OUVERTURE POUR UNE DISCOTHÈQUE

ROLAND DE CANDÉ



MICROCOSME

N.C.

OUVERTURE POUR UNE DISCOTHÈQUE

259
oct.-78

HUITIÈME ÉDITION REVUE ET COMPLÉTÉE

16°V
M759

Il était établi que les hommes versés dans la science de la musique devaient écouter en silence jusqu'à la fin, et une baguette suffisait à contenir dans la bienséance les enfants, les esclaves qui leur servaient de gouverneurs et tout le peuple.

PLATON, *Lois*, L, 3.



Joueur de lyre tanagrien archaïque (Louvre).

CE LIVRE DE LA COLLECTION « SOLFÈGES », A ÉTÉ RÉALISÉ AVEC LE CONCOURS DE DOMINIQUE LYON-CAEN SOUS LA DIRECTION DE FRANÇOIS-RÉGIS BASTIDE

ROLAND DE CANDÉ

OUVERTURE POUR UNE DISCOTHÈQUE

© Éditions du Seuil. 1956 Toute reproduction interdite y compris par microfilm. ISBN 2-02-000296-5.

SOLFÈGES

MICROCOSME/SEUIL

DL-24-10-1977-24575

Avant-Propos 5

8 *Note sur la discographie*

HISTOIRE

Les origines 9

Du VI^e au XIII^e siècle 17

32 *Discographie*

XIV^e et XV^e siècles 33

52 *Discographie*

La Renaissance 53

71 *Discographie*

XVII^e siècle 73

95 *Discographie*

XVIII^e siècle 99

133 *Discographie*

XIX^e siècle 139

189 *Discographie*

XX^e siècle 201

237 *Discographie*

NOTES SENSIBLES

Le folklore muscial 246

Des goûts et des couleurs 248

253 *Lexique*

266 *Les principaux instruments*

270 *L'enregistrement sonore*

Pour paraître connaisseur 287

290 *Index*

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS



Ce petit guide du Mélomane d'aujourd'hui n'est pas une histoire de la musique à l'usage des gens pressés, encore moins un manuel d'initiation générale à l'art des sons. Il ne saurait toutefois renier son propos didactique, car il est né de la constatation que le savoir musical occupe une position privilégiée dans le décor intellectuel de l'homme cultivé, position encore fortifiée depuis que l'enregistrement sur disques microsillons a gagné la faveur du public. L'amateur de musique, au départ de tout débat sur l'art, semble soucieux de montrer le bilan de ses connaissances, soit qu'il fasse état sans nécessité d'informations recueillies au hasard des lectures ou des conversations, soit qu'il proclame fièrement « ne rien y connaître en musique » pour se mettre à l'abri des pédants, ou pour paraître ensuite moins ignorant qu'il ne veut modestement le reconnaître.

Je ne trouve pas qu'il faille rire des « snobs » qui s'efforcent de tout connaître et de se maintenir à l'avant-garde de l'actualité. Sans doute confondent-ils souvent le savoir nécessaire et le savoir superflu, sans doute gâtent-ils chaque instant de joie possible en s'efforçant à juger contre leur sentiment... Mais ils sont eux-mêmes leurs seules victimes, et l'art y trouve le bénéfice de défenseurs hardis. De même, je ne comprends pas pourquoi Berlioz se montre si virulent en demandant « pourquoi, lorsqu'on est un respectable M. Prud'homme, ne pas parler la langue de son emploi, faire semblant de comprendre et de sentir et ne pas dire franchement avec tant d'autres : « C'est assommant ! ah ! c'est assommant ! » Pourquoi baisser la voix pour dire comme je l'ai entendu dire si haut : « Veuillez m'excuser, Madame, de vous avoir fait subir une telle rhapsodie ; nous irons voir Guignol demain aux Champs-Élysées pour nous dédommager. Ce sont ces imbéciles de journalistes qui nous ont amenés dans ce traquenard... » Que M. Prud'homme fasse semblant d'aimer est bien. Avant d'être initié aux secrets d'un art et d'en éprouver autant de joies que d'autres autour de nous, emboîtons le pas derrière les plus éclairés, avec le maximum de discernement, et efforçons-nous d'acquérir un minimum de culture pour ne pas être tenu trop à

l'écart des assemblées de fidèles ! Nous aurons de fortes chances, très vite, de découvrir la beauté.

Avant tout, le mélomane gagne à posséder une claire vue d'ensemble sur toute l'histoire de la musique (et non pas seulement sur les trois ou quatre derniers siècles) : il puisera dans cette connaissance un éclectisme rendu nécessaire par la relativité du Beau musical (*voir page 248* « Des goûts et des couleurs »). *Ensuite, il devra se renseigner sur l'origine et la structure des grandes formes musicales, car la beauté ne réside pas seulement dans le détail mais dans la complète architecture de l'œuvre, dont l'esprit de l'auditeur doit pouvoir faire la synthèse. Il se constituera enfin peu à peu un musée des chefs-d'œuvre, cherchant à comprendre la genèse de chacun d'eux... Par ailleurs, il ne sera jamais superflu qu'il étudie, selon ses goûts, ses dons et le temps dont il dispose, les règles du langage musical, conjointement à la pratique d'un instrument (de toute évidence, il n'a pas le temps de devenir un virtuose, mais qu'il mette son ambition à pouvoir lire au piano, même imparfaitement, les partitions trop rarement entendues au concert).*

