

# CONSIDERATIONS GENERALES SUR LA CONJONCTION DE LA POLYPHONIE ITALIENNE ET DE LA POLYPHONIE DU NORD PENDANT LA PREMIERE MOITIE DU XV<sup>e</sup> SIECLE

(1938)

Avant d'entrer dans le vif du sujet de cette conférence, je tiens à remercier chaleureusement la Fondation Princesse Marie-José de l'insigne honneur qu'elle m'a fait en m'invitant à parler devant cet auditoire de choix, dans cette admirable ville de Rome, où chaque pierre évoque un fragment de la grande histoire. Ma reconnaissance va plus spécialement au dévoué et savant secrétaire de la Fondation, Monseigneur Vaes, dont l'éloge n'est plus à faire, en ce qui regarde l'activité animatrice et le sens organisateur; d'autre part, à mon éminent collègue, M. le Professeur Fernando Liuzzi, principal « metteur en œuvre » de ces conférences où seront étudiés les rapports musicaux entre l'Italie et la Belgique, durant ce XV<sup>e</sup> siècle qui a été pour nos deux pays une incomparable période d'épanouissement artistique. Il me faut enfin rendre respectueusement grâce à la Princesse Royale dont la Fondation porte le nom, et sans la haute protection de laquelle rien de ce qui se fait ici ne pourrait se réaliser dans des conditions aussi parfaites, aussi exemptes de toute médiocrité.

Je suis fort à l'aise pour entrer de but en blanc dans l'examen de ce qui fera l'objet de cet entretien. En effet, secondé par notre excellent collègue, M. Luigi Ronga, M. Liuzzi a bien voulu mettre mon auditoire au courant des « rétroactes » indispensables pour la compréhension de ce que je vais exposer <sup>(1)</sup>.

Quelques mots suffiront donc pour opérer un raccord entre ce qui a déjà été dit et ce que je me propose de dire :

Le xiv<sup>e</sup> siècle avait été, pour l'Italie et la France, une période de floraison sans pareille, principalement dans le domaine de la musique profane. Deux grands noms symbolisent en quelque sorte les tendances générales de cette époque: en France, Guillaume de Machaut (mort probablement en 1377), en Italie, Francesco Landino († 1397).

Guillaume de Machaut représente le gothique français arrivé à son suprême degré de développement. D'un côté, ses grands motets basés sur le principe de l'isorythmie continuent, en l'élargissant et en la rationalisant, la tradition du xiii<sup>e</sup> siècle. De l'autre côté, ses ballades, ses rondeaux et ses virelais à deux, trois ou quatre voix réalisent, grâce à l'apport d'éléments de fantaisie inconnus auparavant, un art nouveau, libéré jusqu'à un certain point des chaînes de la tradition. De part et d'autre, l'esprit du moyen âge domine encore, dans toute sa plénitude: cet art plein d'inattendu, dont la subtile

---

(1) Conférence sur « *Musica italiana e musica fiamminga nel '400, Caratteri delle due scuole; loro rapporti e influssi reciproci. Materia del Corso* »; donnée le 10 février 1928.

angulosité mélodique, les rythmes errants et les profils dentelés évoquent de façon si caractéristique les délicates minuties de l'architecture médiévale.

Si, de France, nous passons en Italie, nous nous trouvons soudain, avec Giovanni da Cascia, Jacopo da Bologna et plus tard, Francesco Landino, en face d'une polyphonie toute différente de celle de Machaut. Polyphonie qui paraît être née quasi spontanément vers 1330-1340, sans se rattacher, semble-t-il, à une tradition locale nettement perceptible, comme celle qui relie, par exemple, un Giotto ou un Duccio à l'art byzantin, par l'intermédiaire d'un Cavallini et d'un Cimabue. Jusqu'à présent, on n'aperçoit point, en effet, la transition logique qui aurait pu rattacher la polyphonie florentine, ombrienne et lombardo-vénitienne du Trecento à ces laudes monodiques franciscaines si particulières, auxquelles M. le professeur Liuzzi a consacré un ouvrage capital.

Qu'il y ait eu, au début du xiv<sup>e</sup> siècle, à l'époque de Philippe de Vitry et de Marchettus de Padoue, des échanges féconds entre la France et l'Italie, sur le terrain de la théorie musicale et du développement conséquent de la notation mensurale, cela ne semble point faire l'ombre d'un doute.

