

CONCLUSIONS GÉNÉRALES

Au terme de ce travail, il ne convient pas de déterminer si la période 1581-1650 préfigure l'âge d'or dont faisait état Antoine Auda. L'usage commun d'une telle notion relève de la vision idéalisée d'une période globalement considérée comme florissante¹. Pour légitimer un tel constat, des critères mériteraient d'être déterminés puis analysés. Le regard d'Auda portait essentiellement sur l'essor des maîtrises et sur l'adoption progressive des innovations italiennes à cette époque mais quant est-il du devenir des musiciens d'envergure formés à Liège, des perspectives que leur offrent les institutions musicales et de l'attraction que peuvent exercer celles-ci sur les musiciens étrangers ? Doit-on privilégier des critères de l'ordre du quantitatif, arguer des dimensions de l'effectif des maîtrises ou de la chapelle du prince, du nombre d'imprimés musicaux liégeois en circulation ? Il ne s'agit pas de conclure sur cette vaine question mais de réarticuler les constats auxquels ont permis de mener les axes déterminés au commencement de cette étude en vue d'une compréhension plus globale de la vie musicale à Liège à cette période. Nous espérons rendre ainsi possibles d'éventuelles mises en perspective ou des comparaisons ultérieures où le cas d'étude de la ville qui nous a retenus ici trouverait sa place au sein d'une histoire de la musique plus vaste, intégrée dans un cadre géographique élargi et au sein d'une réflexion portant sur les villes d'Ancien régime à l'heure de la Réforme catholique.

Sous Ernest de Bavière, une série de mesures caractéristiques de ce vaste mouvement trouvent leur accomplissement : le collège et le séminaire jésuite sont créés, la révision du bréviaire enclenchée et les visites des églises liégeoises mises en œuvre par les nonces apostoliques. Son successeur, le dévot Ferdinand, n'est pas en reste. Assumant pleinement son rôle d'évêque, il décide à plusieurs reprises de réunir un synode, publie de nouveaux statuts en 1618, soutient vigoureusement une série de maisons conventuelles émergeant à Liège et favorise l'essor des nouvelles dévotions dans la ville. Dans les églises liégeoises, si les maîtrises fonctionnent de manière

¹ Au sujet de son emploi en lieu et place de concept en regard des textes antiques fondateurs rapportant les récits relatifs à l'« âge d'or », voir Monique MUND-DOPCHIE, « L'âge d'or et Prométhée : destins croisés de deux mythes fondateurs chez les Grecs », *Folia Electronica Classica*, XIV, 2007 [en ligne], (<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/14/agedor.htm>).

régulière d'un bout à l'autre de la période, les nonces mettent néanmoins en évidence l'accablant désordre du culte divin, conséquent à la négligence des chanoines et celle des chantres. Certes, cette situation n'est pas propre à Liège mais les nombreux privilèges de son Eglise, en particulier celui de l'exemption à l'autorité de l'évêque, ralentissent considérablement une série de réformes. Alors que la question des distributions quotidiennes pose d'in vraisemblables problèmes à la cathédrale, des mesures sont toutefois prises pour stimuler l'assiduité au culte, étroitement liée à la question de l'exécution du chant. Les chanoines de Saint-Materne et de la Petite-Table, en dépit de vives et continuelles protestations, sont rappelés à leurs obligations de fréquentation du chœur. Le clergé liégeois oscille continuellement dans un entre-deux, tiraillé entre le souci de préserver ses privilèges et usages propres et la nécessité de faire montre d'une respectueuse obéissance à l'autorité que représente le nonce. Les mêmes hésitations caractérisent son attitude à l'égard de l'adoption des livres liturgiques romains. La démarche est longue et les débats semblent âpres². Une fois le bréviaire liégeois réformé, une relative hétérogénéité peut encore être constatée dans les églises liégeoises. Certains préfèrent se référer au bréviaire romain de Pie V, d'autres au livre récemment revu. Si cette étude a pu confirmer que le parti pris des agents de la réforme concerne surtout les lectures et que le chant d'aucunes parmi les fêtes principales demeure inchangé, le travail mériterait d'être mené plus avant. Les modifications visiblement opérées à une époque donnée dans l'office de la Visitation de la Vierge invitent à s'interroger sur la mesure en laquelle Liège conserve ses usages ou les adapte progressivement au rite romain. Les compositions des maîtres liégeois témoignent des disparités en usage. Les textes de certaines parties de l'office sont mis en musique dans leur version romaine et liégeoise. Le processus de réforme ne s'interrompt guère à la fin du règne de Ferdinand ; les révisions et les remaniements se poursuivent tout au long du XVII^e siècle. Les œuvres examinées ici révèlent une situation transitoire, celle de l'époque où se concrétisent les réformes dont il est possible de suivre la lente élaboration dans les archives. Leur examen permet ainsi de mieux comprendre la compilation du répertoire de la cathédrale et en particulier des livres de chœur manuscrits, copiés en nombre dans la première moitié du XVII^e siècle, témoins de l'intense activité de l'institution.