L'étude de la théorie musicale ne pose d'autre problème que celui du temps disponible et des dispositions naturelles, car il est aisé de trouver un bon maître ou de bons traités. Mais où apprend-on à connaître et à choisir les chefs-d'œuvre ? La critique ne doit être suivie qu'avec une certaine prudence, car bien des titulaires de rubriques musicales ignorent presque tout de la musique, du public et de l'art d'écrire ; le discrédit qu'ils font subir à la profession rejaillit malheureusement sur les vrais critiques dont le « métier » s'est fait au cours d'études difficiles. Il est en outre impossible de « montrer » une œuvre au lecteur, si ce n'est fragmentairement en imprimant quelques mesures de musique ; et par ailleurs, il est très difficile d'expliquer la beauté d'un chef-d'œuvre. On se contente donc bien souvent de citer pêle-mêle quelques titres, dont le choix est malaisé, car celui qui aime la musique a envie de tout citer. Et ces énumérations sont peu efficaces : combien d'œuvres musicales mentionnées dans toutes les « Histoires de la Musique » sont inconnues des mélomanes qui ne les voient jamais inscrites aux programmes des concerts ! Ces livres ressemblent à des histoires de la peinture sans photographies de tableaux.

La plupart des difficultés qui se présentent au mélomane désireux de connaître la musique trouvent leurs solutions dans l'enregistrement sur disques et l'on peut prétendre qu'une bonne discothèque vaut, pour s'initier à la musique, les bibliothèques les mieux constituées. Ceci pour deux raisons principales :

1. *Les maisons commerciales éditrices de disques, soucieuses d'inscrire à leur catalogue des œuvres qui ne figurent pas sur les catalogues*

concurrents, prospectent attentivement toute l'histoire de la musique. Il en résulte que le répertoire de musique enregistrée est aussi vaste que l'on peut le souhaiter (exception faite pour les époques très reculées) et comprend de nombreux chefs-d'œuvre que l'on n'entend jamais au concert.

2. Les œuvres importantes du grand répertoire ont donné lieu à plusieurs versions enregistrées, dont une au moins peut être considérée comme une interprétation « définitive » proche de la perfection.

COMMENT CONSTITUER UNE DISCOTHÈQUE ?

C'est d'abord une affaire de goût. Il faut commencer par entendre et réentendre les œuvres que l'on préfère, mais il faut avoir une curiosité en éveil et ne pas oublier que, parmi les œuvres que l'on ne connaît pas, il en est sans doute que l'on aimerait plus que toutes les autres. Vivaldi, dont le nom était inconnu récemment de la plupart des mélomanes, voit ses œuvres promues best-sellers *de la musique enregistrée !*

En second lieu, il est important de savoir quels sont les genres majeurs de chaque époque et quels compositeurs ont le mieux traité chaque genre, afin d'orienter plus sûrement son choix vers le meilleur. Il est certain, par exemple qu'en dépit de la grande beauté de certaines symphonies de Schubert, le génie de ce musicien ne devient vraiment exceptionnel que dans le lied *et la musique de chambre ; de même, la splendeur des grandes polyphonies vocales de la Renaissance laisse un peu dans l'ombre les ravissantes pièces pour luth.*

Le présent livre aidera, je l'espère, le discophile dans son choix. Il est ainsi conçu :

- La première partie est une vue d'ensemble de l'histoire de la musique, d'où les biographies de musiciens ont été délibérément exclues, puisqu'elles figurent dans toutes les « Histoires de la Musique ». Il faut donc plutôt voir dans cette première partie un tableau des grands courants musicaux, une histoire résumée des styles et des œuvres. Les œuvres importantes seront mentionnées dans la discographie avec la référence du meilleur enregistrement existant.

- La seconde partie est consacrée à diverses questions que l'amateur peut se poser sur la science musicale, sur certains termes techniques, la fabrication des disques, les instruments de musique, etc...

Ce livre est en somme destiné à tous ceux qui aiment la musique, collectionnent les disques et se dirigent à tâtons dans un monde parsemé de chefs d'œuvre, sans avoir le temps de préparer leur itinéraire. Puisse-t-il les aider à trouver des joies nouvelles !

Note sur la discographie

En dépit du faible emplacement qu'elle occupe dans l'ensemble du texte imprimé, la discographie, contenue dans ce livre a demandé un important travail : choix des œuvres, comparaison des divers enregistrements, hésitation entre les versions dignes de louanges pour des raisons différentes... Toutefois cette discographie n'est certainement pas parfaite et définitive, la part subjective étant évidemment grande dans le choix entre deux interprétations également remarquables. Voici quelques principes qui ont présidé à ce travail et quelques explications utiles pour qui veut l'utiliser avec fruit :

1. *Le choix des disques tient compte dans la mesure du possible de l'interprétation et de la qualité technique. Dans les cas (assez rares) où le dilemme s'est posé, on a préféré une bonne interprétation servie par une technique moins bonne à la solution inverse.*

2. *Pour les très grands musiciens ayant composé une série d'œuvres de même genre, toutes justement célèbres (ex. les neuf Symphonies de Beethoven, les opéras de Mozart, ceux de Wagner), le meilleur enregistrement de chaque œuvre est cité : c'est au lecteur de décider s'il préfère écouter en premier* Don Juan *plutôt que* la Flûte Enchantée.

