

Brigitte François-Sappey

**HISTOIRE
DE LA MUSIQUE
EN EUROPE**

*Que
sais-je?*



Brigitte François-Sappey

HISTOIRE DE LA MUSIQUE EN EUROPE

*Septième édition mise à jour
21^e mille*

*Que
sais-je?*

À lire également en
Que sais-je ?

COLLECTION FONDÉE PAR PAUL ANGOULVENT

André Hodeir, *Les Formes de la musique*, n° 478.

Gérard Herzhaft, *Le Blues*, n° 1956.

François-Xavier Vrait, *La Musicothérapie*, n° 4111.

ISBN 978-2-7154-1932-2

ISSN 0768-0066

Dépôt légal – 1^{re} édition : 1992

7^e édition mise à jour : 2023, septembre

© Presses Universitaires de France/Humensis, 2023

170 bis, boulevard du Montparnasse, 75014 Paris

INTRODUCTION

Musique et histoire

« Le passé, c'est ce qui a survécu du passé, c'est donc ce qui est une partie du présent. »

Carl Dahlhaus.

Perception du passé par le présent, l'Histoire est par essence mouvante et subjective. G. Duby prévient : « Imaginons. C'est ce que sont toujours obligés de faire les historiens. Leur rôle est de recueillir des vestiges, les traces laissées par des hommes du passé [...]. Entre ces quelques étais demeure, béante, l'incertitude. » Trier les vestiges du passé, hiérarchiser les informations implique un jugement, donc une éthique et une esthétique. Inversement, la mémoire collective, qui émane des couches sédimentées du passé, conditionne notre conception du présent et s'imisce jusque dans la création : « La mémoire est création parce qu'elle est cette identité du continu et de l'hétérogène » (H. Dufourt).

Pour appréhender l'histoire d'un art, la multiplicité des causes, des analogies et des répercussions, rien ne vaut de scruter les œuvres elles-mêmes : « Le contenu des œuvres d'art est bien histoire. Analyser des œuvres d'art signifie essentiellement prendre conscience de l'histoire immanente emmagasinée en elles » (Adorno). De l'accumulation des créations et des faits empiriques, il serait séduisant de pouvoir dégager un fil conducteur, une logique, sinon une directionnalité. Schönberg et ses fidèles ont d'ailleurs tenté d'asseoir la légitimité du dodécaphonisme sériel sur la thèse d'un développement inéluctable, mais l'aphorisme de Boulez paraît plus judicieux : « Il n'y a de création que dans l'imprévisible devenu nécessité. » Aussi les titres des trois chapitres du présent volume n'induisent-ils aucun déterminisme historique. Dans un art en perpétuelle transformation et intégration de matériaux

nouveaux, ils indiquent seulement les articulations où se fait jour un nouveau système de référence, un changement de paradigme (comme la perspective et l'abstraction en peinture).

Au cours des âges, les définitions de la Musique – outil de connaissance du monde malaisé à déchiffrer – ont considérablement évolué. Des pythagoriciens à Descartes, en passant par saint Augustin, la musique a longtemps été considérée comme une représentation de la mathématique universelle, des systèmes philosophique et métaphysique. À l'époque de Kant, des débuts de l'esthétique et de la critique d'art, la musique commence à devenir objet *per se*, en attendant qu'au XIX^e siècle les Allemands forgent le concept de musique « absolue » qui dégage celle-ci des chaînes de l'antique *mimésis* et lui confère enfin autonomie et complétude.

Le *son* semble l'élément minimal du *musical* avec son corollaire le *temps*. La musique suppose un ordre, un rythme, une combinatoire qui sculptent le temps et en appellent à la mémoire : « Percevoir, c'est se souvenir » (Bergson). Aller plus avant dans une formulation de la musique serait téméraire, car plus notre connaissance s'élargit dans le temps et dans l'espace, plus la technique introduit de nouveaux paramètres, plus il devient difficile d'en saisir l'essence. Et sans doute n'existe-t-il pas, aujourd'hui, de meilleure définition que celle que propose Berio : « La musique est tout ce que l'on écoute avec l'intention d'écouter de la musique. »

Si la musique résulte d'un travail sur le son, ses sources, ses hauteurs, ses durées, ses intensités, en tant que « *cosa mentale* » elle procède du faire et de l'imagination. De *musa*, la muse, elle serait par excellence un art inspiré. Toutes les mythologies s'accordent sur l'origine divine de la musique, sur sa puissance magique, et ont rapporté les miracles accomplis par le chant d'Orphée ou les trompettes de Jéricho. La découverte des propriétés numériques de la musique par les savants de l'Antiquité n'a fait qu'exalter cette vision cosmique dont attestent les expressions-concepts : « gamme sidérale », « musique des sphères », « harmonie universelle ».