² Il convient toutefois de relativiser la relative lenteur des travaux liégeois. A Anvers, ce n'est qu'en 1610 que le bréviaire du diocèse est publié ; voir Edith WEBER, *Le Concile de Trente et la musique*, p. 149.

Emilie Corswarem, *De la ville à l'église : musique et musiciens à Liège sous Ernest et Ferdinand de Bavière (1581-1650)*.

Thèse de doctorat en Histoire, art et archéologie (musicologie) défendue à l'Université de Liège le 11 mars 2008.

Le maintien de la vitalité musicale des églises à l'époque qui nous occupe apparaît d'autant plus remarquable lorsqu'on considère les conflits civils faisant rage dans la cité, de même que la présence de troupes militaires dans la principauté causant d'incontestables dommages aux domaines fonciers des établissements religieux. Les enfants de chœur reçoivent une éducation musicale dont la qualité demeure le souci permanent du chapitre ; ils bénéficient en outre de bourses d'étude, dont les fondations se multiplient à cette époque et souvent, trouvent un avenir à l'intérieur de l'église qui les a accueillis dès leur plus jeune âge. A la cathédrale comme ailleurs, des chantres et des instrumentistes sont continuellement engagés et des livres de chant copiés. Si la cité ne peut se prévaloir de la présence d'un imprimeur de musique digne de ce nom, les maîtres de chant trouvent ailleurs le relais nécessaire à la diffusion leurs œuvres... Tandis que l'apparente étanchéité des maîtrises liégeoises aux conditions défavorables qui les entourent profite incontestablement aux musiciens et permet à la polyphonie de perdurer, elle induit aussi un certain repli. Jamais les archives de la cathédrale ne font mention de recrutement à l'extérieur de la principauté. Rares sont d'ailleurs les membres de l'effectif nés ailleurs qu'à Liège... A cet égard, le fonctionnement de Saint-Lambert n'est pas sans rappeler la position géographique de la ville de Liège et plus largement de la principauté : une enclave au sein d'un vaste territoire qui se maintient en dehors de lui. Force est de constater que la ville ne constitue pas un pôle d'attraction fort pour les musiciens étrangers à l'exception de quelques rares individus dont l'activité se déploie plutôt dans l'entourage du prince-évêque. Ce n'est pas non plus la cathédrale qui offre aux musiciens les possibilités d'un perfectionnement musical à l'étranger. Son fonctionnement interne légitime en grande partie le caractère globalement casanier des musiciens à cette époque. Les chantres sont conscients de leur dépendance à l'égard de l'institution religieuse qui les emploie. Et en l'absence quasi continue du prince, les autres possibilités de carrière sont rares. Au même titre que tout officier de l'église, les musiciens sont soumis à des sanctions disciplinaires, des amendes voire des privations de bénéfices et donc de revenus s'ils ne se comportent pas en accord avec leur serment ou avec les statuts de l'église. Or, ceux-ci insistent sur l'obligation de résidence. La plupart des chantres sont pourvus de canonicats créés pour pallier l'absentéisme des chanoines au chœur. Il n'est donc pas question pour ceux-ci de s'expatrier, même temporairement. Seul le prince peut fléchir ces rigoureuses

obligations, appelant auprès de lui l'un ou l'autre musicien le temps de quelques semaines. La mobilité à Liège s'apparente donc plutôt à une circulation locale, depuis les collégiales vers la cathédrale, depuis la cathédrale vers le palais ou à une mobilité sporadique, fonction des exigences cérémonielles qui, le temps d'une occasion donnée, modulent et reconstruisent les effectifs. Dès lors, le recours à des musiciens étrangers à la ville ne s'impose pas. Les maîtrises se suffisent à elles-mêmes. Ce repli ne rime pas pour autant avec décadence car le système mis en place permet également de conserver les individus les mieux doués.