3. *Beaucoup de disques disponibles sur le marché français sont de provenance étrangère : certains sont importés, d'autres sont pressés en France à partir de bandes ou de matrices cédées à une maison française qui les publie sous sa propre étiquette. Mais les contrats commerciaux changent et un même enregistrement peut être amené à changer de marque. On ne saurait donc trop recommander à l'amateur de commander ses disques en mentionnant soigneusement l'interprétation qu'il désire et en n'accordant à la marque et au numéro de catalogue qu'une faible valeur indicative.*

4. *Le développement commercial de la stéréophonie n'introduit pas de critères déterminants dans un choix essentiellement artistique. La plupart des enregistrements récents se présentent en « gravure universelle » : ils peuvent donc être écoutés sur tout électrophone de bonne qualité, mono ou stéréo.*

Abréviations

b.c.	basse continue
ch.	chœurs
v.	voix
orch.	orchestre
3 × OL	trois disques Oiseau-Lyre en album
4 × 3	quatre albums de trois disques
Vox	Vox chacun
op.	opus
Adè	Adès
Ama	Amadeo
AMS	Archives de musique sacrée
Ang	Angel. Emi. Pathé-Marconi
Arc	Archiv-Produktion
Arco	Arcophon
Arg.	Argo
Ari	Arion
Bae	Baerenreiter
BaM	Boîte-à-Musique
Bar	Barclay
Cal	Calliope
CBS	Columbia Broadcasting System (Columbia américaine)
Cha	Charlin
CdM	Chant du Monde
Col	Columbia (groupe Pathé-Marconi)
DaC	Da Camera
Dec	Decca
DF	Discophiles Français (groupe Pathé-Marconi)
DGG	Deutsche Grammophon Gesellschaft
Dov	Dover
Duc	Ducretet-Thomson (groupe Pathé-Marconi)
Era	Erato
GID	Guilde internation. du disque
HM	Harmonia Mundi
Mer	Mercury
Mus	Musidisc
OL	Oiseau-Lyre
Phi	Philips
RCA	Radio Corporation of America
Sup	Supraphon
Tel	Telefunken
Tri	Trianon
Tud	Tudor
Uni	Unidisc
Val	Valois
Vég	Véga
VsM	Voix de son Maître
Qua	Qualiton
Wer	Wergo (Harmonia Mundi et CBS)

Invocation à Horus, stèle égyptienne peinte (Louvre).

Les origines



Dates	Musique	Arts et Lettres	Histoire
v. 3200-2060			Égypte : Ire à XIe dynasties
v. 3000	Musique sumérochaldéenne	Les Pyramides	
v. 2060-1580			Égypte : XIe à XVIIe dynasties
v. 2000	Instruments retrouvés en Égypte	Apogée de l'art sumérien	Début de la civilisation babylonienne
v. 1500	Apogée de la musique crétoise	Temple de Louqsor	Moïse : Exode des Hébreux
1029-974			David, roi d'Israël
v. 1000	Musique chorale et instrumentale chez les Hébreux		Guerre de Troie
v. 800	Jeux pythiques	Art Étrusque	
753			Fondation de Rome
v. 600	Musique étrusque		
586			Les juifs déportés à Babylone
572-530	Pythagore et la musique		
408	Fragment d'*Oreste*		
336-323			Empire d'Alexandre
v. 305		*Victoire de Samothrace*	
v. 200	L'hydraule à Alexandrie. Hymnes delphiques	Grande littérature latine	
146			Conquête de la Grèce par Rome
58-50 J-C.	Musique grecque à Rome	Pont du Gard Colisée	Conquête de la Gaule par César
200		Arènes de Nimes	
	Musique byzantine		
354-430		Saint Augustin	
v. 400			Invasion des barbares



Tombeaux de Zi et de Ptah-hotep à Sakkara, IV^e et V^e dynasties (Musée Guimet).

La recherche archéologique a permis à quelques musicologues contemporains de décrire la musique de l'antiquité avec une précision d'autant plus remarquable que nous ne possédons aucun texte musical noté antérieur à l'ère chrétienne (à de faibles exceptions près : voir plus loin). Nous manquons même de renseignements sur l'existence d'un système de notation musicale chez les Sumériens, les Assyriens, les anciens Égyptiens et les Hébreux.

Cependant, il est bon de connaître les origines de traditions musicales qui sont les nôtres. On découvre ainsi que, 3.000 ans avant Jésus-Christ, la civilisation suméro-chaldéenne connaissait l'usage des flûtes en argent et en roseau, des harpes, de la lyre à cinq, sept ou onze cordes (instruments découverts au cimetière royal d'Ur) ; que, dès l'Ancien Empire, c'est-à-dire en des temps aussi lointains, les Égyptiens utilisaient des instruments analogues, avec prédominance de la harpe qui fut l'instrument national (on a découvert de plus en Égypte une anche double en roseau, analogue à celle du hautbois moderne et une trompette en bronze)...

Les Sumériens

La civilisation sumérienne a rayonné longtemps sur toute l'Asie occidentale. Vers l'an 2000, Babylone triomphante adopte les traditions artistiques de Sumer puis, vaincue, les transmet à l'Assyrie. Les Hittites les font passer en Égypte, déjà riche d'une tradition musicale qui a pénétré celle des Grecs (la Crète plus exactement) et même celle des Étrusques.