Selon saint Augustin, « *musica est ars bene movendi* », émouvante parce que mouvante. Douce et lénifiante ou

chargée de la violence des forces telluriques, elle amène à l'apaisement par la catharsis : « Proche du rite, elle part de l'ordre, passe par la crise qui est moment de désordre et va vers la réconciliation » (R. Girard). Liée au verbe (prière, théâtre) et au geste (danse, marche), la musique ressortit à la vie religieuse, civile et militaire. De l'incantation magique primitive à la cantillation des psaumes, dans presque toutes les civilisations la musique a d'abord servi le sacré puis régulé l'ordre social : les chants de naissance et de mariage, les chants funèbres, les chants des semailles et des moissons rythment la vie quotidienne, les fanfares et roulements de tambours scandent la discipline guerrière.

Depuis des temps immémoriaux, les pouvoirs temporels, y compris l'Église, ont cherché à contrôler l'usage de cette puissance quasi magique. Selon Platon : « Nulle part, on ne modifie les lois de la musique sans modifier en même temps les dispositions civiles les plus importantes. C'est ici que les gardiens doivent édifier leurs postes », et il ajoute : « La musique, cette ouvrière d'harmonie et d'eurythmie, n'a pas été donnée aux hommes par les dieux pour qu'ils y trouvent simplement un plaisir charnel ; ils nous l'ont donnée comme une alliée de notre âme lorsque celle-ci entreprend de ramener à l'ordre et à l'unisson ce qu'il y a en nous de mouvements déréglés et violents, tout ce qui erre loin du droit chemin et de la grâce. » D'où le souci du philosophe, puis des Pères de l'Église chrétienne, de codifier l'éthos des modes et d'imiter « la divine harmonie ».

De l'alliance des pouvoirs religieux et laïque – engagée par Clovis et, un temps, réalisée par Charlemagne – naquit l'Europe. Vite étayée par la notation, la musique européenne privilégiera l'écriture, et le papier réglé deviendra le lieu même de la spéculation compositionnelle. Par l'entrelacs abstrait de ses lignes polyphoniques, la musique savante est « l'exploit le plus inouï, le plus original, le plus miraculeux même de notre civilisation occidentale, sans exclure la science » (K. Popper), « le suprême mystère des sciences de l'homme » (Lévi-Strauss). Cette dialectique de l'œil et de l'oreille engage la musique occidentale dans la voie de la complexité,

du renouvellement permanent, la détournant de sa fonction sacrée, intemporelle et anonyme au profit de « l'art pour l'art » personnalisé. Au fil d'une évolution de plus en plus accélérée, la musique occidentale a oscillé entre des quasi-invariants et des variants. Par référence aux catégories de F. Braudel, on pourrait envisager par exemple que le demi-ton, en tant que plus petit commun dénominateur (mis à mal seulement au xx^e siècle par les micro-intervalles, sans que sa domination soit anéantie), et les diverses modalités représentent la « longue durée », le système tonal (sorte de bimodalité, historique et culturelle, plutôt que principe fondateur naturel et universel) corresponde à une « moyenne durée », et les modernités successives relèvent de la « courte durée ».

Non contente d'émouvoir, la musique occidentale a presque toujours manifesté l'ambition de parler. Si les formalistes, un Hanslick ou un Stravinsky, ont pu à bon droit dénoncer l'utopie de vouloir tirer un fondement sémantique de l'ensemble des signaux acoustiques dépourvus du rapport signifiant/signifié, Proust n'a cependant pas eu tort de se demander « si la musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être – s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formulation des mots, l'analyse des idées – la communication des âmes ». Du côté du code et de la stylisation, des symboles intelligibles plus que des analogies perceptibles, l'*art* musical semble bien en effet une sorte de métalangage produisant du sens au moyen d'*artifices* : « L'art devient le portrait artificiel des passions de l'homme » (Batteux, 1746).

