'elles soient spatiales ou musicales. Conscient du long chemin d'apprentissage artistique lui restant avant une réelle maîtrise de la modalité, c'est ici d'avantage le témoignage d'une vision culturelle transversale qu'il vient partager.

Do Nascimento Silvio

Apprentissage de dessinateur en architecture, bachelor en communication visuelle, spécialisation photographie à l'école d'art de Lausanne (écal), bachelor en philosophie et en histoire de l'art aux universités de Lausanne et Fribourg, master en philosophie et en histoire de l'art à l'université de Fribourg.

Actuellement enseignant de théorie artistique (donne actuellement un cours «de la pratique à la théorie») à l'école d'arts visuels de Neuchâtel ainsi qu'à l'institut européen d'anthropologie de Fribourg. Chanteur dans la chorale grégorienne de l'université de Fribourg depuis 6 ans.

Duisit Brice

Luthiste de formation, Brice Duisit suit les cours du Conservatoire National de Musique de Pau. Passionné par les musiques médiévales, il se perfectionne au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon en paléographie musicale et dans la pratique du contrepoint des XII^e et XIII^e siècles. Son intérêt pour les XII^e et XIII^e siècles l'amène à aborder le répertoire des poésies lyriques et à s'initier à la vièle à archet. Il s'ensuit une recherche sur les premières poésies en langues romanes au travers de laquelle il développe une interprétation musicale racée, basée sur le rapport du texte à la musique, de l'instrument à la voix, du compositeur à l'interprète.

Parallèlement à une carrière artistique dédiée aux concerts et à l'enregistrement de disques régulièrement primés par la presse internationale spécialisée, il développe les activités d'enseignement et de recherche. Il poursuit ses investigations dans le domaine de la poésie lyrique du XIV^e siècle pour laquelle il propose des pistes novatrices d'interprétation.

Escobar Borrego Francisco Javier

Francisco Javier Escobar Borrego, más conocido como Paco Escobar en el campo de la música, desarrolla su labor profesional como profesor titular en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Sevilla. Actualmente pertenece al Grupo de Investigación ANLIT-C (Andalucía literaria y crítica: textos inéditos y relecciones), con un considerable número de publicaciones de proyección internacional circunscritas a la traducción e intersección de códigos entre literatura, música y artes escénicas. Capítulo destacado merece su investigación y docencia especializada en flamenco, literatura y otras músicas de tradición oral, con dirección de tesis doctorales. Ha publicado recientemente el disco-libro Tàmiris. Para otros datos complementarios:

<https://pacoescobar.blogspot.com/>

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=103519>

https://investigacion.us.es/sisius/sis_showpub.php?idpers=5684
<https://us.academia.edu/EscobarBorregoFranciscoJavier>

Frana Peppe

Passionate from a young age about rock music from America and overseas, he quickly became the nightmare of the best electric guitar teachers in the area. At 20 he was dazzled by interest in modal music from outside Europe thanks to the work of Ross Daly and took up the study of Turkish oud and other cordophones played with a plectrum, making frequent trips to Greece and Turkey. There he visited some of the most renowned maestros : Yurdal Tokcan, Omer Erdogdular, Murat Aydemir, Daud Khan Sadozai and Ross Daly himself.

A meeting with the members of Ensemble Micrologus inspired his interest in European medieval music and in plectrum lute. He quickly became one of the most appreciated soloists and teachers specialising in Italian trecento repertoire. In 2013 he has been studying medieval lute at the Schola Cantorum in Basel Switzerland under the guidance of Crawford Young, marking his first experience of academic music study. He has an honours degree in philosophy from the Istituto Universitario «L'Orientale» in Naples.

He regularly works with many artists and musical projects in the world of early, eastern and non- classical music including Ensemble Micrologus, Ensemble Calixtinus, Cantsilena, Christos Barbas, Ross Daly, Vinicio Capossela, Radiodervish, Fratelli Mancuso, Angelo Branduardi. His flourishing artistic activities mean he has performed in the most prestigious festivals both in Italy and around the world. He is the artistic director of Labyrinth Italia.