Les Hébreux

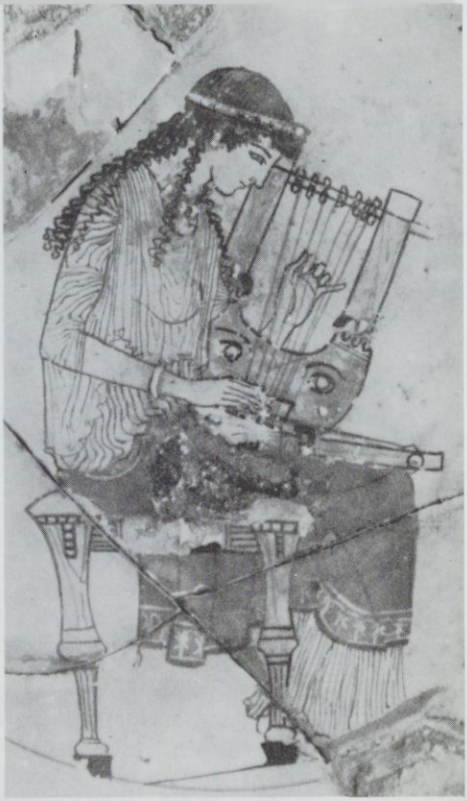
Quant aux Hébreux, les textes bibliques nous renseignent abondamment sur l'importance de la musique dans toutes les circonstances de leur vie, sur les genres musicaux qu'ils cultivaient (chants de guerre, chansons de métiers, psaumes, lamentations, cantiques) et sur leurs instruments de musique (le livre de Daniel décrit un orchestre composé d'une trompette, une flûte, une cithare, une sambuque, un psaltérion). De plus les *Livres Historiques* nous ont conservé les poèmes de quelques chants très anciens célébrant les grands moments de l'histoire d'Israël. Malheureusement, on ignore tout de ce que pouvait être la musique des Hébreux, pourtant appréciée et renommée, même à Babylone (Voir *Psaume 137* : « Sur les bords des fleuves de Babylone... ») et l'on ignore quelle a pu être son influence sur la musique occidentale.

Joueur de lyre crétois.



Les Grecs

De la Grèce musicale, nous savons beaucoup plus, du moins à partir du VIII^e^ siècle avant Jésus-Christ, car pour la Crète antique, riche civilisation, nous n'avons de documentation musicale que dans les nombreuses représentations d'instruments figurant sur des vases, peintures ou bas-reliefs ; quant à la musique de la Grèce archaïque, nous ne la connaissons qu'à travers le mythe d'Orphée, celui d'Olympos (représentant l'influence asiatique) et les épopées de style homérique dont nous savons seulement qu'elles étaient accompagnées d'instruments à cordes (lyre, cithare), à vent (aulos à



Joueuse de lyre attique. Ve siècle av. J.-C. (Louvre).

anches, syrinx, trompette) et à percussion.

Les premiers renseignements précis sur la musique grecque nous viennent des écrits de philosophes tels que Pythagore (véritable théoricien de la musique), Platon, Aristote et Aristoxène. Depuis le VIIIe siècle, les Jeux Pythiques de Delphes comportaient des concours artistiques où la musique jouait un grand rôle. Terpandre, vers 675, composait des nômes (poèmes de style homérique) qui se chantaient aux Jeux Pythiques avec accompagnement de cithare ou d'aulos [1] et comportaient parfois des solos et même des duos instrumentaux (cithare et aulos). Parmi les plus célèbres compositeurs grecs, il faut citer Pindare, Eschyle, Sophocle et Euripide. On connaît fort heureusement le système de notation des Grecs, qui consiste en lettres de l'alphabet diversement inclinées [2] : c'est ainsi qu'on a pu déchiffrer les plus anciens documents musicaux connus, qui sont au nombre de dix :

1. Fragment d'un chœur de l'*Oreste* d'Euripide (408 av. J.-C.)

2. Hymne delphique à Apollon (anonyme, vers 138 av. J.-C.)

3. Hymne delphique à Apollon par Limenios (128 av. J.-C.)

1. *Cithare* : instrument à cordes à dos plat, tendu de sept, puis de onze cordes. *Aulos* : instrument à vent dont il existait deux types, l'un cylindrique à anche battante (ancêtre de notre clarinette), l'autre conique à anche double (ancêtre de notre hautbois). Il pouvait être double.

2. Les Grecs ne furent pas les premiers à utiliser un système de notation musicale. On en cite des exemples aux Indes et en Chine à des époques très reculées. Les Babyloniens en auraient aussi fait usage.



Acrotère du Temple de Zeus (Olympie).

4. Épitaphe de Seikilos (1er siècle de notre ère)
5. Hymne à la Muse, pour cithare, attribué à Mésomède (v. 130)
6. Hymne au Soleil de Mésomède (v. 130)
7. Hymne à Némésis de Mésomède (id.)
8. Fragments vocaux de Contrapollinopolis (Thébaïde) (v. 160)
9. Fragments instrumentaux du même papyrus de Thébaïde
10. Hymne chrétienne d'Oxyrhynchos (Égypte) (fin du IIIe s.).

Il ne semble pas que les Grecs aient connu la polyphonie au sens où nous l'entendons aujourd'hui ; le seul enrichissement que leur musique ait tiré de la flûte double, de la trompette double ou des multiples cordes de la lyre fut de pouvoir exécuter un accompagnement sommaire à la partie supérieure, accompagnement qui ne consistait probablement qu'en une longue tenue (le premier degré du mode). Par contre, dans le domaine mélodique, leur musique témoignait, dit-on, d'un art consommé ; les modes diatoniques classiques de huit notes acquirent peu à peu des degrés intermédiaires et comportèrent jusqu'à dix-huit sons ; les chanteurs et les instrumentistes avaient la faculté de passer d'un mode à l'autre par l'altération d'un degré du mode initial (la modulation) ; les chanteurs de l'époque décadente acquirent

l'habitude de chanter plusieurs notes sur une même syllabe, chose inconnue des anciens Grecs, ce qui conduisit à la pratique de véritables vocalises où étaient utilisés de très petits intervalles (voisins de notre quart de ton) fort difficiles d'intonation.

