



HAL
open science

La Musique anglaise du Moyen Age s'est-elle construite en marge de celle du continent ?

Jean-Philippe Heberlé

► **To cite this version:**

Jean-Philippe Heberlé. La Musique anglaise du Moyen Age s'est-elle construite en marge de celle du continent ?. Marges/Seuils, May 2002, Nancy, France. pp.303-315. hal-01689057

HAL Id: hal-01689057

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01689057v1>

Submitted on 31 May 2024

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.

Jean-Philippe Heberlé
IDEA, Nancy-Université

La musique anglaise du Moyen Age s'est-elle construite en marge de celle du continent?

L'Angleterre bien qu'insulaire n'en a pas moins subi plusieurs invasions et, par conséquent, diverses influences étrangères. On sait que la dernière invasion en date remonte à 1066 avec l'arrivée de Guillaume le Conquérant. L'influence étrangère aurait-elle pris fin avec la conquête normande ? N'y a-t-il pas d'autres moyens d'influencer une culture ainsi qu'une manière de faire, d'écrire ou de composer que d'envahir ou de dominer un pays ? Un pays quel qu'il soit – a fortiori l'Angleterre au Moyen Age – peut-il créer et se constituer un patrimoine musical sans subir l'influence des autres pays européens, en particulier celle de la France et de l'Italie ? En fait, est-il possible de créer en vase clos ? De surcroît, si l'Angleterre a subi des influences à l'époque médiévale, n'a-t-elle pas à son tour influencé certains pays ? Etudier la part de l'apport et de l'emprunt dans la musique anglaise du Moyen Age revient à savoir si elle s'est construite ou non en marge de celle du continent. Pour tenter de répondre à cette question nous verrons qu'il est difficile de créer et de penser en dehors de l'épistémè dominante. Or, au Moyen Age, l'influence grecque n'a pas disparu contrairement à ce que pourrait laisser croire une vision démodée et erronée de l'époque médiévale. L'Angleterre faisant partie intégrante du monde chrétien, elle subit comme les autres pays européens l'influence prépondérante de l'Eglise catholique qui contrôle et domine largement la création musicale religieuse. En parallèle, la musique séculière ou profane se développe sous l'impulsion de certaines maisons seigneuriales.

Quant on étudie la musique au Moyen Age, on parle donc aussi bien de musique religieuse que de musique séculière. Mais avant

d'analyser ces deux formes, il faut s'intéresser à la pensée musicale médiévale ainsi qu'aux conceptions musicales de la période. En premier lieu, on distingue au Moyen Age la musique en tant que philosophie (la *musica speculativa*) de la musique en tant qu'« art des sons » (la *musica practica*). Ensuite, bien que le Moyen Age s'étende sur plusieurs siècles et soit traditionnellement subdivisé en trois époques, le haut Moyen Age (V^e-X^e siècles), l'Age féodal (XI^e-XII^e siècle) et le bas Moyen Age (XIV^e-XV^e siècles), on observe néanmoins des constances dans la pensée musicale (la *musica speculativa*). L'Angleterre ne peut échapper à cette pensée, qui constitue l'une des épistémès de l'époque. Première chose, qui va dans le sens de la continuité plutôt que dans le sens de la rupture avec la pensée antique, la pensée musicale du Moyen Age est l'héritière du modèle antique. De fait, les conceptions musicales du Moyen Age se fondent sur les conceptions pythagoriciennes et platoniciennes de la musique avec pour corollaire principal la théorie du nombre comme nous le rappelle Olivier Cullin dans le *Guide de la Musique du Moyen Age* :

La définition de la musique comme nombre rendu audible est due à Pythagore. [...] Le caractère harmonieux de ce qui est en fait la loi de la résonance acoustique, repose sur un rapport numérique : plus la relation est simple, plus le son est beau. La musique est donc une science du nombre audible et appliqué. Sa force et sa beauté proviennent du fait qu'elle fait entrevoir le monde pur des nombres. La musique est avant tout proportion numérique, relation de nombre et de quantité, d'égalité et d'inégalité, c'est-à-dire, dans la tradition de l'école pythagoricienne, l'union de choses diverses selon la conception de l'existence de deux natures originelles et opposées : le « même » et « l'autre ». Platon a repris et expliqué dans le *Timée* cette conception de l'unité et de la multiplicité, de la stabilité et de l'altération. Saint Augustin, dans le livre I de son *De Musica*, en fait autant et justifie la musique comme science, comme un ensemble de connaissances rationnelles [...] fondé sur les Nombres, source et règle de l'harmonie dans les mouvements. Le Beau musical est alors intelligible (le jugement esthétique est réduit à une définition mathématique). Il est aussi source du Bien car le jugement esthétique introduit la notion d'éthique [...].