Art du « bien-dire », la rhétorique a gouverné la musique à toutes les étapes de son évolution. L'âge baroque marqua l'apogée du code pour endiguer la polysémie inhérente au sonore, l'âge classique se donna pour enjeu de dégager la signification immanente contenue dans le système tonal, l'âge romantique, en s'éloignant des lois tonales, dut recréer du sens au moyen de stratégies narratives et de paratextes. Puisque toute figure musicale dérive de l'univers vocal, donc verbal, à toutes les époques ce langage musical s'est compliqué de la notion de style national, et il y eut parfois quelque

difficulté à comprendre une musique « étrangère », comme en atteste l'apostrophe inquiète du Français Fontenelle : « Sonate [italienne], que me veux-tu ? »

Distincte de la théorie musicale, discipline fort ancienne, l'Histoire de la musique a pris corps au XVIII^e siècle avec Bonnet et Bourdelot, Lacépède, La Borde en France, le padre Martini en Italie, Walther, Marpurg, Gerber en Allemagne, Hawkins, Burney en Angleterre, s'est affirmée au XIX^e avec Fétis, Kiesewetter... ; et c'est par le biais de la musicologie que la musique, enseignée à l'université à l'époque médiévale, réintégra ce temple du savoir au XX^e siècle. Pendant longtemps, l'Antiquité seule avait été un sujet d'observation, quoique de l'unique point de vue spéculatif eu égard au mythe du progrès. À cette « doctrine du progrès appliquée aux arts », Fétis opposa celle de la « transformation », indispensable à une approche objective du passé – étant entendu que les plus louables scrupules d'authenticité dans la reconstitution seront toujours impuissants à nous rendre la mentalité d'une époque. Même subversif, l'art est d'abord l'expression de la société qui l'engendre et qui seule est armée pour saisir sa réelle portée, quitte à se récrier sur ses audaces.

Mouvante, la musique occidentale l'est aussi dans sa trajectoire propre, entre continuité et ruptures. Mouvance linéaire d'ordre chronologique. Mouvance circulaire dans l'alternance de phases « simples », à tendance monodique et propices à l'expression des mots, et de phases plus « complexes », à tendance contrapuntique, donc plus proprement musicales ; dans l'alternance de structures prépondérantes, cette « loi du cadre », plus ou moins formées ou formantes, pouvant se rattacher à quelques grands principes : additif (prélude, fugue, arioso, ballade, poème symphonique), circulaire (rondo, strophique), synthétique (sonate) ; dans l'alternance de périodes nationalistes et de moments de consensus où se dégage un « style d'époque » (Renaissance, classicisme, sérialisme des années 1950). En marge de la notion dépassée de nationalisme, l'éclatement stylistique sans précédent qui se fait jour depuis les années 1960 résulte de la difficulté à « penser la musique aujourd'hui ».

Perception du passé par le présent, l'histoire des arts est donc partielle et partiale. À la différence de l'histoire des mentalités qui sonde le quotidien, elle retient l'exceptionnel : « Chaque anneau de la chaîne de la tradition a été formé par un révolutionnaire » (Varèse). De surcroît, parmi les points de repère, chaque époque crée ses hiérarchies ; or, si certains choix confirment les arbitrages d'origine (messes et motets de Josquin, sonates et concertos grossos de Corelli, quatuors et symphonies de Haydn) ou en exaltent la portée (*Orfeo*, *IX^e Symphonie*, *Symphonie fantastique*, *Tristan*, *Pelléas*, *Le Sacre du printemps*), d'autres bouleversent les données primitives en mettant au premier plan des œuvres n'ayant pas connu cette portée en leur temps (*Passion selon saint Matthieu*, *Clavier bien tempéré* de Bach, *Variations Diabelli* de Beethoven, *Jeux* de Debussy, *Bagatelles* de Webern, etc.).

Pour appréhender les tendances successives, l'Histoire doit aussi se fabriquer des outils, peut-être contestables. Ainsi, selon Ch. Rosen, « le concept de style ne correspond pas à une donnée historique, mais répond à un besoin de l'esprit : il procure un mode de compréhension ». Il importe cependant que l'historien – ce « prophète qui prédit le passé », raillé par H. Heine – dégage des constantes, si réductrices soient-elles parfois. Il semble, par exemple, que la musique germanique ait toujours été favorable au contrepoint, au développement des idées, à une certaine gravité (soulignée par Nietzsche et Wagner), la musique française volontiers tournée vers l'inédit, la couleur, la danse, la concision, la vivacité, la musique italienne toujours attachée à la *cantabilità* vocale ou instrumentale et à l'expression des *affetti*. On peut aller jusqu'à distinguer une Europe septentrionale encline à l'intériorisation et au message sous-jacent et une Europe méridionale portée à l'hédonisme et à l'illustration.

Si, en dernière instance, on devait dégager un dénominateur commun à « la vie des formes » de la musique occidentale, valable à toutes les étapes de son évolution, tant dans les périodes de prospection, d'accomplissement que de rupture, sans doute serait-ce la quête de l'unité organique, « l'art de faire dériver le tout d'une seule unité » (Schönberg).

