



Musique

David Fiala, Daniel Saulnier

► To cite this version:

David Fiala, Daniel Saulnier. Musique. Mazel, Florian. Nouvelle histoire du Moyen-Âge, Seuil, pp.811-819, 2021, 978-2-02-146035-3. halshs-04910789

HAL Id: halshs-04910789

<https://shs.hal.science/halshs-04910789v1>

Submitted on 31 Jan 2025

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Version auteur de l'article paru :

David Fiala & Daniel Saulnier, « Musique », éd. F. Mazel, *Nouvelle Histoire du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2021, p. 811-819.

Musique

Les musiciens du Moyen Âge européen ont posé, parmi une infinité de possibles et en intégrant des héritages théoriques épars de l'Antiquité, des lignes directrices bien particulières à la musique occidentale. La musicologie s'est développée au XIX^e siècle avec la conviction de la supériorité de cette tradition, qui repose sur deux inventions médiévales : la polyphonie et la notation. Ni l'une ni l'autre ne sont l'apanage de l'Occident mais la primauté presque absolue qu'il leur a ensuite accordée, érigeant l'écriture polyphonique en principe de composition, est sans équivalent. Son corollaire est le primat de la partition.

L'eurocentrisme de la musicologie est, comme dans toutes les sciences historiques, en cours de reconfiguration par l'élargissement de la discipline à toutes les musiques sans exception. En retour, cet élargissement affine la compréhension des spécificités occidentales : face à la diversité du monde, la primauté que cette tradition a accordé à l'écriture et à la polyphonie révèle plus profondément un primat du paramètre des hauteurs, au détriment du timbre et du rythme. Le système rythmique de la musique occidentale a en effet été développé, entre les XII^e et XIV^e siècles, à une fin précise : la coordination des différentes voix de la polyphonie. Il repose sur la proportionnalité arithmétique des durées : toutes ses valeurs rythmiques sont des multiples les unes des autres, afin de permettre l'alignement des différentes voix tout en préservant une certaine variété. La primauté des hauteurs se manifeste également dans les préférences occidentales en matière de timbres : son modèle originel étant la voix humaine, les instruments qui s'en rapprochaient le plus ont été privilégiés, pour garantir la continuité et la stabilité du son, permettant un meilleur contrôle des hauteurs. Ainsi, les cordes frottées et les vents ont été structurellement préférés aux percussions (à hauteur indéfinie ou incertaine) et aux cordes pincées (instables), utilisées de façon plus ornementale.

C'est avant tout sur la base d'un corpus écrit que peut s'élaborer une histoire musicale. Mais les notations conservées ne forment qu'une infime portion de la musique qui fut exécutée et écoutée au Moyen Âge. L'iconographie donne à voir d'innombrables instruments de musique, cordes pincées et frottées, cuivres, flûtes, anches, percussions, orgues, etc. Guillaume de Machaut livre en 1356 dans son *Remède de Fortune* une étourdissante énumération de plus de vingt instruments. Les comptabilités de cour attestent l'activité de ces joueurs d'instruments, comme les treize ménestrels du roi de France Jean II le Bon en 1350, désignés comme trompeurs, joueurs de naquaires, de demy canon, de cornet, de guiterre latine, de fluste de Behaigne, de trompette, de vielle ou de guiterne moresche. Le paysage sonore du Moyen Âge bruissait d'instruments mais le corpus écrit de la musique médiévale ne concerne que les voix. L'estampie devint le principal genre de musique instrumentale (à danser), mais seuls deux manuscrits (produits v. 1300 et v. 1400) transmettent seize estampies, uniques exemples de musiques pour instruments à avoir été notées au Moyen Âge. En dehors de ces fragments, la musique médiévale notée relève du chant.

Cet état de fait résulte, comme pour l'écrit textuel, de la maîtrise de l'écrit musical par les clercs. D'un point de vue social, le monde de la musique médiévale est divisé entre les clercs musiciens, formés comme enfants de chœur dans les églises où ils font ensuite carrière, et les

instrumentistes (ménestrels, jongleurs, etc.), qui transmettent leurs savoirs oralement et s'organisent dans certaines villes en corporations de métiers.