En effet, cette théorie du Nombre renvoie aux mouvements de l'âme et à l'idée du pouvoir inhérent qu'a la musique d'exercer une influence bénéfique ou non sur ceux-ci. Le nombre n'est pas seulement mathématique et explicatif du rythme et de l'harmonie ; il

n'est pas seulement objet perçu et mémorisable ou sujet à jugement : il est aussi un nombre intérieur, un nombre « de mémoire » qui confère à la musique sa nature spirituelle. [...] **C'est de cette manière que la musique reflète la beauté et la perfection de Dieu et de ses créations.** Boèce reprend à son compte l'ensemble de cette théorie et définit avec autant de précision que Saint Augustin le caractère scientifique de la *musica*.¹

Toutes ces idées seront largement diffusées au Moyen Âge. A cette époque, la musique est donc une science dont les effets émotifs relèvent autant de l'expérience éthique et spirituelle que de la ferveur religieuse. En outre, cette science appartient aux sept arts libéraux au même titre que la géométrie, l'arithmétique, l'astronomie, la grammaire, la rhétorique et la dialectique. Elle a donc son importance dans la formation des élites médiévales.

Si Boèce au VI^e siècle souligne autant que Saint Augustin le caractère scientifique de l'art musical, on lui doit aussi, dans le sillage du modèle antique, la première catégorisation de la musique à travers la célèbre trilogie qui perdurera sous des formes plus ou moins remaniées jusqu'à la Renaissance. Les trois éléments de cette trilogie sont : la *musica mundana* (le macrocosme est régi par la musique / l'harmonie des Sphères que l'homme ne peut entendre), la *musica humana* (l'harmonie du corps et de l'âme ; l'Homme en tant que microcosme est également régi par l'harmonie) et la *musica instrumentalis* (la nature prolongée par l'art au moyen des sons et des instruments).

Dans la pensée du monde chrétien médiéval, l'harmonie du macrocosme et du microcosme est l'œuvre de Dieu. La « *musica instrumentalis* » a donc pour objet dans l'esprit des pères de l'Eglise de louer Dieu, de témoigner de son existence, mais aussi de se rapprocher de lui par effet sympathique comme l'écrit Olivier Cullin dans sa récente *Brève histoire de la musique au Moyen Âge* :

La musique participe donc d'une forme de théologie active dans la mesure où son exercice représente une manifestation tangible, audible et quotidienne de la présence de Dieu parmi les hommes. [...] Cette louange de la beauté du monde visible, reflet de l'invisible divin, est

¹ Olivier Cullin, « Le haut Moyen Âge. Des origines à l'ère carolingienne », éd. Françoise Ferrand. *Guide de la musique du Moyen Âge*, Paris : Fayard, 1999, pp. 48-49. Les caractères gras ont été ajoutés par l'auteur de cet article.

admirablement constitutive de la pensée et de la pratique musicale au Moyen Age.¹

On vient ainsi de voir les fondements philosophiques et épistémologiques qui expliquent l'importance de la musique religieuse à l'époque médiévale. De fait, cette musique domine davantage la production musicale que la musique séculière. L'Eglise (le pouvoir spirituel) est le principal mécène et la majorité des compositeurs composent pour elle car la liturgie s'appuie sur la musique pour les raisons évoquées plus haut. Qu'en est-il du développement de la musique religieuse anglaise au Moyen Age et comment s'est-il opéré ?