Véritable obsession au cours des âges, cette volonté de tirer le Multiple de l'Un se fait jour aussi bien dans les « motifs de tête » des polyphonies médiévales, le thème et variations, la fugue (*L'Art de la fugue* de Bach), l'*Urthema* wagnérien, que dans la sonate classique dont le bithématisme est plus d'ordre tonal que motivique. À leur tour, les sériels réactivent la théorie goethéenne de la *métamorphose* à partir d'une graine originelle, principe mis aussi en application par un Strauss dans ses *Métamorphoses*, un Dutilleux dans ses *Métaboles*, un Boulez dans son processus de prolifération, un Stockhausen dans *Licht*, titanesque heptalogie opératique à partir d'un noyau réduit, etc. Loin d'être monochrome, univoque, unidimensionnelle pour autant, la musique occidentale s'est assignée pour enjeu la diversité dans l'unité, misant sur les contrastes de caractère, de tempo, de dynamique, de rythme, de hauteur, d'intensité, d'épaisseur, de grain sonore, en passant par tous les degrés intermédiaires de la variante jusqu'à la transformation où, d'avatar en avatar, « le même » devient « autre ».

C'est cette alliance de la rigueur et de la fantaisie, de la mémoire et de l'« amnésie », cette logique de « la loi et de l'accident » qui fondent la musique occidentale.

« *Europa vel regnum Caroli* » : du rêve prématuré de Charlemagne à l'Europe du III^e millénaire, combien d'eau a coulé sous les ponts et de musique au-dessus... C'est de ces mille deux cents ans de musique née entre l'Atlantique, la Méditerranée et l'Oural qu'il va être question.

Alors que les sources massives d'information et les moyens de reproduction sonore permettent à présent d'embrasser le musée universel de l'art musical, alors que les chercheurs tendent à montrer qu'il n'existe aucune société étrangère au fait musical et s'attachent à mettre au jour des « universaux », il peut paraître étrange d'écrire encore une *Histoire de la musique en Europe*, limitée de surcroît à la musique savante et glissant trop vite sur de nombreux sujets comme les diverses écoles nationales (hongroise, slaves, scandinaves) ou les compositrices, pour certaines fort célèbres en leur temps, mais effacées ensuite de l'histoire – c'est l'une des

missions de notre troisième millénaire que de (re)découvrir le « matrimoine » de ces audacieuses.

Les restrictions imposées par le défi du présent ouvrage s'étendront à quantité de domaines. En tant que « science humaine », l'histoire de la musique se devrait d'être plurielle et d'utiliser les outils interactifs offerts par la sociologie, la psychologie cognitive, la phénoménologie, la sémiologie, etc. ; il importerait de faire référence à l'acoustique, à l'organologie, à la notation musicale, à la diffusion éditoriale et sonore, à la réception des œuvres, à l'évolution du public et des lieux d'écoute, de se reporter aux écrits théoriques et esthétiques, aux décrets et textes législatifs, à l'iconographie.

Mais si le fresquiste peut se montrer miniaturiste, l'inverse est plus difficile... Il a semblé prudent de proposer à l'*amateur* de bonne volonté un ouvrage clairement structuré. L'approche chronologique a donc été respectée, bien qu'il ne soit pas toujours pertinent de mener de front des temporalités qui se chevauchent et des critères qui interfèrent. S'affrontent notamment l'évolution personnelle des créateurs, celle de la société dans ses modes de penser, et un déroulement presque autonome du *musical*.

CHAPITRE PREMIER

L'âge modal

I. – Moyen Âge

Le berceau de la musique occidentale est ce Moyen Âge chrétien au sujet duquel le regard de l'Histoire n'a cessé de varier. Nul ne le considère plus comme une « nuit » entre deux périodes civilisées – l'Antiquité et la Renaissance – axées sur la connaissance de l'homme et du monde ; nul n'en proposerait davantage une image idéalisée sous couvert de spiritualité et d'amour courtois. À l'égard de ce millénaire foisonnant d'événements et de courants de pensée, aucune certitude réductrice n'est plus possible. De 313, date de l'édit de Milan qui sort la chrétienté de la clandestinité, aux débuts de la Réforme protestante en 1520, de la chute de l'Empire romain d'Occident en 476, consécutif aux invasions « barbares », à la chute de l'Empire romain d'Orient en 1453 sous la poussée ottomane, nombreux seraient les fils à tirer, à commencer par celui du destin de l'Église chrétienne dans la mesure où longtemps la pensée médiévale a été d'essence religieuse et les conciles des sortes de « parlements européens ». Quoique avant tout « art de France » – comme le gothique architectural –, la musique tisse avec la religion et le latin l'unité culturelle de cette Europe médiévale si diverse.