Qu'il y ait des points communs entre la musique française et la musique italienne à deux ou plusieurs voix du *Trecento*, cela non plus n'est point sujet à discussion. Mais, si l'on excepte le fait que l'on cultive, des deux côtés, la forme canonique stricte, dans la *caccia* ou la « chace », de plus, cet autre fait que, dans les deux pays, on applique, d'une façon générale, le principe de la dépendance de la forme musicale par rapport à la forme littéraire, – on est beaucoup plus frappé, enfin de compte, par les différences qui séparent la polyphonie italienne de la française, différences qui ne peuvent se définir en termes précis, mais dont il n'est pas aventuré d'affirmer qu'elles reposent en majeure partie sur le peu de goût que les Italiens manifestent envers le style gothique.

L'étude des *madrigali*, des *ballate* et des *caccie* italiennes du Trecento révèle, effectivement, une capacité de lyrisme expansif qui s'oppose nettement à l'arabesque finement ciselée d'un Machaut: de là, ces mélodies pleines d'effusion, ces rythmes souples, ces triolets glissants, ces séquences insistantes que l'on rencontre chez Landino et ses contemporains, et pour l'expression écrite desquels ils ont imaginé des variantes de notation des plus ingénieuses. De là aussi cette indifférence vis-à-vis du motet français, dont le béton armé, de structure quasi mathématique, réprime *a priori* toute velléité de lyrisme. De là enfin cette tendance harmonique larvée, qui se fait jour dès le début, et en raison de laquelle on a plus d'une fois l'impression que la monodie accompagnée de 1600, celle des Peri, des Caccini et des Cavalieri, a eu des précurseurs lointains dès le xiv<sup>e</sup> siècle.

La fin du Trecento est, comme on l'a dit fort justement, une période de transition, dans laquelle il se passe ce phénomène singulier que le gothique musical semble se perdre dans une sorte de préciosité alexandrine. A aucune époque, la notation n'a offert de telles complications. C'est qu'elle est, de fait, le miroir même de l'esthétique qu'elle sert: esthétique qui va, dans les cas

extrêmes, jusqu'à se subordonner elle-même, par l'effet d'une sorte de virtuosité à rebours, aux possibilités presque paradoxales de la notation. A ce moment, règne une confusion bizarre des tendances françaises et italiennes. Les Italiens des confins du Trecento et du Quattrocento entreprennent de composer des motets, genre éminemment français, et paraissent prendre, d'autre part, un vif plaisir à mettre en musique des textes français. Quant aux Français, ils poussent jusqu'à ses dernières extrémités le style gothique, atteignant, avec des maîtres comme Andrieu, Jean Cuvelier et Simon de Haspre, le summum de la « flamboyance » et privant, par le fait même, leurs successeurs d'aller au delà de ces subtilités qui ne sont ni plus ni moins que des impasses. Du côté italien, les Matheus de Perusio, les Bartholomeus de Bononia, les Nicola Zacharias – pour n'en citer que quelques-uns – travaillent dans le même sens, tout en conservant une individualité nationale qui se trahit parfois d'une façon singulièrement vivante et persuasive, comme, par exemple, dans la canzona *Vince con lena*, ou, plus encore, dans le surprenant *Morir desio* de Bartholomeus de Bononia.

Le moyen âge, sous sa forme rationalisante, célèbre enfin son dernier triomphe dans ces motets intégralement isorythmiques, cultivés en majorité en France, par des maîtres comme Carmen, César, Nicolas Grenon, etc., mais que des musiciens italiens de la même époque n'ont pas dédaigné de traiter, eux aussi : constructions tellement logiques dans leur développement, qu'il est possible de les représenter, jusque dans leurs moindres détails, par des schémas d'aspect strictement mathématique. Ici encore, le mot d'impasse vient à l'esprit une telle rigueur étant, en fin de compte, incompatible avec la fraîche spontanéité que l'on attend d'un inventeur de mélodies, de rythmes et de consonances.