L'Angleterre est rechristianisée à partir du VI^e siècle avec l'arrivée de l'envoyé du pape, le futur Saint Augustin de Canterbury, mais cette phase de christianisation de l'archipel se fait, semble-t-il, surtout avec l'aide des chrétiens celtes gallois et irlandais. Bien qu'au début, maintenir en fonction les premiers évêques nommés soit parfois difficile, le pape réussit tant bien que mal à imposer son autorité dans plusieurs diocèses. Suite au renouveau du christianisme, les monastères se développent et en viennent à détenir non seulement une place importante dans le développement du chant religieux, mais aussi à devenir, d'abord à travers la tradition orale et puis, plus tard, dès l'invention des premiers systèmes de notations musicales (au IX^e siècle en occident), les premiers véritables « conservatoires » de la musique interprétée. Ce qu'il faut avoir à l'esprit, c'est qu'en Angleterre comme sur le continent, l'absence jusqu'au IX^e siècle d'un système de notation fiable, a pour principal corollaire la transmission orale des compositions. Il arrive donc qu'à chaque transmission la pièce vocale soit modifiée. A l'apparition de la notation neumatique, on aura oublié l'identité du compositeur premier, ce qui explique la multitude de manuscrits portant la mention « anonyme ».

En 747, le Concile de Clovesho (Kent) décrète, dans *De Sanctae Psalmodiae Utilitate*, que la messe devrait être chantée comme dans l'Eglise romaine et suivre le rite romain. En Europe, différents rites (romain, gallican, bénéventain, mozarabe et ambrosien) coexistent jusqu'à ce que Charlemagne impose le rite romain au sein duquel le chant grégorien va occuper une place prépondérante au détriment des autres

¹ Olivier Cullin, *Brève histoire de la musique au Moyen Age*, Paris : Fayard, 2002, pp. 64-66.

chants. Le grégorien, musique monodique et sans accompagnement musical, est l'héritier des premières psalmodies et correspond à la partie psalmodiée de la messe qui à l'origine se décomposait selon ces trois parties : lecture des écritures, chant de psaumes et homélie. Les rites évolueront et se complexifieront, mais la psalmodie persistera jusqu'au déclin du grégorien.

Il semble que le temps passant, les principes décrétés dans *De Sanctae Psalmodiae Utilitate* n'aient eu que des effets limités sur le contenu et la forme de la musique religieuse anglaise. Ce qui fait que celle-ci se démarque peu à peu du canon de l'Église romaine en matière musicale, c'est-à-dire du chant grégorien. En effet, bien avant le début du XII^e siècle, les écrits de John Cotto (ou Cotton) d'Affligen traitent de l'indépendance des voix, c'est-à-dire de la polyphonie, une pratique musicale en totale opposition avec la monodie du plaint-chant dont le grégorien est l'un des plus illustres représentants. La forme privilégiée de polyphonie dès le IX^e siècle est l'organum. Il s'agit d'une polyphonie mélismatique développée par des voix secondaires au-dessus d'un plaint-chant. Au XIII^e siècle, l'organum disparaît au profit de compositions polyphoniques plus complexes, telles que le motet. Les premiers exemples de polyphonie religieuse anglaise se trouvent dans le tropaire de Winchester¹ (Winchester Troper). Au pays de Galles, Gerald Barry, archidiacre de Saint-David, nous rapporte que les hymnes n'étaient pas chantés à l'unisson comme cela se faisait communément, mais en autant de parties qu'il y avait de chanteurs. Au cours du XII^e siècle, la polyphonie devient de plus en plus complexe comme en témoigne le morceau *Speculum charitatis*. Le développement de la polyphonie va de pair avec des modifications locales du rite romain. Le rite de Sarum, établi à Salisbury – et l'un des plus célèbres –, va rapidement essaimer dans tout l'archipel.

En conséquence, au XIII^e siècle, la polyphonie semble se développer plus librement en Angleterre que sur le continent. N'oublions pas qu'au Moyen Âge, la théorie musicale émane directement de la théologie. Le développement de la musique polyphonique religieuse en Angleterre va donc de pair avec les écrits

¹ Manuscrit anglais datant de la fin du X^e siècle et du début du XI^e siècle. Il s'agit du plus ancien recueil de musique polyphonique connu. La musique qu'il contient fut recopiée par trois scribes qui utilisèrent la notation neumatique. Il est conservé au Corpus Christum College à Cambridge.

de théorie musicale (la fameuse *musica specula*). D'ailleurs, plusieurs théoriciens anglais justifient, recommandent et louent l'emploi de la polyphonie sans demander l'abandon du plaint-chant grégorien qui reste, selon le moine bénédictin Walter Odington, auteur de *Summa de speculatione musicae*, l'un des fondements de la musique religieuse monastique. D'autres théoriciens anglais, au contraire, dénoncent la polyphonie comme le fera plus tard (vers 1324/1325) le Pape Jean XXII à propos de l'Ars nova dans la décrétale *Docta sanctorum patrum*.