Rome. La musique chrétienne

Quand Rome eut conquis la Grèce (146 av. J.-C.) et adopté l'art du vaincu qui rayonnait déjà sur tout l'Occident, cet art, trop savant et séparé de ses sources populaires, était en pleine décadence. Rome, éblouie par ses conquêtes, oublia les traditions étrusques (d'origines diverses, y compris égyptienne) et conduisit la musique aux plus ridicules excès : constitution d'orchestres monstres [1], fabrication d'hydraules géants [2]...

Nous ne possédons malheureusement aucun fragment de musique latine, bien que les Romains aient pratiqué un système de notation musicale utilisant les premières lettres de l'alphabet.

Cependant, l'Église chrétienne naissante créait une liturgie musicale par la synthèse, et sans doute la simplification, d'éléments divers (grecs et hébraïques surtout) ; nous ne connaissons rien de cette musique chrétienne primitive, antérieurement au IVe siècle, époque où saint Ambroise, évêque de Milan, introduisit dans son diocèse le chant des *Antiennes* et des *Hymnes*, tel qu'il était pratiqué dans les églises d'Orient. Mais nous savons qu'à cette époque saint Jean Chrysostome fixait la liturgie de la messe byzantine et introduisait à Constantinople la pratique des *Antiphones* (ou *Antiennes*) importée d'Antioche. On a donc tout lieu de penser qu'il existait entre le rite ambrosien et le rite byzantin de grandes similitudes. La musique byzantine, héritière de la Grèce et de l'Orient, était subtile et savante. Elle utilisait des modes dérivés des modes grecs, mais plus complexes, et pratiquait deux « genres » principaux : le *diatonique*,

1. Comprenant une grande variété d'instruments à vent nouveaux (tuba-cornu, buccin, lituus).

2. L'hydraule, orgue primitif constitué par une sorte de grande flûte de Pan munie d'un clavier et d'un système d'air comprimé, est une invention grecque qui s'est réalisée sur la terre égyptienne vers 200 av. J.-C. C'est d'Alexandrie que l'hydraule parvint à Rome.

qu'adopte de nos jours l'Église russe (intervalles voisins de nos tons et demi-tons), et l'*enharmonique*, perpétué par l'Église grecque (intervalles voisins de nos quarts de ton).

En même temps qu'ils introduisaient chez nous le chant vocalisé d'Orient, les Pères de l'Église s'alarmaient de voir un fossé toujours plus grand se creuser entre l'art savant et le peuple. Déjà la secte des néo-pythagoriciens s'était élevée à plusieurs reprises contre l'abus des très petits intervalles qu'ils jugeaient « efféminés ». Un vent de réaction souffla et la liturgie chrétienne se vit imposer l'usage des seuls modes grecs classiques (échelles diatoniques, c'est-à-dire celles que l'on peut obtenir sur les seules touches blanches du piano). C'est à cette occasion que fut commise une curieuse erreur qui se perpétua jusqu'à nos jours [1] : les nouveaux modes (« tons ecclésiastiques » ou « modes du plain-chant ») furent affublés de faux noms, dans le doute où l'on se trouvait quant à la nomenclature exacte des modes grecs. C'est ainsi que le mode de *ré* (mode *phrygien* chez les Grecs) s'appela *dorien ;* et comme les musiciens chrétiens avaient eu connaissance de la prééminence du mode * dorien national (mode de *mi* chez les Grecs), le nouveau mode dorien, ou mode de *ré*, devint le « premier ton » du plain-chant et le plus fréquemment employé.

Voilà le langage musical qui nous a valu les chefs-d'œuvre que l'on admire encore aujourd'hui sous l'appellation de « Chant Grégorien » et dont la beauté reste toujours vivante dans la diversité des interprétations (et Dieu sait si les écoles grégoriennes contemporaines sont diverses et croisent le fer avec acharnement !). La pérennité de cet art est le signe de ses fermes vertus. Seul témoignage vivant d'une civilisation musicale antique, la musique chrétienne a résisté au formidable raz-de-marée des invasions barbares qui, aux IVe et Ve siècles, ont déferlé sur l'Europe, marquant le début d'une ère nouvelle pour la culture occidentale.

1. Boèce n'a jamais été responsable de cette erreur, comme on l'a parfois prétendu.

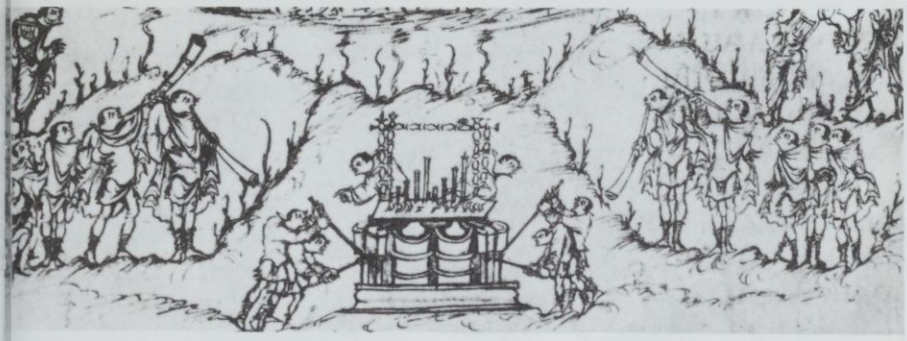
Le signe (*) renvoie au lexique que l'on trouvera à la fin du volume.

Flûtiste et jongleur (St-Martial de Limoges).