Les deux innovations fondatrices de la musique occidentale sont contemporaines : elles datent du IX^e siècle. Elles sont cependant disjointes, relevant de principes et répondant à des finalités indépendantes, voire antagonistes : la notation fixe, la polyphonie libre. Leur rencontre, par le passage à l'écrit de la polyphonie au cours des XI^e-XII^e siècles entraîna une troisième innovation : la mesure mathématique du temps musical. C'est la dialectique entre ces phénomènes qu'une histoire de la musique médiévale peut chercher à retracer.

Le plain-chant et la notation musicale

Le cœur de ce que, dans la culture du Moyen Âge, nous désignons sous le nom de « musique » est constitué par le chant des messes et des offices célébrés dans les églises. Souvent connu sous le vocable de chant « grégorien », ce plain-chant romano-franc est un corpus liturgique latin qui résulte d'un croisement de traditions. Si la romanisation des liturgies gallicanes correspond bien à une interaction entre Nord et Sud, les lointaines origines syro-palestiniennes de ces liturgies font aussi de ce chant le produit d'une rencontre entre Orient et Occident.

Éclos à la fin du VIII^e siècle dans le triangle Lyon-Aix-la-Chapelle-Rouen, ce chant a émergé et s'est fixé dans une totale oralité. Dès l'Antiquité, en effet, nous disposons de recueils de prières et de listes de péripécies (passages de la Bible lus lors des messes). Le VIII^e siècle voit l'efflorescence de descriptions liturgiques d'une rare précision dans les *Ordines romani*. Mais pour ce qui concerne les chants du propre de la messe, confiés à des solistes ou à la *schola cantorum* (le petit chœur), les textes mêmes sont inconnus avant le milieu du IX^e siècle. Que dire alors de leurs mélodies, lorsqu'on se souvient de l'affirmation péremptoire d'Isidore de Séville : « Si les sons ne sont pas retenus de mémoire par l'homme, ils sont perdus car on ne peut les écrire ».

Trois personnages autorisés attestent la qualité des plains-chants antiques et le charme qu'ils exerçaient sur leurs auditeurs : à Milan, Augustin pleure en entendant les psaumes ; à Rome, Grégoire est amené à réglementer le chant des solistes ; et à Tours, un autre Grégoire décrit le premier concours de chantres gallicans en présence du roi Gontran. Le plain-chant romano-franc devait cependant connaître une exceptionnelle postérité. Instrument d'unification de la culture du royaume puis de l'Empire carolingiens, ce chant d'église rencontre de façon imprévisible ce que Boèce a transmis à l'Occident latin – non sans erreurs ni approximations – de la théorie de la musique grecque antique. C'est dans le contexte de la « renaissance carolingienne » qu'il est possible de comprendre l'extraordinaire et imprévisible destinée du plain-chant. Dans leur démarche de promotion de cette plénitude des savoirs antiques qu'on appelle les arts libéraux, les lettrés carolingiens copient, archivent, commentent et glosent les textes antiques. La musique, ou harmonie, est le quatrième des arts du nombre.

Ceux qui enseignent dans les écoles cathédrales et abbatiales, ceux qui y étudient, comme ceux qui copient et glosent dans le *scriptorium*, tous possèdent en commun un objet musical familier : ce plain-chant d'église qu'ils pratiquent à longueur de jours et de nuits. C'est dans ce corpus que les maîtres choisissent des exemples pour illustrer leur enseignement et que les étudiants s'exercent à des cas pratiques. Et c'est encore sur ce corpus que les théoriciens testent ce qu'ils ont compris du grand système parfait, des tons de transposition et de la notation alphabétique.

Au fond, dans le domaine musical, le Moyen Âge assiste à la naissance d'un monstre : la théorie occidentale de la musique. Cette théorie se déploie principalement dans la définition du concept de mode et l'élaboration d'une notation, problématiques qui sont loin d'être indépendantes : dans l'un et l'autre cas, ce sont les considérations mélodiques qui dominent la réflexion, alors que les questions rythmiques apparaissent pratiquement négligées.