Walter Odington, qui comme nous le rappelle Nigel Wilkins est l'héritier des grands théoriciens du passé, ne se contente pas d'approuver l'emploi de la polyphonie, il est également l'un des premiers à justifier l'emploi de l'intervalle de tierce. Cet emploi est contesté sur le continent, parce qu'il y est jugé dissonant. Les compositeurs anglais ne se contenteront pas d'utiliser cet intervalle, ils emploieront aussi l'intervalle de sixte. L'utilisation des tierces et des sixtes demeurera pendant longtemps l'une des marques de l'insularité de la musique anglaise et elle caractérise ce qu'on appellera au XV^e siècle la « contenance anglaise ».

La polyphonie anglaise ne se démarque cependant pas fondamentalement des modèles continentaux. L'une des raisons se trouve sans doute dans l'interprétation de pièces religieuses françaises par exemple, comme semble le suggérer certains des manuscrits originaires de Worcester², sans doute le centre musical le plus important et le plus effervescent du XIII^e et du début du XIV^e siècles en Angleterre. Ainsi, le conductus³ est assez répandu et le déchant est fort pratiqué. Le déchant consiste en une polyphonie ajoutant à une mélodie de plaint-chant, une ou plusieurs parties écrites « note contre note » en mouvement contraire, les dissonances étant prosrites. A partir du XIV^e siècle environ, il existe toutefois une variante anglaise du déchant appelé « discant » où les intervalles de tierce et de sixte

¹ « The Summa reflects very clearly the academic theoretical approach to music inherited from the great theorists of the past [...] », Nigel Wilkins, *Music in the Time of Chaucer*, Cambridge : Brewer, 1979.

² Les manuscrits de Worcester comporte également des compositions anglaises originales. Worcester est aussi la ville d'où le motet anglais est originaire.

³ Il s'agit d'un chant sacré en latin datant des XII^e et XIII^e siècles. Ce chant est fondé sur un thème original ainsi que sur l'articulation simultanée des voix.

foisonnent. En outre, dans cette variante, il arrive que la mélodie de plaint-chant (le *cantus firmus*) soit chantée par la voix à la tessiture la plus haute et non par celle du ténor. La prédilection particulière de la musique anglaise pour les voix hautes (contre-ténor en particulier) apparaît ici.

Ajoutons également, en revenant quelque peu en arrière, que la musique polyphonique religieuse anglaise du XIII^e siècle puise aussi son inspiration dans la musique vernaculaire séculière, comme l'atteste le recueil de l'abbaye de Reading. Vers 1240, un moine de cette abbaye composa le célèbre canon profane « *Sumer is incumen in* » (Manuscrit conservé à la British Library, Harley 978) qui prit le titre de « *Perpice Christi cola* » après que le moine l'eut adapté pour l'Eglise en y ajoutant un texte en latin. Les liens qui se tissent entre musique populaire et musique religieuse demeureront comme le montre le « *Red Book of Ossory* » (1317-1360) qui contient les textes de soixante chansons en latin calquées sur des chansons populaires en français et en anglais.

Le lien entre musique populaire et musique religieuse n'est pas propre à l'Angleterre. Par exemple, en France, Guillaume de Machaut (1300-77) utilise des éléments populaires dans la composition de deux de ses motets. Si la difficulté consiste à savoir dans quels pays le procédé fut introduit en premier, il n'en demeure pas moins que d'un pays à l'autre des pratiques communes existent, même avec un certain décalage temporel. Par exemple, le motet isorythmique sera adopté plus tard que sur le continent, vers 1340, à un moment où son usage y devient désuet. D'intéressants motets isorythmiques furent écrits par John Dunstable (c. 1390-1453) qui est sans doute le premier grand compositeur anglais. Son style musical est simple et populaire mais subtil. Ses progressions harmoniques se font en douceur et reflètent le goût anglais pour les tierces et les sixtes. Il excelle dans la combinaison des différentes parties vocales en privilégiant l'utilisation de trois parties. Hormis les motets isorythmiques, il écrivit d'autres motets, des cycles de messe, des mouvements de messe (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, etc.) ainsi que des pièces séculières et vernaculaires. Son talent était si grand qu'il influença beaucoup de compositeurs continentaux, parmi lesquels Guillaume Dufay (c. 1398-1474).

