

KURT VON FISCHER

NORD ET SUD DANS LA MUSIQUE DU XIV^e AU XVI^e SIÈCLE

Pour la musique artistique de l'Europe du XIV^e au XVI^e siècle le problème des relations entre Nord et Sud se présente sous l'aspect d'un ultramontanisme géographique: le Sud est représenté en majeure partie par l'Italie, le Nord par les pays au Nord des Alpes, y compris la France. (Pour l'Espagne les problèmes se posent à part). L'époque dont nous allons nous occuper peut être caractérisée par une inclinaison réciproque, par un échange continu du Nord et du Sud. Mais, comme il est à démontrer, cette inclinaison réciproque change de caractère de génération et d'un siècle à l'autre.

En musique il n'est pas facile de délimiter les éléments typiques en deçà et au delà des Alpes sans se plonger dans des études détaillées de style et sans démonstrations pratiques. Nous devons donc nous contenter de donner un résumé très général des résultats de la recherche récente. En parcourant les oeuvres des époques considérées, la musique italienne peut être caractérisée par une certaine spontanéité mélodique et rythmique combinée avec une euphonie sonore. Par contre la musique du Nord des Alpes, surtout la musique française et franco-flamande, montre une prépondérance des éléments rationnels; elle tend souvent à un constructivisme et à un contrepoint plus ou moins raffiné. Pour nous servir de termes du XIV^e et du XV^e siècle, nous pouvons parler de la « *dulcedo* » italienne et de la « *subtilitas* » française (cf. N. PIROTTA, '*Dulcedo*' e '*subtilitas*' nella pratica polifonica franco-italiana al principio del '400, Revue belge de Musicologie II, 1948, 125).

Mais ne nous arrêtons pas à une esthétique générale, passons à quelques faits et étudions brièvement trois étapes des relations entre le Nord et le Sud au courant des XIV^e-XVI^e siècles. Au

Trecento se sont Paris et Avignon qui sont à considérer comme les centres les plus importants de la musique française. Guillaume de Machaut est le grand maître du XIV^e siècle français. Il s'agit dans sa musique d'*Ars nova* au sens strict du mot, d'un art raffiné et différencié qui tendra, vers la fin du siècle, à un certain maniérisme (d'après Ursula Günther: *ars subtilior*). Il est important de voir que l'inauguration de l'*Ars nova* vers 1320, basé sur des éléments d'une nouvelle notation, fut entre autres l'oeuvre d'un astronome et mathématicien: Johannes de Muris. Cette notation française a été élaborée d'après des principes strictement rationnels et mathématiques. La nouvelle notation se répandit par la suite non seulement en France mais aussi en Allemagne du Sud, même jusqu'à Prague. N'oublions pas que Guillaume de Machaut a été le secrétaire de Jean de Luxembourg, roi de Bohême. Mais cette musique transmise par une notation française fut aussi accueillie par des milieux italiens vers la fin du XIV^e et au début du XV^e siècle: à Milan, à Padoue et même à Florence. Cela peut être prouvé par des manuscrits mixtes de pièces italiennes et françaises et par des adjonctions de chansons françaises dans des manuscrits italiens au début du XV^e siècle.

Par contre la musique italienne du XIV^e siècle dont les centres furent Vérone, Padoue, Milan et Florence diffère de la musique contemporaine française par cette spontanéité déjà mentionnée et par un caractère moins constructif en ce qui concerne la combinaison des différentes voix, c'est-à-dire en contrepoint. Les mélodies italiennes semblent souvent être soumises à un art quasi improvisateur. En même temps des éléments archaïques démontrent des liens avec une vieille tradition méditerranéenne. En outre le système de la notation musicale, établi en Italie par Marchetto de Padua vers 1320/25, est, par comparaison au système français, moins conséquent du point de vue mathématique. La notation italienne du Trecento est basée plutôt sur l'expérience pratique et sur un certain empirisme échappant au rationalisme mathématique.

Le lieu d'échange le plus important entre la musique française et italienne du XIV^e siècle fut Avignon. La ville papale était pour certains compositeurs un lieu de passage du Nord au Sud et vice versa. Cela est surtout vrai pour le célèbre compositeur liégeois Johannes Ciconia dont la vie et la musique ont été étudiées avec

tant de soin et avec beaucoup d'érudition par Suzanne Clercx-Lejeune (cf. S. CLERCX, *Johannes Ciconia, Un musicien liégeois et son temps*, 2 vols., Bruxelles 1960). Ciconia est né à Liège vers 1335/1340. A l'âge de 15 à 20 ans il se trouve à Avignon. Entre 1360 et 1368 il accompagne le Cardinal Albornoze en Italie où il ne fait pas seulement connaissance avec la musique italienne mais où il s'exerce lui-même dans ce style qui doit avoir été une révélation pour le jeune compositeur. Ciconia a composé dans ces années des Ballades et des Madrigaux sur des textes italiens. Après un retour dans son pays natal, il ne se fixera que plus tard, vers 1403, à Padoue où il meurt en 1411.