Les vingt premières années du xve siècle offrent donc l'image d'une certaine hésitation, d'un vague désarroi. Dans quel sens la polyphonie va-t-elle s'orienter désormais ? Comment sortir de l'impasse du gothique poussé jusqu'à la préciosité, de l'italianisme raffiné jusqu'à la morbidesse ou le bizarre ? Comment, d'autre part, se dépêtrer des chaînes de l'isorythmie ? Comment briser cette cage de fer, dans laquelle sont enserrés le ténor, le contraténor, le *duplum* et le *triplum* du motet, soumis à la tyrannie du *color* et de la *talea* ?

Il fallait, pour cela, qu'un sang nouveau affluât dans ce monde musical de la fin du moyen âge livré à l'impuissance des complications sans issue...

Le miracle se produisit durant le premier quart du xve siècle. A ce moment, on ne sait trop pourquoi ni comment, des musiciens venus du Nord font irruption en Italie, où ils sont appelés en foule par le souverain pontife d'abord, par les princes locaux ensuite. Ils viennent, non point de cette région parisienne qui avait été, avant cela, la principale pourvoyeuse de l'Europe occidentale, mais en grande majorité de contrées situées plus au nord, à savoir le diocèse de Liège et, quelques années plus tard, le diocèse de Cambrai. Nul doute que la tradition musicale parisienne du xiii<sup>e</sup> et du xiv<sup>e</sup> siècle ait essaimé dans ces parages et qu'elle y ait fructifié de façon particulièrement efficace. La ville de Liège était un milieu particulièrement bien préparé pour l'accueillir vu que,

d'après les recherches récentes du R.P. Smits van Waesberghe <sup>(1)</sup>, elle a été, pendant les derniers siècles du moyen âge, un foyer d'apprentissage musical bien plus important encore qu'on ne l'avait cru jusqu'à présent. Mais, chose curieuse, ni cette cité, ni celle de Cambrai ne nous apportent, au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> et au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, pour ainsi dire rien en fait de documents pratiques, qui puisse faire prévoir que de leurs écoles musicales sortiraient, à la fin du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle et au début du <sup>xv</sup><sup>e</sup>, des artistes appelés à infuser à la musique ce sang nouveau dont elle avait besoin.

Quoi qu'il en soit, le fait est là, et ce sera un éternel honneur pour l'Italie d'avoir, on ne sait exactement par suite de quelles conjonctures mystérieuses de l'histoire politique et artistique, drainé vers elle ces forces fraîches qui allaient pourvoir ses chapelles sacrées et profanes d'un répertoire miraculeusement approprié aux nécessités du jour et au goût raffiné de ces hommes du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle qui se repaissaient quotidiennement des splendeurs de l'art florentin et siennois, continué et rénové par les Fra Angelico, les Masaccio, les Masolino da Panicale.

Un premier pas est fait dans le sens d'une réforme par Johannes Ciconia. Il était originaire de Liège (de *Leodio*, disent les manuscrits). Mais il semble bien qu'aucun, parmi les musiciens venus du Nord, n'ait pris racine en Italie avec une telle ténacité et un désir plus grand de faire d'elle sa seconde patrie. Tandis que les autres se font attribuer sans exception des canonicats dans leur pays d'origine, Cigogne se voit octroyer le sien dans la ville de Padoue. Son œuvre respire en majeure partie une atmosphère italienne. Il chante, en des motets latins d'allure décorative grandiose et solennelle, les fastes de la République de Venise et de ses grands personnages. Sa prescience du génie italien est telle que l'on ne pourrait concevoir interprétation musicale plus exquise et plus adéquate que celle qu'il a donnée du poème célèbre : *O rosa bella* de son contemporain vénitien Leonardo Giustiniani (1383?-1446). Mais avec tout cela, il ne donne point dans l'alexandrisme qui caractérise les premiers temps du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. Son art est sain et vigoureux. Ciconia est un constructeur qui ne sacrifie à l'isorythmie que dans la mesure où cela lui plaît. Auteur d'un traité musical, ce théoricien est en possession d'un métier sûr, d'une technique bien équilibrée, pour l'expression de laquelle il use d'une notation de transition dont on ne peut qu'admirer la parfaite appropriation à son but, si l'on s'en réfère aux exemples si nettement calligraphiés qu'en donne, entre autres, le codex Canonici 213 de la Bibl. Bodl., à Oxford.