La configuration liégeoise se différencie aussi nettement des grands centres des Pays-Bas, tel que Bruxelles où le recrutement des chœurs s'opère dans une zone géographique bien plus étendue et a par ailleurs à pâtir de la concurrence imposée par la Chapelle royale³. Si comme à Liège, d'un point de vue stylistique, les regards des maîtres de chant demeurent tournés vers la polyphonie traditionnelle, la vie de cour bruxelloise connaît un véritable renouveau suite à l'avènement des archiducs Albert et Isabelle. A la *Capella* et à la *Camera*, les exécutants espagnols, italiens et allemands domineront dans le second tiers du XVII^e siècle⁴. Rien de tel ne peut être relevé à Liège où les trop rares et brefs passages du prince ne justifient guère la mise en place d'une chapelle en fonctionnement continu. Ce sont donc les institutions religieuses en particulier la cathédrale qui incarnent les seuls débouchés pour les musiciens.

Si le rayonnement de l'institution majeure de Liège se cantonne à la ville, son hégémonie est néanmoins sans cesse réaffirmée à l'intérieur de ses murs. La lecture du quotidien sonore en ouverture de cette étude, en mettant l'accent sur les événements solennels prenant place dans la cité, a démontré combien ceux-ci sont catalysés par l'église de Saint-Lambert. S'appropriant les événements dont la portée est collective, elle les répercute au plus grand nombre. C'est elle qui conçoit une large majorité des cérémonies, en dicte l'ordonnance, en incarne le point de départ ou d'arrivée ; c'est encore elle qui donne le signal aux manifestations sonores partant à la conquête de la ville et c'est vers elle que convergent les mouvements processionnels. Les festivités et les processions, qu'elles soient quotidiennes ou plus exceptionnelles,

³ Voir Robert WANGERMÉE, *Les maîtres de chant des XVII^e et XVIII^e siècles*, p. 28-30 et José QUITIN, « La musique dans les églises urbaines », Robert WANGERMÉE et Philippe MERCIER (dir.), *La musique en Wallonie et à Bruxelles*, p. 219.

⁴ Philippe MERCIER, « La musique de chambre et la symphonie », Robert WANGERMÉE et Philippe MERCIER (dir.), *La musique en Wallonie et à Bruxelles*, p. 371-372.

sont donc savamment orchestrées par la cathédrale qui rassemble autour d'elle une communauté qu'elle a pour vocation d'unir. Ces solennités transposent à leur échelle une configuration socio-politique bien en place ; l'ordonnance qui y prévaut reflète en effet la hiérarchie en vigueur. Au même titre que les obligatoires visites *sicut filiae ad matrem* entreprises par les collégiales à la cathédrale et leur obligation d'y renforcer en corps certains offices solennels, ces cérémonies sont autant de manifestations d'allégeance à l'église-mère et d'affirmation de la légitimité de son pouvoir central. Le rôle de la musique et plus largement du son à cet égard a été souligné.

Il importe néanmoins à d'autres instances, à d'autres corps sociaux de s'emparer du son pour se montrer sous leur meilleur jour et faire retomber une part de l'éclat de la musique ou du bruyant tapage qu'ils produisent sur leur fonction au sein de la cité ou sur l'évènement auquel ils entendent donner de l'importance. Prenant place en des endroits-clés, les démonstrations sonores participent de la recharge symbolique de certains lieux et des institutions ou des communautés qui leur sont associées. Se fait ainsi mieux entendre la voix des différents agents qui tour à tour les investissent de leur présence et les transforment en « lieux sonores ».