1. La monodie

(A) *Chant chrétien d'Occident ou « chant grégorien »*. – Les invasions tirent vers le nord l'ancienne civilisation méditerranéenne. Constantinople, foyer de culture latine, et l'Islam, réservoir de la pensée grecque, assurent la conservation de l'héritage antique qui fécondera les derniers siècles du Moyen Âge. Mais déjà Charlemagne, secondé par le moine Alcuin,

veille à la transmission du savoir : « Dans chaque diocèse, l'instruction sera donnée par les psaumes, la notation musicale, le calcul des années et des saisons et la grammaire. » C'est sous son règne que le chant chrétien monodique touche à son stade d'achèvement. L'hétérophonie, l'usage des instruments et des danses étant attestés dans de nombreuses civilisations antérieures (notamment au Grand Temple de Jérusalem, en Grèce ou à Rome), loin de représenter l'enfance de la musique, le chant monodique de l'Église chrétienne marque une étape quintessenciée, dépouillée pour mieux servir le Verbe. La source en est double : l'une, vivante, vient des psalmodies, répons (refrains de l'assemblée) et mélismes alléluïatiques de la synagogue ; l'autre, dévitalisée, émane de la théorie grecque transmise au VI^e siècle par Boèce, conseiller de Théodoric. Dès le III^e siècle, le latin remplace le grec, et les grandes étapes créatrices du chant chrétien d'Occident s'étendent du IV^e (le chant byzantin prend alors un essor indépendant) jusqu'au IX^e siècle, donc pendant les siècles les plus troublés. Le chant responsorial, le chant antiphoné (à deux chœurs alternés), les premières hymnes d'Ambroise, évêque de Milan, en constituent les fondements. Des particularismes distinguent bientôt les chants « vieux-romain », ambrosien, bénéventain, wisigothique, gallican ; c'est pourquoi le pape Grégoire I^{er} le Grand (590-604) aura le souci d'organiser la liturgie, mais sans vraiment régenter la musique. Le prétendu « chant grégorien » est bien plutôt le fruit d'une greffe du chant romain sur le chant gallican.

Ce répertoire romano-franc se compose des chants de l'« ordinaire » de la messe (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*) et du « propre » lié au cycle temporel et sanctoral. Les vêpres, laudes et matines laissent la plus grande place à la cantillation des psaumes, du *Magnificat* et des hymnes. De ces chants, regroupés *a posteriori* dans des « tonaires », les théoriciens tirèrent des principes quelque peu réducteurs en distinguant huit modes (*octoéchos*) diatoniques (dans un tempérament inégal de type pythagoricien) avec une note mobile (*si*), classés d'après leurs finales, *ré, mi, fa, sol* (n'induisant aucune hauteur déterminée mais des rapports d'intervalles),

subdivisés en modes « authentiques » si l'ambitus se déploie au-dessus de la note finale et « plagaux » s'il se répartit autour de cette finale, l'axe du mode étant la « corde de récitation ».

Les modes grégoriens

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Protus authentus	Protus plagal	Deuterus authentus	Deuterus plagal	Tritus authentus	Tritus plagal	Tetrardus authentus	Tetrardus plagal

○ = finale du mode, ● = corde de récitation

L'interaction de la charpente modale et du rythme verbal latin suggère l'interprétation rythmique de ce *cantus planus*. Une première esquisse de notation neumatique (neume = signe) apparaît dans le nord-est de la Gaule vers le IX^e siècle. Les hauteurs se précisent peu à peu grâce à des lignes-repère, et l'on attribue à Guido d'Arezzo au XI^e siècle l'établissement de la portée, de même que le nom des notes, tiré de l'hymne à saint Jean-Baptiste (*Ut queant laxis, Resonare fibris, Mira gestorum, Famuli tuorum, Solve polluti, Labii reatum, Sancte Iohannes*). De simple aide-mémoire, la notation deviendra vite vecteur de création.

Au cours du IX^e siècle, les autorités ecclésiastiques estimèrent le répertoire liturgique virtuellement clos. Cette « fermeture » eut pour conséquence d'activer l'éclosion de dérivés, monodiques ou polyphoniques, du corpus d'Église. Parmi les premiers, on relèvera les « tropes » et « séquences » syllabiques qui, d'abord appliqués aux mélismes de certains chants (*Kyrie, Sanctus, Alleluia*), finirent par se détacher de l'arbre pour devenir des pièces musicales de substitution, presque toutes rejetées par le concile de Trente (1563). Bientôt étiré en valeurs longues et tronçonné dans la polyphonie, défiguré par l'ajout de notes sensibles, le chant grégorien connaîtra une tentative maladroite de restauration dans le cadre de la Contre-Réforme catholique (*Editio Medicea*, 1614), avant de servir de modèle au plain-chant musical du XVII^e siècle. La restauration historique entreprise par les moines de Solesmes au milieu du XIX^e, qui participe de l'engouement romantique

pour le Moyen Âge, aboutira à la réforme de Pie X et à l'*Editio Vaticana* (1908).