Fresquet Xavier

Directeur adjoint du Sorbonne Center for Artificial Intelligence, Sorbonne Université

Nunes-Le Page Valérie

Chanteuse et Doctorante, IReMus-Sorbonne Université

Soumagnas Raphaële

Chanteuse et instrumentiste

Loneiriant Chloé

Sur les 7 ans que Chloé Loneiriant a passés en Inde, elle s'est formée à la flûte Bansuri auprès du légendaire Hariprasad Chaurasia pendant 5 ans, résidant dans son école traditionnelle avec lui. Elle a obtenu un Master en musique Hindustani au bansuri. Elle s'est également formée au chant Khayal avec Tulika Gosh, obtenant un diplôme en chant hindustani de l'Université de Mumbai. Elle continue aujourd'hui à étudier le chant Dhrupad auprès de Nirmalya Dey. Détentrice d'un premier cycle supérieur en flûte traversière classique à Montréal, Chloé s'est produite dans de nombreuses formations internationales à travers l'Inde, ainsi qu'au Canada. Passionnée par la transmission des deux cultures classiques qu'elle incarne, elle

voit une prédilection pour leur exploration en dehors de leurs cadres conventionnels, afin qu'elles puissent l'une comme l'autre servir une démarche authentique de création. Ses projets incluent souvent une transversalité entre plusieurs traditions artistiques ou disciplines, telles que la danse, qu'elle a elle-même pratiquée. Depuis Septembre 2022, elle enseigne la musique indienne instrumentale et le chant hindustani à la Cité des Arts-Conservatoire à Rayonnement Régional de Montpellier.

Martin Emmanuelle

Emmanuelle Martin est aujourd'hui une référence en France et en Europe dans le domaine de la musique classique traditionnelle du sud de l'Inde, la musique carnatique. C'est un véritable parcours initiatique qu'elle a vécu pendant 10 ans à Chennai, en Inde, où elle s'est consacrée à l'apprentissage de cette musique auprès d'un des plus grands maîtres de cette tradition, Shri T.M Krishna. Depuis son retour en France en 2014, elle voyage entre l'Inde, l'Europe et les États-Unis où elle donne des concerts, transmet cet art et continue sa propre pratique. En janvier 2016, elle rejoint Ariane Mnouchkine et la troupe du Théâtre du Soleil afin de former les acteurs au chant et à la musique carnatique pour leur dernière création *Une Chambre en Inde*.

www.emmanuellemartinmusic.com

Mouchet Florence

Florence Mouchet est maîtresse de conférences à l'Université Toulouse - Jean Jaurès et membre du laboratoire interdisciplinaire LLA-CRÉATIS (Laboratoire Lettres, Langages et Arts). Elle y développe une activité de recherche centrée sur les processus de réemploi et d'inter-musicalité dans les lyriques profanes médiévales. Elle étudie également les représentations musicales et le rôle de l'image dans les manuscrits enluminés, ainsi que, plus récemment, la littérature théorique associant musique et médecine au Moyen Âge. Depuis 2020, elle est responsable du parcours de Master *Médiation de la musique*, mention Musicologie, dans le cadre duquel elle travaille notamment avec des chercheurs en sociologie de la culture et en sciences de l'information et de la communication.

Zopounidis Maria

Maria Zopounidis grandit en Grèce où elle découvre très jeune sa passion pour le chant. Elle reçoit une éducation musicale classique et poursuit ses études supérieures en France. Elle obtient en 2018 le DEM de chant au conservatoire d'Avignon ainsi qu'un Master 1 en Linguistique parcours Français Langue Étrangère. En 2022, elle obtient sa licence en Musicologie à l'université de Toulouse Jean Jaurès et le Diplôme National Supérieur Professionnel de Musicien en chant lyrique à l'Institut Supérieur des Arts de Toulouse, dans la classe de Sophie Koch et Didier Laclau-Barrère. Elle est actuellement en dernière année de formation pour l'obtention du Diplôme d'État en chant lyrique à l'isdaT. Sa passion pour le chant traditionnel de transmission orale la conduit en 2022 à suivre la formation Chants sacrés et profanes des traditions séfarades et Al-Andalus auprès de Françoise Atlan, à l'Institut International des

Musiques du Monde à Aubagne où elle prépare son projet artistique autour de ce répertoire pour l'obtention du DEM en juin 2023. Depuis septembre 2022, elle est également étudiante en Master 1 en Musicologie à l'université de Toulouse Jean Jaurès et prépare son mémoire autour du répertoire judéo-espagnol.