Du VI^e au XIII^e siècle

Dates	Musique	Arts et Lettres	Histoire
428-751			Mérovingiens
590-604	Grégoire le Grand pape		
751-986			Carolingiens
842		*Serment de Strasbourg*	
	Les « Tropes »		
v. 900	Hucbald : *Musica enchiriadis*	*Contes des mille et une nuits*	
970-1050	Guy d'Arrezzo		
987			Avènement des Capétiens
1050-1125	La musique à St-Martial de Limoges	Grandes basiliques	
v. 1090		*Chanson de Roland*	
1095			Première croisade
1150		*Roman de Renard*	
1163	Époque de Léonin	Notre-Dame de Paris en construction	
1180-1223			Philippe-Auguste
1191		Mort de Chrétien de Troyes	
v. 1200	Époque de Pérotin	*Tristan et Iseult*	
1225-1274		Saint Thomas d'Aquin	
1226-1270			Saint Louis
1262		Naissance de Dante	
1283	*Jeu de Robin et Marion*	Théâtre de Rutebeuf	
1285-1314			Philippe le Bel
1287	Mort d'Adam de la Halle		



Psautier d'Utrecht (IX^e s.)

Le « Chant grégorien »

Les spécialistes ont qualifié d'« Age d'or du Chant grégorien » les trois ou quatre siècles de barbarie qui ont suivi les grandes invasions. Nous ne possédons pas de textes musicaux datant de cette période, mais une solide tradition orale a transmis aux siècles suivants le prodigieux répertoire des Introït, des Antiennes, des Alleluias et des Hymnes, dont les auteurs, hommes d'église obscurs, sont pour la plus grande part inconnus de nous. La production dite « grégorienne » se poursuit jusqu'au XVII^e siècle, mais les œuvres tardives ne sont en général que des pastiches plats ou des remaniements de pièces anciennes (la *Messe des Anges*, par exemple, qui date du XVI^e siècle, comporte un *Sanctus* sur une mélodie du XII^e). Une exception doit être faite cependant pour les pièces en vers (Hymnes et Séquences*) dont quelques-uns des plus beaux chefs-d'œuvre appartiennent au XII^e et XIII^e siècles. (*Dies Irae* et *Lauda Sion* entre autres.)

Le danger de la transmission orale de chants relativement difficiles, d'une extrémité à l'autre du monde chrétien, était le rôle que pouvaient jouer le hasard et la fantaisie dans l'interprétation de ces chants. Chaque peuple adaptant aux habitudes musicales de sa race les chants qui lui parvenaient de diocèses lointains, il en résultait, au bout de quelques générations, la formation d'un certain nombre de folklores liturgiques au sein desquels les mélodies primitives devenaient méconnaissables. Saint Grégoire-le-Grand, pape de 590 à 604, sentit l'importance du danger et fit du retour à l'unité



le but de sa réforme : il établit donc un graduel type *(Antiphonaire)* qui fut imposé à tous les diocèses, et envoya partout des missionnaires chargés d'enseigner le chant d'église. Un peu plus tard, Charlemagne comprit à son tour l'importance que l'unification des rites sacrés pouvait avoir dans le maintien d'une autorité qui s'étendait aux races les plus diverses. Fidèle à son rôle avantageux de défenseur de la Papauté, il décida de poursuivre l'œuvre grégorienne et revêtit cette entreprise d'un caractère d'importance qui ne manqua pas d'étonner certains historiens. Dans une phrase demeurée célèbre, il ordonna : « *Revertimini vos ad fontem sancti Gregorii, quia manifeste corrupistis cantum* [1]. »

En interdisant de composer des pièces nouvelles, en refusant de s'adapter aux usages musicaux de chaque peuple, la réforme grégorienne rendait impossible toute évolution de la musique liturgique, dont elle signait par conséquent l'arrêt de mort. Heureusement, il fallut des siècles de lutte incessante pour soumettre à la réforme des évêques ou des abbés jaloux de leur indépendance ; et d'autre part, la notation, seul moyen efficace d'imposer une formule musicale *sine varietur*, demeura longtemps inconnue, les premiers *neumes* n'apparaissant que vers le VIII[e] siècle et le système alphabétique des Romains étant tombé en désuétude du fait de son invraisemblable complexité.