L'étude des « ruptures » a souligné le rôle actif de la musique et du son au sein de la configuration urbaine. Associée aux cérémonies de l'urgence panique, la musique cimente une communauté réunie dans un même acte de foi ; célébrant les victoires et les paix, elle consacre le bon fonctionnement du pouvoir en place et redit sa légitimité. Le son incarne l'élément fédérateur ralliant la population et l'intégrant toute entière dans l'hommage à rendre au prince, à la protection divine ou encore aux grands personnages de passage dans la cité. Le son devient donc le symbole des intérêts communs, marqueur de l'identité du peuple liégeois. Le caractère hétérogène et polysémique du phénomène sonore a aussi été mis en évidence, tour à tour signe de déférence, manifestation de foi, expression d'allégresse, de tension, de menace ou geste d'appartenance politique. Il révèle encore à la cité le caractère exceptionnel d'un évènement, le changement survenu et signale le nouvel ordre à vivre, s'intégrant à l'occasion aux attributs du pouvoir ou à ses instruments de communication. Enfin, le son redimensionne l'espace, permettant aux hommages ou aux festivités de se prolonger ou de perdurer au-delà des frontières de la ville ou du lieu auquel il est confiné lors de son déploiement initial.

Alors que c'est vers l'intérieur de la ville qu'ouvre la cathédrale, la figure du prince permet d'envisager l'ailleurs. La destruction d'une bonne partie des archives de la cour exclut toute tentative de description de la musique privée d'Ernest et Ferdinand de Bavière lorsqu'ils résident dans leur palais liégeois. Une chose est sûre cependant : si ni l'un ni l'autre ne manquent de faire appel à des musiciens actifs de manière permanente dans les institutions religieuses de la ville, ils ne déploient pas de mécénat à proprement parler à Liège. La justification de cet état de fait ne doit cependant pas être imputée à un éventuel désintérêt pour la musique – les quelques gestes posés par les princes de même que les dédicaces dont ils sont les bénéficiaires indiqueraient plutôt le contraire – mais plutôt à l'accumulation d'une série de circonstances conséquentes aux difficultés du temps et aux multiples dignités d'Ernest et de Ferdinand. Cette étude a révélé combien il est difficile de déceler autour du palais un groupe de musiciens qui aurait pu bénéficier d'un ancrage géographique et institutionnel unique et stable. Certains individus font néanmoins exception. L'examen de leur parcours atteste de la possibilité de vivre une carrière – tout du moins partiellement – dans l'entourage des souverains. Les dédicaces, les inventaires et les rares listes de paies conservés permettent d'en saisir les modalités. C'est dans l'itinérance que les musiciens se font une place auprès du prince. Le maître de chapelle n'est plus lié à une institution fixe ; il suit son patron dans ses pérégrinations et assume la même fonction en plusieurs endroits. La compensation à l'absence d'une chapelle liégeoise permanente réside dans les nouvelles opportunités que génèrent les nombreux évêchés entre les mains des deux Wittelsbach. Les incessants conflits religieux et politiques ne laissent cependant que peu de répit aux princes d'Empire et aux hauts représentants de l'Église que sont Ernest et Ferdinand de Bavière, pouvant donc difficilement installer à Bonn ou ailleurs une vie de cour brillante. « Les difficultés se déchaînent de toutes parts » ainsi que le formule Pierre Bonhomme dans la dédicace qu'il adresse à Ferdinand en 1616, évoquant sans doute aussi les conflits civils de la cité où il est actif. Les vicissitudes d'une telle situation et la relative indigence qu'elle engendre obligent les musiciens à se donner les moyens de combler les périodes où les priorités de leur mécène sont situées ailleurs. En témoigne la volonté de la plupart d'entre eux de conserver une fonction dans une maîtrise liégeoise. Les revenus octroyés par les prébendes dont ils disposent sont peut-être indispensables. Les princes ne négligent pas pour autant les Liégeois, à qui