Modus : le mode. Boèce emploie le mot latin dans son traité *De institutione musica*, en croyant clarifier ces noms de peuples (dorien, lydien, phrygien) qui apparaissent chez Platon et les théoriciens de la Grèce antique. Dépouvé à l'origine de toute signification musicale, ce mot renvoie plutôt à la notion de mesure. C'est Augustin qui l'avait introduit dans le champ lexical de la musique, en vue de définir de la musique comme « science du mouvement bien réglé ». Tout au long du Moyen Âge, les théoriciens vont œuvrer à appliquer ce mot au plain-chant, à le doter d'un contenu et à le commenter, jusqu'à en faire un pilier de la théorie musicale des siècles postérieurs

Neuma et *nota*. L'émergence de la notation occidentale reste à bien des égards énigmatique. Globalement, la représentation des chants semble s'introduire dans les manuscrits en trois phases : le texte au IX^e siècle, le dessin intuitif des neumes au X^e siècle, puis la portée avec ses notes au XI^e siècle. Le fait qu'aucun livre contenant le texte des quelques milliers de plains-chants en circulation ne soit attesté avant la fin du VIII^e siècle constitue le meilleur témoignage du caractère oral de cette culture. Cependant, derrière l'apparente linéarité de ce processus, des tendances diverses sont à l'œuvre.

Une caractéristique de l'école carolingienne et médiévale est qu'elle ne connaît pas de professeurs, mais des lecteurs. L'enseignement des arts libéraux, comme de la philosophie et de la théologie, y est conçu comme le commentaire oral d'un texte faisant autorité. Un avatar de ce commentaire apparaît dans les marges du texte de référence, et surtout entre ses lignes, sous forme de glose interlinéaire. Cette considération, jointe à la prépondérance de la grammaire dans la culture de l'époque, explique pourquoi, dans leur immense majorité, les représentations du chant apparaissent entre les lignes de l'écrit et sont affectées aux syllabes du texte. Ces premiers signes musicaux, les neumes, sont compris et élaborés comme une grammaire.

Les théoriciens carolingiens, commentateurs inlassables de Boèce, connaissent et signalent l'existence de ces neumes comme l'atteste le *De Harmonica institutione* de Hucbald :

Actuellement en usage [ces signes] sont formés de figures diverses variant selon les régions, [qui peuvent] aider à la remémoration. C'est, en effet, par un chemin toujours incertain qu'ils conduisent le lecteur [... Mais ils] ne doivent pas être tenus pour tout à fait inutiles ; ils apparaissent même très utiles pour montrer la lenteur ou la vitesse du chant, et lorsqu'un son contient une sonorité tremblée, ou comment des sons s'unissent en un seul ou se distinguent l'un de l'autre, ou encore s'ils se ferment vers le haut ou vers le bas [ce que les lettres] ne peuvent absolument pas exprimer.

Mais ils sont dans une autre logique. Sans grand succès, ils multiplient les plus improbables tentatives pour appliquer au plain-chant la notation alphabétique, dans le cadre d'un étalement vertical des graphies. Au bout du compte, ces efforts ne laisseront d'autres traces dans la notation que les clefs de la portée musicale.

Face à l'extrême précision atteinte en un siècle et demi dans la fixation des hauteurs mélodiques et l'élaboration des concepts de consonance et de diaphonie, l'absence presque systématique de considérations rythmiques dans les traités médiévaux apparaît tout à fait remarquable.

Si les théoriciens n'ont pas éprouvé le besoin d'aborder la question rythmique, c'est tout d'abord parce qu'elle ne se posait simplement pas. Quelle que soit sa sophistication et son degré d'ornementation, le chant des solistes, comme celui de la *schola cantorum*, s'enracine toujours dans la cantillation rituelle des origines. C'est donc la parole, musicalisée par la voix du chantre, qui commande le rythme de la composition. L'Occident latin est dominé par les lois de la grammaire et de la rhétorique. Ce sont donc les dynamismes de la parole latine, à ses différents niveaux, depuis la syllabe jusqu'à la phrase, qui déterminent, conformément à la grande tradition oratoire, le mouvement rythmique : « la musique est la science du mouvement bien réglé ». Cette perspective se voit vigoureusement encouragée dans la promotion accordée par la « renaissance carolingienne » à l'*ars bene dicendi* (« l'art de bien dire », la rhétorique). Elle laisse une latitude considérable à l'art des chantres, difficile à comprendre une fois la pensée musicale formatée par les théories rythmiques ultérieures, l'usage de la partition et la figure des « grands » compositeurs.