Également monodique, le « drame liturgique » naît, vers le IX^e siècle lui aussi, des tropes de Pâques et de Noël, tel le dialogue « *Quem quaeritis ?* » qui, mis en valeur à l'abbaye de Fleury, donnera lieu ensuite à un semblant de théâtralisation. Les « mystères » quittent alors le cadre de l'office pour être représentés sur le parvis des églises (*Ludus Danielis* à Beauvais au XII^e siècle). D'origine liturgique, cette première forme de dramatisation glissera peu à peu du latin à la langue vernaculaire et du chanté au parlé pour aboutir au théâtre profane, avec en particulier le *Jeu de Robin et Marion* d'Adam de La Halle, pastourelle donnée à Naples en 1285.

(B) *Les trouvères*. – « À Dieu mon âme, ma vie au roi, mon cœur à ma dame et mon honneur à moi », la noble devise résume l'équilibre de la société féodale. La lyrique des « beaux siècles » (XI^e-XIII^e siècles) s'épanouit d'abord en Aquitaine et en Occitanie avec les troubadours. Les thèmes poétiques et les souples tournures mélodiques témoignent d'échanges fructueux avec le monde arabe, *via* l'Espagne et les croisades en Orient. Les notations musicales sauvegardées ne concernent qu'un dixième environ de la production poétique en langue d'oc qui se répartit en *canço* (chant d'amour), chansons narratives, épiques, politiques, satiriques (*sirventès*), morales, pieuses, lamentations funèbres (*planh*), jeux-partis. On crédite Guillaume de Poitiers du titre de premier troubadour, suivi de Bernard de Ventadour, Marcabru, Guiraut de Bornelh, Raimbaut de Vaqueiras, Peire Vidal, Bertran de Born, jusqu'à ce que la croisade contre les Albigeois au XIII^e siècle accule les troubadours et leurs interprètes, les jongleurs, à se réfugier en Italie ou en Espagne. En langue d'oïl, l'art des trouvères fleurit, lui, au nord de la France au temps des cathédrales gothiques. Épouse de Louis VII de France puis d'Henri Plantagenêt, Aliénor d'Aquitaine assure le lien entre les lyriques du sud et du nord. De Thibault de Champagne, Guillaume d'Amiens, Colin Muset, Blondel de Nesle, Jehannot de l'Escurel et autres poètes-musiciens sont parvenus des témoignages musicaux

beaucoup plus nombreux qu'au sud et qui tendent vers des formes plus fixes et plus syllabiques. À la fin du XIII^e siècle, Adam de La Halle adaptera la polyphonie à trois voix du « conduit » à ses rondeaux et, au XIV^e, Machaut oscillera entre monodie et polyphonie pour servir ses poèmes. Entre-temps, la lyrique française aura trouvé un écho dans celle des *Minnesänger* allemands et des *minstrels* anglais.

2. La polyphonie

(A) L'« *Ars antiqua* » (IX^e-XIII^e siècles). – Les premiers témoignages de polyphonie apparaissent au IX^e siècle dans l'*Enchirias Musices*, manuscrit attribué à Otger de Laon. Elle s'épanouit à Saint-Martial de Limoges au XII^e puis à Notre-Dame de Paris. Son essor concourt à la puissance temporelle et spirituelle de l'Église en ces temps de croisades, de monachisme, d'érection de cathédrales et du rayonnement de l'Université théologique de Paris. Assimilée à une science, reflet du mouvement des planètes et de l'harmonie universelle, la *musica mundana* appartient aux sept « arts libéraux » et s'enseigne dans le cadre du *quadrivium* avec l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie. Le chant parallèle, ou « diaphonie », ajoute une voix à distance de quinte ou de quarte (tierce et sixte en Angleterre avec le *gymel* puis le faux-bourdon) à une mélodie grégorienne préexistante. Du mouvement contraire, ou « déchant », plus souple, naît l'organum. La « teneur » grégorienne s'étire alors pour permettre les vocalises de la voix organale. À Notre-Dame de Paris, Léonin se contente encore de deux voix (*duplum*) tandis que son successeur Pérotin, dépassant le *tripulum*, s'enhardira vers 1220 jusqu'à superposer trois voix à la teneur (quadruples *Viderunt* et *Sederunt*). Des « modes rythmiques » ternaires (dits « parfaits », en hommage à la Trinité) assurent la synchronisation des parties. En reproduisant sur les longs mélismes de l'organum l'aventure des tropes, le « motet » anéantira le genre qui l'a enfanté. D'abord en latin et en rapport avec la teneur liturgique, les textes syllabiques ajoutés prendront leur indépendance sémantique, tandis que, réduite à son incipit ou confiée à des instruments, la teneur se verra tronçonnée en