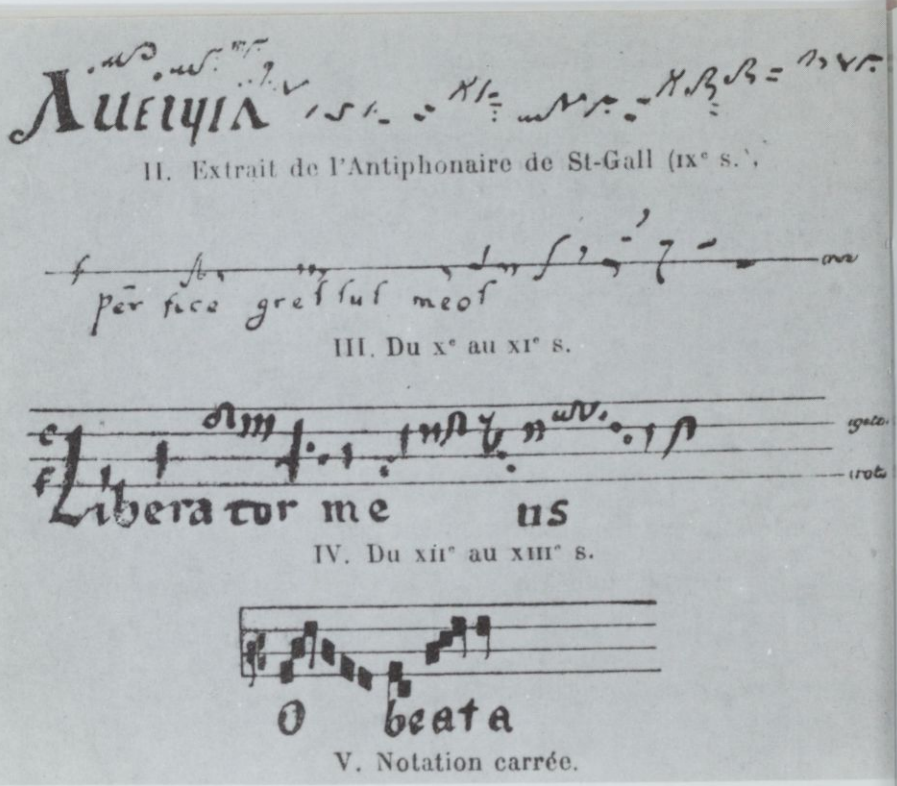
Progrès de la notation

La notation neumatique était une sorte de sténographie musicale destinée à aider la mémoire des chanteurs en leur indiquant la durée relative des sons et l'allure approximative de certains groupes de notes. L'imprécision de ce système, qui en rend aujourd'hui l'interprétation si hasardeuse, avait déjà frappé les théoriciens du IX[e] siècle, qui eurent l'idée de placer au-dessus des neumes les lettres de la notation alphabétique [2].

1. « Retournez aux sources de saint Grégoire, car vous corrompez manifestement le chant. »

2. A : *la* - B : *si* (le *si* descendu d'un demi-ton s'appellera B mol, d'où *bémol* par opposition au B carré, d'où bécarre). - C : *ut* - D : *ré* - E : *mi* - F : *fa* - G : *sol*. Ce système, qui découle d'une simplification de la notation alphabétique romaine, est encore en usage de nos jours dans la terminologie allemande et anglaise.

Saint Grégoire le Grand.
Ms latin du X[e] s. (Bibliothèque Nationale.)



Évolution de la notation musicale.
(« Dictionnaire de Musique » de Riemann.)

Au Xe siècle, on eut enfin l'idée de préciser la valeur d'intonation des neumes au moyen de lignes ; une seule, d'abord, qui situait la note *fa*, puis une seconde qui indiquait la position de l'*ut* supérieur, enfin une troisième et une quatrième ; la ligne de fa (F) et celle d'ut (C) étaient indiquées chacune par une lettre qui, en se déformant peu à peu a donné naissance à nos clefs modernes. En même temps les neumes se modifiaient, les traits devenaient plus gros, les points prenaient des formes de carrés ou de losanges : ainsi naquit à partir du XIIe siècle la notation gothique, qui deviendra rapidement la *notation carrée*, encore en usage aujourd'hui pour le répertoire du plain-chant [1], et peu après la *notation*

1. Nos éditions modernes de chant grégorien sont en général la reproduction de manuscrits du XIVe et XVe siècles.

proportionnelle qui adopte les signes de la notation carrée mais leur attribue des valeurs de durée fixes. Au milieu du XV^e siècle, le système proportionnel fut perfectionné au point de revêtir, à peu de choses près, l'aspect de notre notation moderne.

Le nombre des théoriciens, dont le haut Moyen âge nous a transmis les noms ou les ouvrages, donne une idée de l'intérêt que l'on prenait alors à la constitution d'un vocabulaire musical. L'un des plus célèbres d'entre eux fut Guido d'Arezzo, savant moine bénédictin qui contribua au perfectionnement de la notation et attribua aux notes les noms qu'elles portent aujourd'hui (à l'exception du *si* : celui-ci forme avec le *fa* l'intervalle de quarte augmentée qui terrorisait les musiciens du Moyen âge, si bien que cet intervalle fut appelé *diabolus in musica* et que ni Guido d'Arezzo ni ses successeurs ne voulurent donner un nom au 7^e degré de la gamme).

Musique religieuse

Les plus anciens documents que nous possédions sont, pour la plupart, des œuvres religieuses, pour la raison très simple que les moines, représentant la classe intellectuelle, furent pendant longtemps les seuls à pouvoir écrire la musique.

Jean de Damas et Cosme de Majuma notant leurs chants d'église. Ménologe de Basile I. (Bibliothèque du Vatican.)





Ancien manuscrit de Pesaro.



Au IXe siècle, ils inventèrent les *tropes*, sortes de poèmes mnémotechniques que l'on adaptait aux vocalises trop difficiles à retenir et qui furent ensuite le prétexte de nouvelles compositions religieuses (v. * SÉQUENCE) ; le répertoire né des *tropes*, *séquences* ou *proses* ne cessa de se développer jusqu'au XVIe siècle (Concile de Trente). Selon Jacques Chailley, l'un des meilleurs spécialistes de la musique médiévale, les tropes auraient été à l'origine des *Passions* et des *Mystères*, qui jouèrent aux Xe et XIe siècles un si grand rôle dans la littérature française et donnèrent ensuite naissance aux *Chansons de Geste*. Nous ne connaissons malheureusement presque rien de la musique des Passions et des Mystères, pas plus que celle des Chansons de geste, dont nous savons seulement qu'elles étaient déclamées par un trouvère ou un jongleur qui s'accompagnait de la vièle.