En bref, ce Liégeois italianisé offre, avant la grande affluence de ses compatriotes et des musiciens cambrésiens, vers 1420-1430, le type accompli d'un artiste nourri de tradition française, mais qu'un long contact avec sa patrie d'adoption a fortement contribué à « dégothiciser », s'il est permis

---

(1) JOS. SMITS VAN WAESBERGHE, S.J., *Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen*. Ed. W. Bergmans, Tilburg, s. d. (cet ouvrage paraît par livraisons, depuis le début de 1936). — Cf. aussi ANT. AUDA, *La Musique et les musiciens de l'ancien pays de Liège*. Ed. Librairie S. Georges, Bruxelles, 1930.

d'employer ce néologisme d'une sonorité un peu barbare. Je ne sache pas, en effet, une seule œuvre contemporaine qui laisse, plus fortement que ses motets de cérémonie, l'impression du style architectural de la Renaissance du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, tel qu'il se manifestera, par exemple, dans cette merveille qu'est le Tempio Malatestiano (1445-1455) de Leon Battista Alberti, à Rimini. De part et d'autre règnent, en effet, d'harmonieuses symétries, exemptes de toute rigidité, étrangères à toute logique froide et sans vie.

Lorsque, délaissant ce style monumental, Ciconia aborde le terrain du lyrisme intime, c'est miracle de voir avec quelle aisance il pénètre les arcanes du génie péninsulaire. Quoi de plus gracieux, de plus imprégné de langueur italienne que *O Rosa bella*, avec ses thèmes chaleureux, sa polyphonie légère et diaphane, ses imitations libres insistantes, qui ne retiennent du canon traditionnel que juste ce qu'il faut pour faire ressortir, avec un fin relief, les divisions du texte poétique ?

Ciconia apparaît donc, aux confins du xiv<sup>e</sup> et du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, comme le type achevé du musicien qui, venu d'ailleurs, voit s'épanouir son génie dans un sens tout nouveau et considérablement élargi, sous l'influence d'un climat autre que le sien, et d'un art local qui lui apporte des révélations aussi inattendues que lourdes d'enseignement. Anticipant quelque peu sur ce qui pourra être dit, à cet égard, dans des leçons ultérieures il y a là un phénomène d'interaction dont le Quattrocento et le Cinquecento offrent une succession d'exemples véritablement impressionnante. Sans parler de Dufay, ne voit-on pas, à la fin du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, les Obrecht, les Josquin, les Isaac, les Compère, etc. s'assimiler, à la faveur de leur contact avec la péninsule, les conquêtes de ces étonnants pionniers, les frottolistes italiens, et les restituer, dans leurs œuvres, sous des aspects nouveaux qui apparaissent comme le symbole même de l'esprit Renaissance ? Et Willaert, l'homme que ses élèves vénitiens vénérèrent par dessus tout pour son incomparable savoir contrapuntique, n'a-t-il rien appris en Italie ? Je suis profondément persuadé du contraire. Et Roland de Lassus et Philippe de Monte ? Hommes du Nord, certes, et restés hommes du Nord jusqu'aux moëlls ! Mais le Dr. Alf. Einstein n'a-t-il pas pu, sans paradoxe, émettre cette opinion que le plus clair de leur formation appartient à l'Italie <sup>(1)</sup> ? Et leur œuvre eût-elle été ce qu'elle est, s'ils n'avaient point subi sur place, durant de longues années, l'apprentissage de la polyphonie italienne ? Apprentissage d'ailleurs nullement unilatéral, car, à cette époque où il y avait pléthore de musiciens de génie, tant au Sud qu'au Nord de l'Europe, l'enseignement que l'on pouvait recevoir dans la péninsule était forcément celui qui résultait de la conjonction de leurs efforts communs.

Après cette digression, il importe que nous nous attachions à quelques éléments d'ordre externe de nature à nous éclairer sur l'importance des relations musicales entre l'Italie et les contrées du Nord, principalement les Pays-

---

<sup>(1)</sup> Cf. *Italianische Musik und italienische Musiker am Kaiserhof...* dans *Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich)*, 21. Band, (Wien, Universal-Edition, 1934.) p. 3.