Voilà une biographie type d'un compositeur du Nord lequel se laisse entraîner et influencer profondément par la musique italienne. Il en sera de même pour toute une série de compositeurs des siècles suivants. Par contre les compositeurs italiens du XIV^e et du XV^e siècle restent encore généralement en Italie. Les listes des chanteurs et des instrumentistes des cours françaises, espagnoles, allemandes et anglaises ne mentionnent guère des noms italiens. De même le répertoire italien, lequel consiste à cette époque en sa majeure partie en musique profane, ne franchit guère les frontières italiennes. Ce n'est qu'en Allemagne du Sud que nous trouvons, de temps en temps, des transcriptions de chansons italiennes en musique liturgique latine. Cela s'explique par le fait que l'Allemagne à cette époque a été fortement influencée par la polyphonie étrangère. Comme exemple type est à considérer le fameux Oswald von Wolkenstein dont les pièces polyphoniques, composées entre 1410 et 1430, sont dans la plupart des transcriptions de compositions françaises et italiennes du XIV^e siècle.

Comme deuxième étape des échanges musicaux entre le Nord et le Sud nous voulons considérer la musique vers le milieu du XV^e siècle. En feuilletant les grands manuscrits italiens de cette époque nous sommes frappés par le petit nombre de noms et de compositions italiens. Les grands maîtres représentés sont dans la majeure partie des Français et des Flamands. Prenons par exemple le ms. Q 15 de la vieille bibliothèque du Liceo musicale de Bologne lequel contient environ 300 pièces non anonymes: 80 % de ces pièces sont écrites par des musiciens franco-flamands, 15 % par des Italiens et 5 % par des Anglais. A peu près les

mêmes relations se trouvent dans le Chansonnier 213 de la Bodleian Library à Oxford. Les deux grands manuscrits ont été écrits vers 1430/1440 : le ms. de Bologne en Italie septentrionale, le ms. d'Oxford à Venise. La même prépondérance de musiciens étrangers se trouve dans les grandes chapelles pontificales ou seigneuriales de cette époque. La liste des chanteurs de la chapelle du Pape Nicolas V, par exemple, ne mentionne entre 1447 et 1455 presque sans exception que des noms français et flamands (Girard, Pullois, Landrik, etc.). La chapelle de Philippe le Bon ne contenait à la même époque aucun Italien, mais des Français, des Flamands et des Anglais (ce qui s'explique par la situation politique de la Bourgogne vers le milieu du XV^e siècle),

Comme jadis Johannes Ciconia, les compositeurs français et flamands entreprirent de fréquents voyages en Italie. Ils se laissèrent volontiers influencer par le climat doux et suave et du paysage et de la musique italienne. Le grand compositeur Guillaume Dufay en est la preuve. Né vers 1400 quelque part au Nord de la France, il a reçu son éducation musicale à Cambrai. Dès 1420 il se trouve en Italie : à la cour des Malatesta à Ferrare, à Bologne et à Rome comme chantre de la chapelle pontificale. Vers 1433/34 et de 1438 à 1445 il vit à la cour savoyarde. En même temps il doit avoir été lié étroitement avec la cour de Bourgogne. Dufay vit ses dernières années, de 1451 à 1474, de nouveau à Cambrai où il avait été éduqué. Mais quoique française ou wallonne, l'oeuvre musicale de Dufay est conservée en majeure partie dans des manuscrits italiens. Les liens du compositeur avec la famille des Médicis à Florence sont bien connus. Son motet écrit pour la bénédiction du dôme de Florence, Santa Maria del Fiore, est devenu fameux (cf. la publication récente de W. BRAUNFELS et R. DAMMANN, *Der Dom von Florenz*, Urs-Graf-Verlag, 1964). Mais pourquoi ce motet destiné à un évènement purement italien, soit florentin, n'a-t-il pas été confié à un compositeur italien ? La réponse est simple : les Signori italiens de cette époque s'entouraient de maîtres étrangers tandis que les musiciens italiens jouaient un rôle inférieur. C'est pourquoi on a parlé en musicologie d'un « segreto del Quattrocento », vu la production relativement petite de musique italienne entre environ 1420 et 1480. Mais les documents nous montrent que ce « segreto » n'est tout de même pas aussi dense qu'on l'imaginait. La musique italienne du Quattrocento était

vivante. Elle ne l'était peut-être pas à la surface de la grande vie culturelle; mais elle était d'autant plus vivante à l'arrière-plan de la culture musicale du peuple italien dont elle formait le terrain. Elle vivait dans la *Lauda* spirituelle, dans les chansons du carnaval florentin; elle vivait aussi dans les petites compositions liturgiques, en partie d'origine monastique. Toutes ces pièces sont d'une spontanéité, d'une simplicité et d'une sonorité souvent expressive qui ne peut être née qu'en Italie. Vers la fin du XV^e siècle apparaît quasi comme essor culturel de cette dite petite musique, la *Frottola*, genre dominant, dès maintenant jusque vers 1520, la production de la musique spécifiquement italienne que puisèrent les compositeurs franco-flamands ainsi qu'il jouirent de l'atmosphère du paysage et du climat des villes italiennes.