Si un compositeur comme John Dunstable influence ses collègues du continent et si on parle dans la première moitié du XV^e siècle de

« contenance angloise » (style anglais) pour parler de l'influence anglaise sur la musique continentale, il n'en demeure pas moins que l'influence française continue comme cela apparaît dans l'un des recueils les plus célèbres de la musique médiévale : le manuscrit d'Old Hall qui est conservé aujourd'hui à la British Library (ms. Add. 57950). Ce manuscrit marque le déclin de « l'ars antiqua¹ », dont le répertoire interprété et créé à Worcester est issu, au profit de l'influence croissante de l'Ars Nova français. Le traité d'Ars Nova, écrit après 1320 et attribué à Philippe de Vitry (1291-1361), se caractérise par l'introduction de nouveaux systèmes de notation qui ont des conséquences sur la composition puisque la modernisation de la notation permet des complexifications rythmiques. L'Ars Nova donne son nom à l'ensemble de la musique polyphonique du XIV^e siècle.

Bien que né en France, l'Ars Nova se développera aussi en Italie, l'autre foyer important de la musique au Moyen Age. En Angleterre, l'influence du modèle français apparaît donc dans le manuscrit d'Old Hall qui comporte 147 compositions dont 121 sont des parties de messe. Pour la première fois dans l'histoire de la musique anglaise les compositeurs sont nommés. Il s'agit principalement de compositeurs rattachés à la Chapelle Royale (dont la création remonte à Henri I). On y trouve même une partie de messe attribuée à Henri IV. Petit à petit les chapelles royales ou ducales deviennent aussi importantes que les monastères ou les cathédrales dans la vie musicale anglaise. On abordera bientôt le rôle primordial du pouvoir temporel dans le développement de la musique séculière sérieuse, en Angleterre comme sur le continent d'ailleurs. Le plus célèbre musicien dont une vingtaine d'œuvres figurent dans le manuscrit d'Old Hall est Leonel Power (?1370/85-1445). Contrairement à Dunstable, il n'écrivit que de la musique religieuse. C'est aussi l'auteur d'un important traité et probablement l'inventeur de la messe cyclique. Si des œuvres de John Dunstable se trouvent dans le célèbre manuscrit, on notera qu'elles y furent vraisemblablement ajoutées ultérieurement.

Enfin, on ne peut passer sous silence une invention anglaise du XV^e siècle : le « carol ». Il peut être aussi bien religieux que profane. La plupart du temps son texte est en anglais bien qu'il puisse

¹ Aujourd'hui le terme désigne toute la polyphonie des XII^e et XIII^e siècles : des premiers développements de la polyphonie jusqu'à l'avènement de l'Ars Nova.

comporter des passages en latin ou en français. Les « carols » religieux sont liés thématiquement à la période qui se situe entre Noël et l'Épiphanie. D'un point de vue formel, ils sont écrits pour deux voix, auxquelles on ajoute une troisième, en bourdon, souvent dans le style du déchant, au moment de chanter le refrain. Ils se veulent plus populaires que les autres musiques religieuses parce qu'ils sont destinés à un public plus large, mais il n'en demeure pas moins qu'ils restent complexes et rigoureux, en particulier dans leur écriture polyphonique ainsi que dans le traitement des dissonances.

Pour résumer le versant religieux de la musique anglaise médiévale, on peut dire qu'il s'est construit dans le sillage de celui du continent. Il faut toutefois reconnaître l'existence de quelques variantes par rapport à ce qui se fait en France. Les principales différences transparaissent dans le déchant anglais (« English discant ») et le « carol ». La musique religieuse est d'autant moins en marge de celle du continent qu'au cours du XIV^e siècle les échanges musicaux sont constants entre la France et l'Angleterre, et ceci paradoxalement en pleine Guerre de Cent ans.

Si le pouvoir spirituel occupe une place primordiale dans le développement de la musique liturgique, c'est le pouvoir (ou les pouvoirs) temporel(s) qui contribue(nt) à faire exister parallèlement à la musique religieuse la musique séculière sérieuse, dont l'une des principales manifestations est la musique courtoise.