D'ailleurs, même s'ils avaient voulu traiter la question, les théoriciens carolingiens n'auraient pas disposé des outils nécessaires. La mathématique latine est encore très limitée à l'époque et dépourvue du concept du zéro. Les chiffres indo-arabes arrivés avec les conquérants arabes restent pratiquement confinés dans la péninsule Ibérique, symboles d'une religion hostile. Il faut attendre le début du XIII^e siècle pour les voir introduits en Italie dans les traités de Fibonacci, mais leur réception complète ne sera acquise qu'au XV^e siècle. Le développement, un peu plus tard, de la technologie de l'horloge mécanique, lié à de nouvelles représentations des astres, favorise l'émergence d'une toute nouvelle conception du temps.

Du côté de la musique elle-même, on assiste alors à une virtuosité croissante des voix supérieures de la polyphonie. C'est dans une dialectique, somme toute classique, entre chanteurs et théoriciens, que se développe au XIV^e siècle un « art nouveau de la musique » : *Ars nova musicae*. Comme le temps, celle-ci est devenue mesurable. Dans un premier temps, les graphies traditionnelles du chant, dues originellement à la forme de la plume et à la manière de la tenir, se voient attribuer une nouvelle signification, dans la ligne d'une proportion encore approximative du simple au double entre les valeurs. Au tournant des XIV^e et XV^e siècles, de nouvelles divisions se révèlent nécessaires pour affronter la virtuosité et les énigmes sophistiquées de l'*Ars subtilior*. C'est au cours de cette période qu'émerge en latin, puis en français, le mot qui désignera désormais le chant traditionnel, à la base de tout cet édifice : *cantus planus*, plain-chant, c'est-à-dire chant simple, non soumis à la mesure.

La polyphonie

L'invention de la polyphonie occidentale est une conséquence paradoxale de la volonté des autorités de fixer et uniformiser la liturgie, initiée par le pouvoir carolingien et réitérée à chaque réforme ultérieure. L'obligation faite au clergé de chanter immuablement, années après années, les mélodies prescrites par le cycle liturgique annuel, stimula l'inventivité de ses membres, particulièrement des plus spécialisés dans le chant. Cette créativité s'exprima dans la pratique des tropes, qui consistait à augmenter une pièce de plain-chant préexistante en lui ajoutant de nouveaux textes, de nouvelles portions musicales, ou les deux. La polyphonie relève de la même stratégie de contournement mais dans l'immédiateté de la performance. Elle est originellement un mode d'exécution particulier du plain-chant : alors qu'un chanteur chante le plain-chant (*vox*

principalis), un autre chante une mélodie nouvellement inventée (*vox organalis*), différente de la première mais formant avec elle une combinaison la plus harmonieuse possible.

Cet art de combiner de nouvelles mélodies à un plain-chant préexistant fut successivement désigné, avec des usages fluctuants, par les termes de *diaphonia* et d'*organum*, puis de déchant (XII^e siècle, *discantus* ajouté au *cantus*) et enfin de contrepoint (XIV^e siècle, *contrapunctum* ajouté aux *points*, *puncta*, c'est-à-dire aux notes de la mélodie grégorienne notées sur la portée musicale du livre liturgique). Si cette dernière dénomination fait référence à l'écrit, le contrepoint n'en est pas moins une pratique orale et instantanée, connue notamment sous le nom de « chant sur le livre », le livre désignant ici le livre liturgique posé sur le lutrin présentant le seul plain-chant, à partir duquel les chantres inventaient une ou plusieurs mélodies complémentaires pour en produire une réalisation polyphonique. Pour ce faire, musiciens et théoriciens ont élaboré progressivement un corpus de principes et de règles définissant les meilleures techniques pour produire les combinaisons les plus satisfaisantes, d'abord à deux puis à trois et quatre voix, voire plus. Issu d'une pratique d'exécution musicale, une improvisation, le contrepoint passé à l'écrit devint peu à peu, pour plusieurs siècles, synonyme de ce que nous appelons composition musicale.