Nolle François

François Nolle est professeur agrégé de philosophie, et doctorant en histoire de la philosophie antique sur «L'analogie chez Aristote». Il s'intéresse à l'histoire et la philosophie de la musique, et fait partie de l'ensemble des Chantres du Thoronet, dont le directeur et chef de chœur, Damien Poisblaud, s'attache à retrouver la vocalité propre au chant grégorien des premiers siècles.

Ouertani Aziz

Udiste interprète, chercheur musicologue.

Docteur en sciences culturelles spécialité musique et musicologie (Université de Tunis). Maître-assistant de l'enseignement supérieur à l'institut supérieur des Arts et Métiers de Gabes.

Ouertani.azizh@gmail.com

Picard François

Professeur d'ethnomusicologie analytique à l'Université Paris Sorbonne et chercheur à l'Institut de recherche en musicologie IreMUS, il a été co-directeur de l'équipe Patrimoines et Langages Musicaux. Membre du conseil de CHIME, Ostasien Institut Bonn, et du Confucius Music Institute (Beijing), il a été l'organisateur principal de deux conférences internationales : « Chime », et « Luoshen fu arts et humanités ». Il co-organise annuellement les journées des doctorants d'ethnomusicologie francophones et le colloque des Journées de musiques anciennes de Vanves.

Disciple de Kristofer Schipper et de Tran Van Khê, ancien élève de Iannis Xenakis et du conservatoire de musique de Shanghai, il joue de la flûte xiao et de l'orgue à bouche sheng au sein de l'ensemble Fleur de Prunus qu'il dirige et collabore avec des compositeurs contemporains et l'ensemble XVIII-21, le baroque nomade. Il a publié une trentaine de CD.

Picazos Raphaël

Raphaël Picazos est professeur de Polyphonies médiévales au Cnsm de Paris et professeur d'Arts Musica Moyen Âge au Cnsm de Lyon. Formé au Cnsm puis au Centre musique médiévale de Paris, il s'associe auprès de nombreux maîtres et diverses institutions et parallèlement devient membre de l'ensemble Obsidienne durant 20 ans pour y apprendre et exercer le métier de chantre. Il participe ainsi à de nombreux concerts en France et à l'étranger ainsi qu'à l'enregistrement de nombreux disques. Cette expérience lui permet de nourrir une pédagogie nouvelle d'enseignement basée sur les finalités du métier d'interprète ou de transmetteur dans les répertoires les plus anciens : l'improvisation, la lecture sur les manuscrits,

la restauration de parties manquantes, la recherche. En partenariat avec Paris Sorbonne Université, il restaure en 2008 la Messe de la Sorbonne d'après les fragments du manuscrit original (éd. Puf), permettant ainsi une exécution complète de l'œuvre délaissée depuis le xive siècle. En 2010 il crée et dirige la collection *Opus Artis Novae* (Ut Orpheus Edizioni) dédiée à la mise en transcription diplomatique des pièces du répertoire subtil de la fin du xiv^e siècle. Ses recherches portent principalement sur la traduction commentée de traités de musique afin d'offrir aux interprètes des outils de compréhension du langage des premières polyphonies notées depuis le xe siècle.

Poisblaud Damien

Damien Poisblaud rejoint de 1996 à 2001 l'ensemble Organum.

En 2000 il dirige le projet européen Codex Calixtinus.

Avec son ensemble Les Chantres du Thoronet, il crée un festival grégorien et entreprend une série d'enregistrements.

Il intervient à Strasbourg dans le cadre du GREAM (Master class, colloques, concerts), enseigne au CIMM et au département de musicologie de Montpellier depuis 2016.

Il est connu pour ses travaux sur l'interprétation du chant grégorien en lien avec les traditions orales. Il anime des stages et des master class en France et à l'étranger. Il vient d'enregistrer son neuvième disque.

Rousselot Mathias

Maître de conférences en musicologie à l'Université Toulouse Jean Jaurès (UT2J) depuis 2022, professeur agrégé, Mathias Rousselot a enseigné à Aix-Marseille Université entre 2007 et 2018. Ses recherches concernent principalement la sémiotique musicale et la philosophie musicale. Auteur d'un livre sur l'improvisation musicale (2012) et d'un livre sur le sens de la musique (2016), il a préfacé et codirigé la traduction de *Semiotics of Classical Music : How Mozart, Brahms and Wagner talk to us d'Eero Tarasti*, parue aux Presses Universitaires de Provence (2016). Il écrit actuellement un volume didactique sur l'épreuve du commentaire d'écoute.