La musique courtoise apparaît en France. En effet, à la fin du XI^e siècle c'est dans le sud de la France que naît cette musique chantée par les troubadours dont beaucoup sont des princes, des châtelains ou des dames de la noblesse. Ils vantent les valeurs féodales (code de l'honneur, vaillance, etc.). Les troubadours, qui parlent la langue d'oc, inventent des œuvres poétiques mises en mélodie. Leurs compositions étaient transmises oralement et même si certaines furent recueillies plus tard dans les « chansonniers », la musique n'était pas toujours notée. Leurs chansons, pour la plupart des chants d'amour courtois ou épiques, n'étaient pas toujours accompagnées de musique, mais si tel était le cas, elles étaient toujours monodiques, alors que chez les trouvères (« les troubadours du nord qui parle la langue d'oïl ») elles étaient aussi polyphoniques. Si le nord connaissait et appréciait la musique polyphonique dès le XI^e siècle, ce n'est qu'au XIV^e siècle après le déclin des troubadours que la polyphonie se développa dans le

sud. Au XIV^e siècle, les trouvères chantent, entre autre, les mélodies accompagnées et les motets profanes d'un des plus grands musiciens du Moyen Age, Guillaume de Machaut dont le premier protecteur n'est autre que le grand mécène du XIV^e siècle, le duc Jean de Berry.

Il est assez difficile de se faire une idée précise de ce qu'était la musique courtoise en Angleterre, mais il est probable que celle-ci fut introduite par les trouvères venus après l'invasion normande. Au XII^e siècle, grâce à ou à cause d'Aliénor d'Aquitaine, la musique méridionale des troubadours se serait répandue en Angleterre.

En France, à côté des troubadours et des trouvères se trouvent les ménestrels qui sont attachés aux maisons seigneuriales ou à une personnalité importante. Ces ménestrels se retrouvent dans toute l'Europe. En Angleterre, leur fonction est multiple : ils sont à la fois jongleurs, acrobates, bouffons, chanteurs, acteurs, marionnettistes, musiciens ou encore montreurs d'ours. Cette liste n'est pas exhaustive comme le montre John Southwork dans l'un des très rares livres dédiés aux « minstrels » anglais.¹ L'extrait qui suit, tiré de l'ouvrage que Gérard Geffen consacra à la musique anglaise résume assez bien en quoi consistaient leur activité et leur fonction :

Avec les drames sacrés et le développement de la musique profane, on compte de plus en plus de musiciens (chanteurs ou instrumentistes) exerçant leur métier en dehors du cadre strictement ecclésiastique. Ce sont les *minstrels*, le cas échéant jongleurs, conteurs, voire vecteurs d'une véritable « presse parlée » en même temps que violonistes, harpistes, cornemusiciens ou hautboïstes. Ils relevaient de statuts fort différents : comme sur le continent, certains étaient itinérants, d'autres organisés en troupes, d'autres encore appartenaient à la Cour d'un roi, d'un grand dignitaire ou même d'un évêque. Mais, trait caractéristique, on trouve souvent en Grande-Bretagne des *minstrels* appointés par les communes. Ces musiciens municipaux, dont l'institution se perpétuera jusqu'au XIX^e siècle, remplissaient souvent aussi la fonction de veilleur (*wait*) – l'instrument servant éventuellement à donner l'alarme en cas d'incendie ou d'autre péril.²

Cependant, la musique des troubadours, des trouvères et des ménestrels ne constitue pas toute la musique séculière ou profane au

¹ John Southworth, *The English Medieval Minstrel*, Woodbridge: Boydell Press, 1999.

² Gérard Geffen, *Histoire de la musique anglaise*, Paris : Fayard, 1992, pp. 23-24.

Moyen Age. En Angleterre, la musique instrumentale sérieuse semble se développer comme sur le continent même si l'on a peu de données à ce sujet avant la fin du XIV^e siècle. Au XV^e siècle, bien que John Dunstable ait surtout écrit de la musique religieuse il nous reste quelques manuscrits de pièces séculières, mais en l'absence de manuscrits sérieux, on connaît moins bien cette musique que la musique religieuse qui est à l'origine de l'innovation musicale à cette époque. Il n'en demeure pas moins que grâce au manuscrit d'Egerton, on connaît l'existence des « carols », ce type de composition profane de musique typiquement anglaise qui, comme on l'a vu, existe également sous sa forme religieuse. Enfin il ne faut pas oublier la musique populaire et traditionnelle du pays de Galles et de l'Ecosse qui constituent des foyers importants de la musique séculière anglaise du Moyen Age.