Si les premières évocations de techniques contrapuntiques apparaissent dès la fin du IX^e siècle dans des descriptions théoriques, et si plusieurs collections isolées offrent ensuite des exemples de répertoires polyphoniques notés (Winchester, Chartres, Limoges, Compostelle), le premier corpus à avoir atteint un volume, une stabilité et une diffusion comparables à celle du chant grégorien fut produit à Notre-Dame de Paris à l'époque de la construction de la cathédrale gothique, entre la fin du XII^e et la première moitié du XIII^e siècle. Les seules informations concernant cette « école de Notre-Dame » ont été transmises par un théoricien anglais écrivant près d'un siècle après, qui offre le nom des deux premiers créateurs de polyphonie de l'histoire de la musique : maître Léonin, « le meilleur *organista*, qui fit le grand livre d'*organum* » et maître Pérotin, « le meilleur *discantor*, qui l'a révisé ».

Quatre manuscrits apparentés, copiés à partir du second quart du XIII^e siècle, transmettent des mises en polyphonie à deux, trois et quatre voix de plus d'une centaine de pièces de plain-chant pour les fêtes solennelles de l'année, la plupart en plusieurs versions, soit au total plus de deux cents *organa* complets et des centaines de *clausulae* (réalisations polyphoniques de brefs extraits de plain-chant, là encore avec de nombreuses versions alternatives). Ces polyphonies concernent des portions bien précises de certains plains-chants : celles réservées à un soliste. La célébration liturgique alternait donc du chant choral monodique, chanté par tout le clergé réuni dans les stalles du chœur (des dizaines de chanoines et autres clercs) et des moments de polyphonie réalisés par quelques solistes (les *organistae*) réunis au lutrin situé au milieu du chœur, face à l'autel.

À partir du moment où les chantres de Notre-Dame imaginèrent de superposer au plain-chant non plus une seule autre voix mais deux ou trois, le défi essentiel devint la synchronisation rythmique de ces voix supérieures. Il fut surmonté par l'établissement d'un système théorique et graphique de modes rythmiques, dont l'élaboration résulte de toute évidence du croisement de savoirs pratiques et théoriques, autrement dit de la proximité entre Notre-Dame et l'université.

De même, les règles qu'appliquaient les chantres pour élaborer les combinaisons polyphoniques jugées les plus satisfaisantes s'ancrent dans le savoir théorique de l'acoustique pythagoricienne, qui fondait l'enseignement de la musique au sein du *quadrivium*. Cette science établit le degré

de consonance de tous les intervalles grâce à l'expérience de la division du monocorde, rare exemple de manipulation de quantités continues dans un monde arithmétique discret : la moitié d'une corde vibrante produisant l'octave supérieure de la vibration de la corde complète, l'octave se définit par le ratio 2:1. Or, ce ratio le plus simple (après l'unisson, 1:1) se trouve également correspondre à l'intervalle le plus consonant. Le degré de consonances des intervalles fut donc défini par la simplicité de leur expression numérique, l'octave (2:1), la quinte (3:2) et la quarte (4:3) étant qualifiées de consonances parfaites, les tierces et sixtes de consonances imparfaites, et le reste de dissonances. Mais si la musique fut bien conçue au Moyen Âge comme « nombre rendu audible », elle se développa concrètement en lien étroit avec la création poétique.

Musique et poésie

L'*organum* noté est en fait une singularité dans la musique médiévale en ce qu'il ne s'accompagne pas de création littéraire. Car toute création musicale – à commencer par le plain-chant – était bien en général la co-crédation d'un poème et de son chant, monodique ou polyphonique. Tous les noms d'auteurs connus appartiennent autant (et souvent plus) à l'histoire littéraire que musicale : Notker de Saint-Gall (IX^e siècle), Adam de Saint-Victor (m. v.1145) puis, surtout, Hildegarde de Bingen (m. 1179), tous les troubadours et trouvères jusqu'à Guillaume de Machaut et au-delà. Les chantres Léonin et Pérotin semblent faire exception dans la mesure où leur contribution apparaît musicale, technique, contrapuntique, mais peut-être est-ce là un effet de sources ou, simplement, de la sidération provoquée par leur chant.