fragments isorythmiques (*talea*). Devenu incompréhensible, le motet polytextuel et multilingue de la fin du XIII^e siècle marquera la victoire de la combinatoire musicale sur le référent verbal, et du profane sur le religieux. Quant au « conduit », chant processionnel en latin, monodique ou en polyphonie homorythmique, il se distancie d'emblée des mélodies liturgiques préexistantes, et part donc de zéro. En tant que genre autonome, il disparaît au cours du XIII^e siècle, mais son mode d'écriture se maintiendra.

(B) L'« *Ars nova* » (XIV^e siècle). – Véritable manifeste de modernité, l'*Ars nova* (c. 1320), traité de Philippe de Vitry, achève de libérer la notation rythmique, déjà précisée dans l'*Ars cantus mensurabilis* (c. 1280) de Francon de Cologne. Cette griserie technique, propre à tirer la musique du côté d'une création humaine, reflète la mentalité d'un siècle rude, ravagé par la peste noire (1348), les débuts de la guerre de Cent Ans, et déchiré par le Schisme d'Occident (1378). La nouvelle société bourgeoise de juristes, commerçants, usuriers assure l'essor des villes ; l'« ordre marchand », assorti d'un esprit réaliste et satirique, supprime l'ordre féodal, qui survit dans le simulacre ritualisé du tournoi. Toute la civilisation, tout l'art tendent vers le profane, et les fêtes de cour ou urbaines éclipsent les anciennes liturgies. Farci après coup de musique, le *Roman de Fauvel* rend compte de l'âpreté des temps et des mentalités. En musique comme en architecture, le XIII^e siècle a représenté l'âge classique du gothique, et le XIV^e illustre sa période « rayonnante », non exempte de maniérisme. La musique du XIV^e siècle se caractérise par ses structures isorythmiques, la généralisation des scansions binaires (« imparfaites »), les cadences à double sensible, par une écriture à trois ou quatre parties en deux blocs – teneur étayée d'une contreteneur, plus une ou deux voix organales –, la présence accrue des instruments pour doubler ou remplacer les voix. De plus en plus complexe et séculier, le motet devient le genre emblématique de l'*Ars nova*, malgré les protestations du pape Jean XXII, dont la décrétale *Docta Sanctorum* (c. 1325) demeura sans effet. Les chansons profanes, elles, se suffisent d'un seul texte, excepté

dans le cas assez rare de double ou triple ballade. Désignés postérieurement du nom de la ville où ils ont été retrouvés (Tournai, Toulouse, Besançon, Barcelone), apparaissent, enfin, des extraits de messe en polyphonie à trois parties, destinés à solenniser les offices des fêtes religieuses.

Avec Guillaume de Machaut (c. 1300-1377), dont le génie domine le siècle, une figure d'artiste émerge de l'anonymat. Nous connaissons les traits de ce poète-musicien, conscient de sa valeur, homme de cour au service du roi de Bohême, chanoine de Reims et premier de ces musiciens du Nord à mener une carrière internationale, avant de terminer leurs jours dans leur région natale. Ses nombreux rondeaux, ballades, lais et virolis, enlacés de musique monodique ou polyphonique, en font le dernier des trouvères. Éclatante dans ses motets et ses rondeaux-rébus, tel *Ma fin est mon commencement*, sa science musicale culmine dans la *Messe Notre-Dame*. Unique messe du XIV^e siècle exhaustive et à quatre voix, unifiée par des cellules récurrentes et structurée par une symbolique numérique, elle rivalise avec l'architectonique des cathédrales gothiques, même s'il n'est pas assuré qu'elle fut conçue comme un tout. Faute de grande personnalité durant la période qui correspond au Schisme (1378-1417), la musique, baptisée *Ars subtilior*, s'enlise ensuite dans de vaines complexités.