Bas bourguignons, durant la première moitié du  $xv^e$  siècle. On peut dire qu'aux environs de 1430-1440, il règne une véritable émulation parmi les organisateurs de chapelles musicales de l'Europe. C'est à qui pourra s'assurer le concours des meilleurs artistes. Aussi ceux-ci n'ont-ils aucune peine à trouver à s'employer. On se les dispute aux quatre coins du monde civilisé, et c'est là, sans aucune doute, la raison pour laquelle on les voit si souvent changer de maître, passant parfois de l'un à l'autre sans le moindre souci des inimitiés qui peuvent mettre aux prises leurs patrons successifs. Ce régime a pour conséquence des déplacements fréquents, qui font que l'élite des musiciens se transporte, avec une facilité surprenante, d'un pays à l'autre, sans crainte des obstacles naturels ou des dangers pouvant provenir, par exemple, de l'état de guerre. Ces déplacements s'opèrent principalement autour d'un axe dont les extrémités se localisent à Londres et à Rome. On imagine sans peine que, dans ces conditions, les échanges internationaux, déjà si caractéristiques aux deux siècles précédents, tendent progressivement à se faire plus nombreux et plus étroits, amenant de la sorte l'heureuse fusion des techniques les plus propres à enrichir et à renouveler la polyphonie.

A cette internationalisation de la technique répond le caractère de plus en plus international des grands manuscrits musicaux. Au  $xiv^e$  siècle, les codices les plus importants renferment, en général, un répertoire national homogène. Aux confins du  $xv^e$ , d'aucuns contiennent un mélange de pièces françaises et de pièces italiennes. Un peu plus tard, on voit un manuscrit comme le codex alsacien Strasbourg 222 C 22, aujourd'hui disparu, juxtaposer, dans sa partie la plus ancienne, des compositions de provenance extrêmement diverse, encore que principalement française et italienne <sup>(1)</sup>. Mais ce sont surtout les grands manuscrits rédigés approximativement pendant le deuxième tiers du siècle qui présentent, par la consistance même de leur répertoire, une physionomie spécifiquement internationale. Il est à noter que tous ont été rédigés en Italie, ce qui s'explique, au moins en grande partie, par le fait que la péninsule attire, à cette époque, les musiciens étrangers en nombre particulièrement élevé, soit à la chapelle pontificale (comme c'est le cas, entre autres, pour Dufay, Arnold de Lantins et Jean Brasart), soit dans celles des souverainetés locales: ducs de Savoie, République de Venise, Medici de Florence, Malatesta de Rimini, etc. Il suffit de citer des codices comme Bologne, Liceo Musicale 37 et Université 2216, Modène L. 471, Oxford Bodl. 213 et Trente 87 à 93, pour se convaincre que l'Italie apparaît, pendant la première moitié du  $xv^e$  siècle, comme un déversoir où aboutissent toutes les forces musicales de l'Europe, qu'elles viennent d'Angleterre, de France, ou de ce duché de Bourgogne d'où sortira, plus tard, l'un des plus beaux foyers de culture musicale qui aient jamais existé: les Pays-Bas au sens large, dont le territoire s'étend de la Frise jusqu'au delà de Cambrai.

<sup>(1)</sup> Cf. Ch. VAN DEN BORREN, *Le Manuscrit musical M. 222 C. 22 de la Bibliothèque de Strasbourg...*, 1 vol. extr. des *Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, Bruxelles, 1928.