Les manuscrits qui transmettent les *organa* de Notre-Dame de Paris transmettent aussi un corpus de plus de deux cent cinquante conduits. À la différence des *organa*, ce sont des créations libres : aussi bien le poème latin que la musique (pour une, deux, trois ou quatre voix) sont inventés sans référence préexistante. Si certains conduits peuvent avoir une fonction liturgique, les poèmes abordent une grande variété de thèmes : nativité, nouvelle canonisation d'un saint, décès d'une personnalité politique, dénonciation morale de l'hypocrisie, jusqu'à quelques exemples profanes évoquant le printemps ou l'amour. Ce répertoire est bien moins lié à la cathédrale parisienne, leurs auteurs ou leurs textes témoignant de liens avec diverses régions d'Europe.

La production d'*organa* et de conduits se tarit dans la première moitié du XIII^e siècle, mais les *organa* sont à l'origine du genre polyphonique qui les supplanta alors, promis à une longue histoire : le motet. Celui-ci naquit, sans doute à Paris, de la pratique d'adapter aux vocalises des *clausulae* en déchant de nouveaux poèmes (de « petits mots », probable origine du choix du diminutif « motet »). Une telle pratique est bien attestée dans l'univers monodique des tropes, à commencer par les milliers de séquences ou proses produites au long du Moyen Âge, nées de l'adaptation d'un poème aux vocalises des *Alleluia* du plain-chant. Ces genres relèvent donc initialement de la création poétique sur contrainte musicale. Comme les proses, le motet prit ensuite son indépendance pour devenir une création libre. Jusqu'au XV^e siècle, ce genre présente une étonnante particularité : sa polytextualité. Il est constitué d'un fragment de plain-chant chanté par une voix désormais appelée *tenor* (en français teneur, qui tient), à laquelle sont ajoutées une, deux ou trois voix nouvelles, toutes dotées de textes différents, et même dans des langues différentes (latin et français).

Parallèlement à la polyphonie des monastères puis des églises avait émergé, dans le monde laïque des cours seigneuriales puis des villes, la lyrique vernaculaire des troubadours de langue d'oc (à partir de Guillaume IX d'Aquitaine, m. 1127), puis des trouvères de langue d'oïl. Dès la première moitié du XIII^e siècle, les motets à textes français témoignent du rapprochement,

dans le nouvel univers urbain, de la polyphonie cléricale et de la lyrique monodique des trouvères. Les motets s'émaillent de refrains de chansons de trouvères et des écrits évoquent aussi bien des jeunes filles chantant « chansons et motets » par les rues que des enfants de chœur connaissant « assez mottez, balades et teles choses ». Le mouvement de sécularisation du motet (remplaçant même parfois le ténor liturgique par des ténors vernaculaires) conduisit à l'apparition de la polyphonie vernaculaire, autour du trouvère arrageois Adam de La Halle (m. v.1288), auteur des premiers rondeaux polyphoniques, copiés dans les années 1290.

Ars Nova

Le début du XIV^e siècle marque l'aboutissement des efforts de la notation rythmique. Un traité intitulé *Ars nova*, dont les musicologues utilisent le titre pour désigner l'ensemble du XIV^e siècle, synthétise alors ce système dit mensuraliste, qui fonde le solfège moderne. Les figures de notes séparées (et non plus ligaturées, comme les neumes) en sont la mesure, une forme graphique correspondant à une valeur : *maxima*, *longa*, *brevis*, *semibrevis*, *minima*, équivalents des modernes rondes, blanches, noires, etc. Un signe de mensuration noté au début de chaque voix vient préciser le rapport entre ces valeurs : chacune peut se diviser soit en deux (division imparfaite) soit en trois valeurs inférieures (division parfaite). En pratique, ce sont les divisions de la brève en semi-brèves et de la semi-brève en minimas qui variaient le flux rythmique entre quatre options auxquelles correspondaient quatre signes de mensuration.