L'Italie du Trecento, de Dante et Pétrarque, de Giotto et Duccio, connaît en Marchettus de Padoue un savant théoricien et en Francesco Landini (1335-1397), organiste aveugle de Florence, un équivalent de Machaut. Longtemps épris de monodie, les Italiens ne se lancent dans le madrigal et la ballade polyphoniques qu'avec précaution et le souci constant de préserver le *dulcedo* vocal. Ils se suffisent de deux voix, n'excèdent point trois et, sauf exception, répugnent au motet polytextuel. Si fécond dans les domaines de la pensée et des arts plastiques, le Quattrocento accusera une étrange phase de sommeil musical, sans doute parce que le précoce retour à l'Antique des Florentins ne peut pas encore aider au renouvellement de l'univers sonore. Tous les compositeurs franco-flamands n'en séjourneront pas moins en Italie, terre des arts et de la beauté.

(C) *Le XV^e siècle.* – Au terme du Schisme, l'Église de Rome tente de reconquérir une crédibilité et combat les hérésies ; la guerre de Cent Ans prend fin en 1453, l'année même où Constantinople tombe aux mains des Turcs. Durant ces temps d'épreuves, l'échiquier politique met face à face une Angleterre forte, une France affaiblie, et un duché de Bourgogne-Flandre arrogant qui attire à Dijon les plus grands artistes du Nord. La mort du Téméraire (1477) et le démantèlement de ses possessions permettent à la France de Louis XI de resplendir à son tour à Paris et dans la vallée de la Loire.

Après Azincourt, la génération de Dufay et Binchois saura tirer profit de la présence sur le sol français de l'Anglais Dunstable (c. 1380-1453), soucieux de simplicité quoique fort savant, héritier qu'il était d'une tradition polyphonique attestée dès le XIII^e siècle, en particulier par le célèbre canon à six voix *Sumer is icumen in*. Martin Le Franc et le théoricien Tinctoris féliciteront les Français d'avoir su acclimater la « contenance anglaise » avec ses tierces et ses sixtes si douces (déjà fréquentes chez Vitry comme consonances imparfaites). Gilles Binchois (c. 1400-1460), musicien et chapelain des ducs de Bourgogne, passe à la postérité pour ses chansons sur des poèmes de Christine de Pisan et Charles d'Orléans, où le texte n'apparaît qu'à la voix supérieure, les deux autres parties étant confiées aux instruments. Il en va de même de son cadet Antoine Busnois. Si la Bourgogne festoie, la Flandre prie. Le retour au platonisme, après l'aristotélisme prôné par Thomas d'Aquin au XIII^e siècle, permet « d'assouvir cette nostalgie du divin » (R. Huyghe). Sous la plume des musiciens du Nord, formés dans les maîtrises des cathédrales, le motet redevient peu à peu religieux, monotextuel, en latin, dans une polyphonie équilibrée à toutes les voix. Vaste architecture, la messe tend vers l'unité par l'adoption d'une teneur unique (religieuse ou profane, comme la chanson de *L'Homme armé*) et d'un « motif de tête » énoncé au début des cinq oraisons. Mieux, dans la « messe-paraphrase », un motif mélodique féconde l'ensemble de la texture, et dans la « messe-parodie », tôt illustrée par Ockeghem, c'est la

- Hoppin R.H. (1978), *La Musique du Moyen Âge*, 2 vol., Liège, Mardaga, 1991.
- Kaminski P., *Mille et un opéras*, Paris, Fayard, 2003.
- Kosmicki G., *Compositrices. L'histoire oubliée de la musique*, Marseille, Le mot et le reste, 2023.
- Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, 5 vol., Arles, Actes Sud-Cité de la Musique, 2003-2007.
- Nicolas F., *Le Monde-Musique. L'œuvre musicale et son écoute*, 4 vol., Aedam-Musicae, 2014-2016.
- Reibel E., *Comment la musique est devenue « romantique », de Rousseau à Berlioz*, Paris, Fayard, 2013.
- , *Du métronome au gramophone. Musique et révolution industrielle*, Paris, Fayard, 2023.
- Rosen C. (1971), *Le Style classique*, Paris, Gallimard, 1978.
- (1995), *La Génération romantique*, Paris, Gallimard, 2002.
- Sabatier F., *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts, XV^e-XX^e siècles*, 2 vol., Paris, Fayard, 1995, 1998.
- Weid J.-N. von der, *La Musique du XX^e siècle*, Paris, Fayard, 2010.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

Musique et histoire	
----------------------------------	--

CHAPITRE PREMIER

L'âge modal	11
I Moyen Âge	11
II Renaissance	19

CHAPITRE II

L'âge tonal	30
I L'ère baroque	30
II L'ère classique	49
III L'ère romantique	64

CHAPITRE III

L'âge de la « tonalité suspendue »	88
I 1870-1945 : entre trois guerres	88
II L'ère contemporaine	111

Bibliographie sélective	125
--------------------------------------	-----