Sun Way

Doctorante en Musicologie, Sorbonne Université.

Vinçotte Nicolas

Je suis ingénieur, diplômé des mines de Paris en 2010, option génie atomique. Je suis ensuite resté fidèle à la technologie nucléaire lors de mes trois dernières expériences professionnelles, en maintenance, en conception réacteur et en R&D. J'ai découvert la musique modale en la pratiquant avec Damien Poisblaud en tant que membre des Chantres du Thoronet. Ma formation scientifique m'a poussé (par amusement et par curiosité) à chercher un cadre théorique qui permette de rendre au moins partiellement compte des intervalles spécifiques utilisés en grégorien par Damien Poisblaud, afin peut-être un jour de mettre au point un instrument pédagogique.

JEUDI 20 AVRIL

14h00 Accueil des participants -
Gisèle Clément, Florence Mouchet, Corinne Frayssinet Savy

Hommage à Amine Beyhom

14h30 Hamdi Maklouf
15h00 Pause-café

Transmissions

15h15 Pascal Caumont, *Regards sur la modalité et la transmission dans les musiques traditionnelles aujourd'hui*
16h00 Chloé Loneiriant, *Enseignement du tempérament par l'oralité dans la musique de l'Inde du Nord*
16h45 Emmanuelle Martin, *La ré-oralisation de l'ornementation dans la musique de l'Inde du Sud*
17h30-18h00 *Échange avec le public*
19h30 Dîner
20h30 **Scène ouverte 1 - Discussion** : Chloé Loneiriant et Emmanuelle Martin, *Musique classique de l'Inde du Nord vs. Musique classique d'Inde du Sud*

VENDREDI 21 AVRIL**Continuités/Transformations**

9h00 Mathias Rousselot, *Fonction « tono-modale » des intervalles de seconde mineure et de seconde augmentée dans le flamenco : l'exemple de la guitarra flamenca*
9h30 Sun Way, *L'évolution des modes de la musique de banquet des dynasties Tang (618-907) et Song (960-1279)*
10h00 *Échange avec le public*
10h20 Pause-café
10h35 Marie Zopounidis et Florence Mouchet, *Cantigas médiévales et séfarades. Continuité ou rupture ?*
11h20 Alexandre Cerveux, *Approche musicologique de la liturgie juive médiévale : le cas du rite juif vieux-français*
11h55-12h15 *Échange avec le public*
12h30 Déjeuner

Des chiffres et des lettres

14h00 Nicolas Vinçotte, *Intérêt et limite de la représentation spatiale des intervalles grégoriens*
14h45 Nicolas Courdeau, *Monocorde, nombres premiers et mesures harmoniques dans la quête de subdivision de l'octave*
15h30 *Échange avec le public*
15h50 Pause-café
16h10 François Nolle, *Musique modale - musique tonale : enjeux philosophiques*
16h50 Silvio Do Nascimento, *L'action du chant sur l'esprit et les modes de la parole sacrée chez Grégoire le Grand*

17h35-18h00 *Échange avec le public*
19h30 Dîner
20h30 **Scène ouverte 2**

SAMEDI 22 AVRIL**Langages et théories**

9h00 Peppe Frana, *Understanding modal music*
9h45 Brice Duisit, *De la modalité dans les chansons des troubadours : vers une théorisation du fonctionnement des modes*
10h30 *Échange avec le public*
10h50 Pause-café
11h05 David Chappuis, *Entre formules mélodiques et polyphonie : l'art de la conciliation au temps de Philippe de Vitry*
11h50 Raphaël Picazos, « *Commemoratio brevis de tonis* » : un manuel pour le chantre du x^e siècle et un aperçu de la modalité avant Guido d'Arezzo
12h20-12h45 *Échange avec le public*
13h00 Déjeuner