Pour conclure, la musique religieuse occupe une place primordiale dans le développement du style anglais. On en sait plus sur la musique religieuse anglaise du Moyen Age que sur la musique séculière ou profane, mais les deux formes musicales ne se sont-elles pas construites en marge de la musique du continent, en particulier de la musique française. On n'en sera guère étonné puisque la culture française est largement répandue à la cour et chez les élites. L'âge d'or de l'influence française se situe surtout au XV^e siècle à travers l'influence de l'Ars Nova. Parallèlement, la « contenance angloise » inspire les compositeurs français. En ce qui concerne la musique religieuse, on ne saurait, cependant, limiter l'influence continentale à la composition. En effet, dans le sillage de celle du continent, la musique religieuse anglaise s'est construite aussi bien à travers la *musica speculativa* qu'à travers l'importance du pouvoir spirituel en tant qu'initiateur de la vie musicale. En Angleterre comme sur le continent le développement de la musique est le plus souvent le fait du prince, donc du pouvoir temporel ou du pouvoir spirituel : les mécènes appartiennent à la même élite, qu'elle soit religieuse ou laïque. Si l'influence étrangère existe, il n'en est pas moins vrai qu'un style anglais se crée. Ce style se caractérise, entre autre, par la synthèse de différents éléments continentaux, par l'emploi de voix hautes là où on ne les attend pas, ou encore par l'utilisation harmonique ou mélodique d'intervalles qui jusqu'alors étaient inusités

parce que jugés dissonants. On peut donc se demander si ce que l'on observe à l'époque médiévale ne serait pas le début d'une longue histoire où ce que l'on a coutume d'appeler l'insularité de la musique anglaise se caractériserait par l'inventivité conjugée à la synthèse d'éléments étrangers et vernaculaires.

Bibliographie sélective

- Cullin, Olivier. *Brève histoire de la musique au Moyen Age*. Paris : Fayard, 2002.
- Cullin, Olivier. *Laborintus : Essai sur la musique au Moyen Age*. Paris : Fayard, 2004.
- Ferrand, Françoise ed. *Guide de la musique du Moyen Age*. Paris : Fayard, 1999.
- Gauvard, Claude et al. *Dictionnaire du Moyen Age*. Paris : PUF, 2002.
- Geffen, Gérard. *Histoire de la musique anglaise*. Paris : Fayard, 1992.
- Hameline, Jean-Yves et al. « Le Monde Médiéval ». In Beltrando-Patier, Marie-Claire ed. *Histoire de la musique*. Paris : Bordas, 1982.
- James, Jamie. *The Music of the Sphere: Music, Science and the Natural Order of the Universe*. New-York: Little, Brown and Company, 1994.
- Knighton, Tess & Fallows, David ed. *Companion to Medieval and Renaissance Music*. Oxford: O.U.P., 1997.
- Michon, Jacques. *La Musique anglaise*. Paris : Armand Collin, 1970.
- Pirrota, Nino. "Medieval." In Stanley Sadie ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol.12). London: Macmillan, 1980, pp. 15-20.
- Reese, Gustave. *Music in the Middle Ages*. London: Dent, 1941.
- Rouville, Henry de. *La Musique anglaise*. Paris : PUF, 1985.
- Southworth, John. *The English Medieval Minstrel. Woodbridge* : Boydell Press, 1989.
- Wilkins, Nigel. *Music in the Age of Chaucer*. Cambridge: D. S. Brewer, 1979.

Sony Music. Eras on Line: Middle Ages 450-1450. <http://www.essentialsofmusic.com/eras/medcon.html> (consulté en juin 2005).

Discographie sélective

Dunstable, John. *Motets*. Veritas, VER 5613422.

Machaut, Guillaume de. *The Mirror of Narcissus: Songs by Guillaume de Machaut* (1300-1377). Hyperion, CDA66087.

Medieval English Music (Anonymes des XIV^e et XV^e siècles). Harmonia Mundi, HMA 1901106.

Summer is Icumen In (Chants médiévaux anglais). Harmonia Mundi, HMC 901154.