Les premières œuvres notées selon ces principes apparaissent dans un luxueux manuscrit du *Roman de Fauvel* avec interpolations musicales (v. 1315-1320), qui offre une autre illustration de l'unification du monde musical qui s'opère alors : les pièces musicales, anciennes ou récentes, insérées dans cette violente satire politique interne à la cour de France relèvent de tous les genres monodiques et polyphoniques, religieux ou profanes.

C'est dans ce contexte qu'apparaît, dans les années 1320, la figure majeure de Guillaume de Machaut (m. 1377), poète courtisan, chanoine de Saint-Quentin et de Reims et auteur aussi bien de motets que de chansons (monodiques et polyphoniques, dans les trois genres désormais bien fixés : rondeaux, balades et virelais), et de la *Messe Notre Dame*, première mise en musique des cinq sections de l'ordinaire de la messe par un même « compositeur ». Car, en inventant l'improbable rondeau *Ma fin est mon commencement et mon commencement ma fin*, qui repose sur la superposition palindromique d'une même musique lue de droite à gauche et de gauche à droite, Machaut ne fait plus qu'« organiser » le contrepoint (comme les *organistae*), il le compose. Son *Voir dit* offre les premiers témoignages, fascinants et énigmatiques, sur l'articulation de la création orale et écrite en musique.

Alors que la création polyphonique avait jusqu'alors Paris pour épiscentre, une autre *Ars nova* naît au pays de Pétrarque (1304-1374), le paradoxal contemporain de Machaut qui compose un *Canzoniere* sans musique et scelle du même coup la dissociation de la poésie et de la musique. Mais si le *Trecento*, dont la figure de proue est l'organiste florentin aveugle Francesco Landini, ne chante guère Pétrarque, il produit un répertoire aussi riche et inventif que l'*Ars nova* française.

Au confluent des mathématiques et de la poésie, entre monodie et polyphonie, écrit et oral, immuable et instantané, contrainte politique et contournement, piété et exubérance, voix et instruments, laïc et religieux, la musique médiévale est un dédale : une parole plurielle mathématisée. Les successeurs de Machaut et Landini poussèrent à l'extrême leur art subtil, notamment dans le domaine rythmique, au point que les musicologues forgent le concept d'*Ars*

subtilior pour désigner leurs expérimentations des années 1380-1410, parfois extravagantes. À Avignon puis au sein des conciles du début du XVe siècle, les musiques italienne et française qui avaient déployé des codes singuliers, des sonorités, genres et notations qui se distinguaient clairement, tendent à se fondre. Par la France anglaise des années 1420 se diffusent de nouvelles sonorités venues d'outre-Manche. Les carrières des musiciens embrassent des horizons élargis, de la Tamise au Tibre et au Danube. De ce brassage émergent une notation commune riche en possibilités, un univers sonore et un contexte social de consommation de la musique renouvelés.

Orientations bibliographiques :

Leo TREITLER, *With voice and pen. Coming to know medieval song and how it was made*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

Vera MINAZZI (éd.), *La Musique au Moyen Âge*, Paris, CNRS éditions, 2011.

Mark EVERIST (éd.), *Cambridge Companion to Medieval Music*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2011.

John HAINES (éd.) *Musique et littérature, Moyen Âge et Renaissance*, Cahiers de recherches médiévales et humanistes, 25 (2013).

Susan RANKIN, *Writing Sounds in Carolingian Europe The Invention of Musical Notation*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2018.

Mark EVERIST & Thomas F. KELLY (éd.), *The Cambridge History of Medieval Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

[AJOUTS si possible]

[EN PRIORITÉ :] Marie-Noëlle Colette, Marielle Popin & Philippe Vendrix, *Histoire de la notation du Moyen âge à la Renaissance*, Paris, Minerve, 2003.

[ET SI POSSIBLE :] Annie Cœurdevey, *Histoire du langage musical occidental*, Paris, PUF, 1998 (Que sais-je ?).