Le codex Canonici 213 d'Oxford, que j'ai eu plus spécialement l'occasion d'étudier, au moins dans quelques unes de ses parties les plus importantes, est peut-être, de tous ces documents, le plus caractéristique. L'on n'a, sur son origine, aucun renseignement précis. Il semble avoir été rédigé dans le nord de l'Italie, vers 1440-1450, à l'époque où la notation blanche se substitue à la notation noire, encore omniprésente dans le codex 37 de Bologne, auquel le manuscrit d'Oxford s'apparente d'ailleurs fortement par le détail de son répertoire. On ne peut s'empêcher, à l'examen du codex de la Bibliothèque Bodléienne, de se dire que le musicien ou le dilettante qui présida à sa confection, était loin d'être un copiste quelconque. On a pensé que Dufay y avait peut-être été pour quelque chose, mais l'on n'en a malheureusement aucune preuve. Seul l'aspect de synthèse de cette collection milite en faveur de cette supposition. Quoi qu'il en soit, il n'est pas douteux que l'auteur responsable de cette admirable anthologie possédait, outre une documentation de premier ordre, un sens très aiguisé de ce qui constituait le fin du fin dans le répertoire de sa génération et de la génération immédiatement antérieure. On aurait eu l'intention – inimaginable pour cette époque – de rassembler des pièces à conviction en vue de l'étude de l'histoire musicale, de 1400 à 1440 environ, que l'on n'eût pu mieux faire. Dans cet ensemble d'environ 335 compositions, il ne manque vraiment à l'appel que les musiciens anglais. Mais ceux-ci, à leur tête John Dunstable, sont, par contre, largement représentés dans le codex L. 471 de Modène et dans les codices de Trente. Par quel singulier hasard se fait-il que les meilleurs polyphonistes du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle anglais nous sont principalement connus par des manuscrits italiens? C'est là un mystère qui n'a pas encore été éclairci jusqu'à présent, et que l'on ne peut sans doute expliquer que partiellement par la destruction plus ou moins systématique des codices anglais, au temps de la Réforme. Encore une fois, ce qui domine ici, indépendamment de cette question, c'est l'intense curiosité qui s'est manifestée en Italie, vers le milieu du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, à l'égard de tout ce qui se produisait de plus beau en fait de musique, dans l'Europe entière. Ces musiciens anglais, les Dunstable, les Lionel, les Bedingham, ont-ils travaillé eux-mêmes dans la péninsule? Rien jusqu'ici permet de l'affirmer. Il est assez vraisemblable, dans ces conditions, que leurs compositions y ont été importées par des artistes du Nord de la France et de la Belgique, dont on sait, entre autres par *Le Champion des Dames* de Martin le Franc et le *Liber de arte contrapuncti* de Tinctoris, qu'ils appréciaient vivement et imitaient volontiers l'art de celui qu'ils considéraient comme le chef de l'école britannique: John Dunstable. Aussi bien, il paraît établi, d'après les dernières constatations de M. Handschin et de son élève M. Bukofzer <sup>(1)</sup>, que Dunstable a vécu en France, au service du duc de Bedford, pendant les dernières années (1422-1435) de la guerre de Cent Ans, circonstance qui devait d'autant plus favoriser les rapports entre les musiciens

(1) Cf. M. BUKOFZER, *Ueber Leben und Wirken von Dunstable*, dans *Acta Musicologica* (Copenhague), 1936, p. 102.

continentaux et leur collègue anglais, que l'on ne doit nullement se figurer cette guerre comme impliquant une étanchéité complète entre les deux camps. Ajoutez à cela que précisément à la même époque – en 1424 – l'un des plus illustres d'entre eux, Gilles Binchois, se trouvait justement à Paris, au service d'un autre noble anglais, le duc de Suffolk <sup>(1)</sup>. Peut-on, d'autre part, induire du fait que Dunstable a mis en musique le poème *O rosa bella*, de Giustiniani, qu'il a vécu en Italie ? Pas nécessairement. Dunstable était en effet, un homme de haute culture, dont on sait, par son épitaphe, qu'outre la musique, il pratiquait encore l'astronomie et les mathématiques. Il est assez vraisemblable, dans ces conditions, qu'il a pu connaître l'italien sans avoir vécu en Italie, et qu'il se soit offert le luxe de traiter à son tour, dans la langue originale, ces vers qui jouissaient d'une certaine célébrité, à en juger d'après les différentes versions musicales auxquelles ils ont donné lieu durant la première moitié du Quattrocento.

Après cet examen sommaire des éléments externes qui caractérisent l'activité musicale de l'Europe pendant les cinquante premières années du xv<sup>e</sup> siècle, il importe que nous pénétrions plus à fond dans le cœur de la matière afin de nous rendre compte des résultats positifs de ces échanges internationaux, dans le domaine de la composition.