Voix et instruments

14h30 Nidaa Abou Mrad, *Ce qu'une appréhension convergente de l'Οκτώηχος peut apporter à l'analyse et à la pratique du chant romano-franc*
15h15 Damien Poisblaud, *À la redécouverte des modes grégoriens*
16h00 *Échange avec le public*
16h20 Pause-café
16h40 François Picard, *Le répertoire des jongleurs vu depuis une flûte à six trous*
17h10 Arnaud Bibonne, *Le « renouveau » de la boha (cornemuse des landes de Gascogne)*
17h40-18h00 *Échange avec le public*
19h30 Dîner
21h00 **Concert : Daphné Souvatzi (chant) & François Aria (guitare flamenca)**

DIMANCHE 23 AVRIL**Discours contemporain/Création**

9h00 Aziz Ouertani, *La dualité « Orient - Occident » du discours musical Arabe contemporain face aux exigences modales et identitaires*
9h45 Francisco Javier Escobar Borrego, *Pervivencia de la estética medieval en el siglo XXI : fronteras creativas entre el verso y la música modal en clave didáctica*
10h30 *Échange avec le public*
10h50 Pause-café
11h05 Xavier Fresquet/Valérie Nuñez-Le Page/Raphaële Soumagnas, *Une machine qui improvise sur le livre ? La modalité médiévale au prisme de l'intelligence artificielle*
11h50 *Échange avec le public*

Bilan du colloque

12h05-12h30 Gisèle Clément, Corinne Frayssinet Savy

Comité scientifique

Gisèle Clément, MCF Musicologie médiévale, CEMM (EA 4583), Université Paul-Valéry Montpellier 3

Corinne Frayssinet Savy, Docteure HDR en Philosophie, Ethnomusicologue, Chercheuse associée au RIRRA 21 et à l'IREMUS, Chargée de cours à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3

Florence Mouchet, MCF Musicologie médiévale, LLA CRÉATIS (EA 4152), Université Toulouse – Jean Jaurès

SOUS LE PARRAINAGE DE

François Picard, Professeur d'Ethnomusicologie, Sorbonne Université

Comité artistique

Maïlis Bonnecase, Directrice du Centre Occitan de Musiques et Danses Traditionnelles de Toulouse, Chargée de mission auprès du CIMM

Gisèle Clément, Directrice du Centre International de Musiques Médiévales de Montpellier

Michel Wolkowitsky, Directeur Général de l'Abbaye de Sylvanès - CCR

Comité d'organisation

Maïlis Bonnecase, Directrice du Centre Occitan de Musiques et Danses Traditionnelles de Toulouse, Chargée de mission auprès du CIMM

Marie-Virginie Cambriels, Doctorante en Musicologie médiévale, CEMM (EA 4583)

Baptiste Chopin, Doctorant en Recherche et Pratique, CNSMD Lyon et Université Lyon 2, CIHAM

Gisèle Clément, MCF Musicologie médiévale, CEMM (EA 4583), Université Paul-Valéry Montpellier 3

Marielle Dumont-Régeard, Chargée de production (CIMM)

Clément Frouin, Doctorant en Musicologie médiévale, CEMM (EA 4583)

Florence Mouchet, MCF Musicologie médiévale, Université Toulouse – Jean Jaurès

Fedon Nicolaou, Doctorant en Musicologie médiévale, CEMM (EA 4583)

Michel Wolkowitsky, Directeur Général de l'Abbaye de Sylvanès – CCR

Le colloque sera transmis via Zoom en visioconférence.

Le lien sera envoyé aux personnes préalablement inscrites en écrivant à l'adresse :

contact@cimmedieval.org

Structures partenaires

Université Paul-Valéry Montpellier 3
Université Toulouse - Jean Jaurès,
Société Française d'Ethnomusicologie
Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles (Toulouse)
Abbaye de Sylvanès – Centre Culturel de Rencontre (Aveyron)
Centre International de Musiques Médiévales (Montpellier)

Contacts

gisele.clement@univ-montp3.fr
corinne.savy@univ-montp3.fr
florence.mouchet@univ-tlse2.fr

Adresse du colloque

Abbaye de Sylvanès – CCR, Le Bourg, 12360 Sylvanès
05 65 98 20 20

Le colloque sera transmis via Zoom en visioconférence.

Le lien sera envoyé aux personnes préalablement inscrites
en écrivant à l'adresse : contact@cimmedieval.org