Abordons maintenant, pour terminer ce petit exposé, la situation musicale du XVI^e siècle. Ce sont toujours des maîtres français, flamands et allemands qui, au début du Cinquecento non seulement visitent l'Italie mais y résident comme chanteurs, organistes et maîtres de chapelle. Mais voilà que la situation change de décade à décade au profit des musiciens italiens. En 1513, par exemple, la chapelle pontificale de Léon X compte 14 chanteurs étrangers et 6 chanteurs italiens. La chapelle privée du Pape est composée de 3 étrangers et de 6 Italiens. Sept ans plus tard cette chapelle compte 27 Italiens et seulement 12 étrangers. En même temps l'émigration des musiciens italiens commence. C'est ainsi que nous trouvons à la cour suédoise vers le milieu du XVI^e siècle des Italiens à côté de musiciens flamands, anglais et allemands. De même la musique polonaise du XVI^e est nettement influencée par la musique italienne.

L'épanouissement de la musique italienne au début déjà du Cinquecento a été favorisé par un autre élément encore: par l'imprimerie de Ottaviano Petrucci à Fossombrone (plus tard à Venise) lequel, le premier, avait introduit l'impression de musique polyphonique à types mobiles. Quoique les premières éditions fussent vouées à la chanson française et à la musique liturgique franco-flamande, Petrucci édita dès 1504 onze volumes de *Frottole* italiennes et deux livres de *Laude*.

Pour démontrer ce changement de l'équilibre musical entre le Nord et le Sud au début et au courant du XVI^e siècle il est utile de jeter un coup d'œil sur quelques biographies de compositeurs

franco-flamands. Josquin des Prés, né en Picardie vers 1440, avec de brèves interruptions, vit en Italie de 1459 à 1503. Il meurt en 1521 dans son pays natal. Par contre Heinrich Isaac, de dix ans plus jeune que Josquin, né en Flandre, a passé la majeure partie de sa vie en Italie. Il épousa même une Florentine et mourut en 1517 en Italie. Le troisième compositeur à mentionner ici est Adrien Willaert, né à Bruges vers 1480/90. Il étudia à Paris. En 1527 il fut nommé organiste à la cathédrale de Saint-Marc à Venise. Il resta fidèle à ce poste jusqu'à sa mort en 1562. L'assimilation du Flamand en Italie fut complète : Willaert est devenu musicien italien et bien plus que cela : il est devenu un des plus grands promoteurs de la vie musicale de la ville des Doges. Par son enseignement il devint le fondateur d'une école italienne dont faisaient partie les deux grands théoriciens italiens Gioseffo Zarlino et Nicola Vicentino, le compositeur Girolamo Cavazzoni et probablement aussi le grand maître Andrea Gabrieli. Voilà les compositeurs italiens élevés au même rang que leurs collègues étrangers.

Dès la seconde moitié du XVI^e siècle les musiciens du Nord accoururent – non pas pour enseigner mais pour apprendre. Ainsi Hans Leo Hassler travailla chez Andrea Gabrieli et Heinrich Schütz chez Giovanni Gabrieli. A cette époque, la musique italienne et le style italien se répandirent par toute l'Europe. Avec une certaine exception à faire pour la France, les canzonette, les madrigaux et les balli italiens se chantèrent partout. Cela est prouvé entre autres par des titres de collections musicales comme « *Musica transalpina* », édition anglaise de 1588 de madrigaux pour la plupart de compositeurs italiens, ou comme « *Neue liebliche teutsche Lieder . . . nach der Art der welschen Villanellen* », édition de Nüremberg de 1590. Dès maintenant l'Italie sera pour une période d'au moins 200 ans le pays de la musique par excellence, pays de pèlerinage pour tous les musiciens du Nord. En même temps les musiciens italiens occupèrent des positions importantes dans tout le monde : ainsi le créateur de l'opéra français, Jean-Baptiste Lully, sera un florentin, Giovanni Battista Lulli. En 1861/82 un Italien, Vincenzo Albrici, sera même organiste à la Thomaner Kirche de Leipzig, institution aussi allemande et protestante que possible.

Les relations Nord-Sud dans la musique du XIV^e au XVI^e

siècle ressemblent à un champ de tension d'inclinaisons variables. Mais ni l'un ni l'autre côté n'est jamais resté que passif. Chacun donne et prend en même temps. Cette réciprocité est due aux différences des peuples, des caractères, des paysages, des différences aussi de la situation politique et sociologique. Ce furent justement ce pluralisme et cette diversité qui jouèrent un rôle créateur de premier ordre. La musique européenne doit son évolution à ce pluralisme qui n'a jamais été sacrifié à un uniformisme nivelant.