La première constatation qu'il sied de faire, à cet égard, c'est que la convergence et la fusion des différentes techniques polyphoniques nationales, à partir de 1420-1430, est l'un des phénomènes capitaux de toute l'histoire musicale. Réduit à sa plus simple expression, ce phénomène s'offre comme la synthèse définitive de la polyphonie française traditionnelle avec ce que la polyphonie italienne et la polyphonie anglaise apportent de plus avantageux pour son progrès et son renouvellement. Sans doute, on en repère déjà plus d'un indice dès le xiv<sup>e</sup> siècle ; mais il faut attendre jusqu'au xv<sup>e</sup> pour le voir s'épanouir dans toute son ampleur. La tradition française, c'est, au-dessus d'un ténor imposé, le contrepoint par mouvement contraire arrivé à son stade ultime, grâce à l'interdiction des quintes et des octaves parallèles ; c'est l'isorythmie rationalisante ; c'est la mélodie gothique finement découpée et rythmée avec une minutie qui retient jusqu'à un certain point l'élan naturel : tout cela un peu sec, un peu rigide, un peu « art pour l'art ». L'Angleterre oppose à ces raffinements spirituels une tradition faite de charmant laisser-aller, où les tierces et les sixtes ou ces deux intervalles accouplés apportent leur plénitude ; le génie de Dunstable transfigure ces éléments un peu frustes en traitant la mélodie dans un mode souple et suave, étranger à toute rigidité, admirablement fait pour vaguer dans la sphère du rêve. Quand Martin le Franc nous parle de l'influence de ce maître sur Dufay et Binchois en affirmant qu'ils ont pris de la « contenance angloise », il sied, semble-t-il, de prendre cette expression dans un sens tout à fait général et de ne point penser seulement à cette

---

(1) Cf. A. PIRRO, *La Musique à Paris sous Charles V* (Strasbourg, Heitz, 1930), p. 35.



technique en somme assez grossière qu'est le déchant anglais en tierces et sixtes et en quintes vides, qui deviendra bientôt, par suite du placement du *cartus firmus* à la voix supérieure, ce que l'on appelle *faux-bourdon* <sup>(1)</sup>. Au contraire, ce qui doit avoir le plus frappé ces maîtres continentaux, c'est cette merveilleuse floraison mélodique dont on retrouve l'écho, non seulement chez Dufay et Binchois, mais encore chez la plupart des musiciens de cette époque, plus spécialement les Liégeois Jean Brasart et Jean de Sarto. Il se produit, en effet, aux environs de 1430, une véritable métamorphose dans la conception de la mélodie, celle-ci délaissant presque subitement les profils miniaturés du gothique pour se déployer en arabesques florales d'une séduction beaucoup plus humaine. Mais ce n'est pas seulement au crédit de Dunstable qu'il faut mettre cette transformation. Il ne semble pas douteux que l'Italie y ait eu une part tout aussi large. Emigrée dans la péninsule, l'équipe incomparable des Dufay, des Hugo et Arnold de Lantins, des Brasart, etc. n'a pas pu ne pas connaître les ballades de Landino, de ses contemporains et de ses successeurs. Ici aussi, il y avait, tant sur le terrain de la mélodie que de l'harmonie, des modèles de grâce, de souplesse et d'euphonie dont il était loisible de s'inspirer. Nul doute que ces musiciens du Nord, élevés dans la tradition gothique, se soient laissé séduire par un art aussi différent du leur et se soient évertués à tirer parti de ses ressources en les adaptant à leur propre tempérament. Ce serait toutefois aller trop loin que de refuser de voir, dans la tradition polyphonique française elle-même, certains éléments capables de contribuer à cette libération qui caractérise, à tant d'égards, la polyphonie européenne de l'époque de Dufay. Ainsi, le « style de ballade », qui est l'œuvre de cette tradition, permet, en écartant le ténor imposé, de concevoir désormais l'édifice musical à partir de la voix supérieure. On imagine aisément ce que ce renversement signifie, lorsqu'on se place au point de vue de l'expansion mélodique, et à quel point il facilite l'intrusion, dans la polyphonie, de ces cantilènes d'une plastique si souple dont usent les Dunstable, les Dufay, et les Binchois dans leurs compositions religieuses et profanes. Le style de ballade a, d'autre part, considérablement influencé la technique du motet. Au moment où celui-ci était devenu en quelque sorte prisonnier de l'isorythmie, ce style de tendances opposées s'est tout naturellement offert pour le libérer de cette servitude et lui ouvrir de nouveaux horizons. Dès lors, on assiste à une véritable désagrégation du motet traditionnel. Le principe de la pluralité de texte s'effondre peu à peu, ne subsistant plus, en pratique, que dans des cas relativement peu nombreux. Le ténor imposé ne perd pas immédiatement ses droits; mais son champ d'application se rétrécit progressivement, si bien qu'il est tout à fait normal de rencontrer, au temps de Dufay, des motets composés dans le style libre de la ballade. D'autre part, le traitement du ténor comporte, à son tour, une dose de liberté qu'il ne connaissait point auparavant. L'isorythmie n'est plus pratiquée qu'à