Musique profane

Pour la musique profane, les premières « œuvres » ne furent sans doute que des danses instrumentales (flûtes, flageolets, musettes, trompettes, tambours et cymbales) ou des chansons populaires, plus ou moins improvisées sur des thèmes du plain-chant et accompagnées par la vièle ou la harpe. Mais du XIe au XIIIe siècle se multiplia une noble espèce de chanteurs-compositeurs-poètes, connus selon les pays sous les noms de *troubadours* (Provence), *trouvères* (nord de la France), *ménestrels* (serviteurs et interprètes des trouvères), *bardes* (pays de Galles, Écosse, Irlande : caste vénérée et protégée par les lois), *minnesaenger* (Allemagne)... Comparables à nos grands solistes internationaux, ils allaient de ville en ville, enseignaient le chant aux grands de ce monde et créaient des écoles. Quelques très beaux manuscrits (parmi lesquels le MS fr. 22543 de la Bibliothèque Nationale) nous livrent un grand nombre de chansons de troubadours et de trouvères : pour les seules régions de langue d'oc où l'on a pu retrouver les noms de plus de 450 troubadours, on connaît environ 260 mélodies. Les troubadours et les trouvères les plus fameux sont : Guillaume IX, comte de Poitiers et duc d'Aquitaine, (le plus ancien troubadour connu), Marcabru, Jaufré Rudel, Bernard de Ventadour, Conon de Béthune, Blondel de Nesles, Thibaud de Champagne roi de Navarre (1201-1250), et le célèbre Adam de la Halle qui doit sa réputation beaucoup

moins à ses chansons qu'à ses œuvres dramatiques (voir plus loin). Les différents genres sont : le *sirventès* (chanson politique qui comprend la *chanson de croisade*), le *canso* (chanson d'amour), le *tençon* (ou *joc partit*, sorte de joute poétique et musicale), la *pastourelle*, la *chanson de toile* (narrative et mélancolique), etc... Chacun de ces genres se distingue beaucoup plus par le poème que par la mélodie, le plus souvent de rythme ternaire et construite sur le modèle du « lied strophique » (tous les couplets sur la même mélodie).

Les origines de la musique polyphonique

Pendant ce temps, se développe très remarquablement la polyphonie, pratique musicale qui, pour nos contemporains est presque synonyme de musique, mais qui a préoccupé singulièrement tous les théoriciens du Moyen âge. Dans son acception la plus générale, le terme « polyphonie » désigne l'ensemble des techniques de composition musicale qui permettent de faire entendre différents sons simultanément, soit en superposant deux ou plusieurs mélodies d'égale importance, soit en « accompagnant » une mélodie par une ou plusieurs parties secondaires.

Les origines de la polyphonie sont multiples dans ses formes inconscientes ou semi-conscientes. Les flûtes doubles, dont on a trouvé des spécimens datant de 3.000 ans av. J.-C., permettaient d'émettre deux sons simultanés ; de même les instruments à cordes pincées qui existent depuis la plus haute antiquité. On a vu que les Grecs avaient imaginé sur leurs flûtes doubles ou sur leurs lyres des « accompagnements » rudimentaires à la partie supérieure (nous ne savons pas exactement en quoi consistaient ces accompagnements). D'autre part, dans les orchestres importants, tels qu'il en est décrit dans la Bible et représenté sur divers bas-reliefs, certaines tournures mélodiques étaient évidem-



Miniatures du Cantigas Codex.
(Bibliothèque de l'Escurial.)

ment injouables pour tel ou tel groupe d'instruments, qui devaient momentanément jouer des notes différentes. Sur les hydraules utilisées à Alexandrie au IIIe siècle av. J.-C., on pouvait faire fonctionner plusieurs tuyaux simultanément... Enfin l'on peut remarquer aujourd'hui encore dans des collectivités peu musiciennes une forme instinctive et primitive de polyphonie qui a dû exister depuis que les hommes chantent : un groupe d'hommes et de femmes croient chanter à l'unisson, mais les femmes chantent une (ou parfois deux) octaves plus haut que les hommes, et quelques francs-tireurs (hommes à la voix trop élevée ou femmes à la voix trop grave) chantent une partie intermédiaire qui se maintient à la quinte ou à la quarte des deux autres. On pourrait multiplier les exemples...

Le début d'un art polyphonique conscient peut se situer au commencement du Xe siècle. De cette époque date en effet le plus ancien texte polyphonique qui nous soit parvenu, un fragment musical noté dans le *Musica Enchiriadis* d'un nommé Hucbald, moine de Saint-Amand (840-930) ; c'est une courte invocation à deux voix « *Rex cœli, Domine maris...* » dans laquelle la mélodie portant le texte est à la partie inférieure, l'autre partie s'éloignant de la première pour se maintenir à la quarte supérieure, puis revenant pour conclure à l'unisson. Ce système s'appelle l'*organum* [1]. Pendant un siècle il se perfectionna et l'on découvrit un principe qui est à l'origine du contrepoint moderne : celui du mouvement contraire. Les parties ne sont plus parallèles et lorsqu'une monte, l'autre doit descendre : c'est ce qu'on appelle le *déchant*. Les théoriciens s'appliquent à établir les règles de ce mouvement des parties l'une par rapport à l'autre, et bientôt la partie supérieure (que l'on appellera longtemps encore *discantus*) entourera de souples et gracieuses arabesques le thème plain-chantesque, qui supporte les paroles à la manière des lettres ornées dans les manuscrits du temps ; c'est ce qu'on a appelé parfois l'organum à vocalises dont l'abbaye Saint-Martial de Limoges s'était fait, vers l'an 1000 une vraie spécialité. Le considérable travail réalisé au XIe siècle dans ce monastère lui valut d'être baptisé par Jacques Chailley « Conservatoire de la musique médiévale ».

Bientôt une troisième puis une quatrième voix vont s'ad-

1. L'Angleterre utilisait un système spécial d'organum, le *gymel*, où les parties se suivaient à la tierce et non à la quarte.