(1) Cf. M. BUKOFZER, *Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen*. Strasbourg, Heitz, 1936.

titre exceptionnel et sous des formes atténuées. Placée souvent à la voix supérieure, selon un procédé dont on rencontre des exemples isolés dès le xiv<sup>e</sup> siècle et peut-être même avant <sup>(1)</sup>, la mélodie liturgique – le ténor – n'apparaît plus là comme un simple soutien technique, mais comme l'élément essentiel qui domine la situation, tant du point de vue plastique qu'expressif. Enfin, le cas le plus typique est, sans contredit, celui du ténor placé, non plus au bas ou au sommet de l'édifice, mais à l'intérieur du tissu musical, laissant ainsi à l'auteur la latitude de compléter l'ensemble au moyen d'une voix de composition libre qui lui sert de base et dont la marche tend logiquement à s'ordonner suivant les principes de la future basse à fonction harmonique <sup>(2)</sup>. C'est dans les compositions à quatre voix que cette technique trouve le plus naturellement son emploi. L'écriture à quatre voix n'est point la normale au Trecento. Elle va le devenir au Quattrocento, et cela encore sera le point de départ d'une évolution vers des possibilités plus nombreuses et de nouvelles libérations.

En résumé, le style polyphonique qui règne un peu partout en Europe, à partir de 1430 environ, apparaît comme un harmonieux compromis entre la polyphonie linéaire héritée de l'*ars nova* et l'homophonie en quoi consiste l'ancien déchant ou *conductus* anglais en tierces et sixtes, passé, à cette époque, au rang de faux-bourdon. Il est intéressant de voir, dans les compositions d'alors, comment les qualités de ces deux manières en apparence contradictoires s'additionnent et se fondent, tandis que leurs défauts se neutralisent. La maigreur et la rigidité de l'*ars nova* sont compensés par la plénitude sonore du faux-bourdon. La massivité de celui-ci est atténuée par un jeu de figurations qui prend son modèle dans la tradition adverse. De tout quoi résulte une polyphonie souple et transparente, encore tout imprégnée du parfum délicat du gothique finissant, mais inclinant vers une plastique simplifiée et une recherche d'équilibre qui mènent insensiblement les musiciens dans la voie du classicisme de la Renaissance.

En bref, sous les apparences de complexité qu'impliquent ces actions et interactions, règne malgré tout une ligne générale ou, peut-être plus exactement, une série de lignes générales susceptibles d'être repérées et définies. Comme toute synthèse, celle que je me suis efforcé de présenter ici pêche sans nul doute par des simplifications auxquelles il peut arriver de donner des entorses à la réalité. Mais la science n'avancerait guère si, sous prétexte de découvertes ultérieures possibles, elle hésitait à se carrer, à certains moments, dans des positions plus ou moins stables, qui permettent d'échapper au vague et à la confusion. L'essentiel, c'est de ne point se refuser à des révisions que rendraient indispensables des découvertes nouvelles ou l'adoption justifiée de points de vue nouveaux tendant à déranger l'ordonnance provisoire de constructions édifiées par l'effort d'une

<sup>(1)</sup> Cf. O. URSPRUNG, dans le *Handbuch der Musikwissenschaft* de Buecken, Heft 64, p. 134.

<sup>(2)</sup> Déjà le contraténor du xiv<sup>e</sup> siècle tendait inconsciemment vers le même but par la façon dont il se croissait avec le ténor.

intelligence que limitent forcément des contingences d'ordre temporel ou purement subjectif.

Mais tout ceci est bien abstrait et j'ai hâte de placer mes auditeurs devant le fait concret, à savoir les morceaux dont l'excellentissime Maestro Armando Antonelli a bien voulu préparer l'exécution, et qui, mieux que les commentaires verbaux les plus subtils, vous donneront, si je puis ainsi dire, le *ton* de cette époque si féconde en œuvres d'art de première qualité <sup>(1)</sup>.

---

<sup>(1)</sup> On trouvera dans la « CHRONIQUE » de la Fondation Nationale Princesse Marie-José des précisions sur ces auditions musicales.