ils confient les postes enviés de *Kapellmeister* ou *Vize-Kapellmeister*. Etre actif auprès du souverain les dote inmanquablement d'un certain prestige dans leur ville d'origine où ils peuvent prétendre à des charges de direction musicale ou à des bénéfices rémunérateurs. Ainsi, même la fonction de maître de chapelle n'implique nullement l'exclusivité, même s'il convient d'insister sur le manifeste ascendant qu'exercent les charges occupées auprès d'Ernest ou de Ferdinand sur les éventuelles prérogatives à la cathédrale ou dans les collégiales liégeoises. Les paiements réguliers consentis par la Chambre des comptes à des musiciens pour rejoindre les souverains dans l'Empire les obligent à suspendre leurs activités à Liège. La figure du prince permet donc de désenclaver la ville au centre de cette étude bien qu'il importe de souligner le caractère unilatéral des échanges constatés, ceux-ci s'opérant de Liège vers le lieu de résidence principal du prince et non l'inverse.

Les relations familiales qu'entretiennent les princes dans l'Empire constituent une autre clé pour pénétrer d'une part les procédés mis en œuvre dans la composition de leur chapelle respective et d'autre part pour saisir les stratégies déployées par les musiciens. L'ancienne chapelle d'Albert V de Bavière fait office de véritable pépinière pour Ernest. Son attention envers les musiciens anciennement actifs à la cour de Munich est évidente. La carrière de Goswin, les quelques éléments connus de celle de Bernardino Mosto, de même que les comptes de la chapelle de Freising l'illustrent de manière éloquent. De même, l'accession au poste de Superintendant par Gilles Hayne à la cour du duc de Neubourg a sans doute été facilitée par la position qu'il occupe auprès de son beau-frère Ferdinand. Ce dernier reprend à son service certains musiciens employés par Ernest, la mort du prince ne signifiant donc pas l'éclipse d'une possible carrière à la cour. De manière plus générale, les unions contractées par les princes de la maison des Habsbourg nourrissent la faveur dont continuent à bénéficier les musiciens « néerlandais » à la fin du XVI^e siècle et donc certains Liégeois.

Tandis qu'il est possible en centrant l'étude sous cet angle de percevoir les ouvertures nouvelles dégagées pour les musiciens par la personne du prince, caractériser les intérêts musicaux de ces derniers demeure plus ardu. L'attitude d'Ernest vis-à-vis de l'ancien effectif de la cour bavaroise révèle peut-être une certaine passivité, une absence de goûts cultivés en propre. Pourtant, sous le discours formel des dédicaces, se lisent des attentes formulées par les musiciens, des allusions

à des exécutions de concerts profanes à la cour... Mosto et del Mel lui dédient des madrigaux, Favereo lui offre un livre de *canzonette napolitane*. Considérant les passages successifs de ces trois compositeurs auprès du prince, il serait tentant de déduire une certaine sensibilité à la musique profane italienne du temps. Or, aucun d'entre eux ne se maintient à son service. Goswin y demeure quant à lui. Son œuvre conservé est cependant trop peu fourni pour permettre quelques constats relatifs à la musique du prince. La composition de ses madrigaux est antérieure à sa nomination auprès d'Ernest et le recueil de *Teutsche Lieder* qu'il lui dédie ne peut permettre à lui seul de trancher sur la personnalité du prince.

La chapelle de Ferdinand fait apparaître une personnalité mitigée. Certes, la plus importante proportion des musiciens actifs à la cour de Ferdinand à Bonn est d'origine germanique. Le recrutement s'opère donc sans doute dans les environs immédiats de la cour. Les quelques musiciens italiens qui augmentent l'effectif ne sont cependant guère des moindres et y occupent des positions-clés. Giovanni Valentini, dont la position à Vienne n'a rien à envier à un éventuel poste à Bonn, offre un livre de madrigaux concertants à Ferdinand. Considérant l'attachement dévot du prince, il est toutefois difficile d'imaginer qu'il ait été sensible à la poésie amoureuse du *stile nuovo*. Opter pour un maître de chapelle tel que Gilles Hayne en témoigne. Son attachement à cultiver les genres sacrés en dépit des possibilités offertes par les postes qu'il occupe est confondant.

La présence italienne à la cour de Bonn et dans d'autres chapelles d'Empire où s'illustrent les musiciens liégeois n'est cependant pas à négliger. Ce côtoiement participe sans doute de l'adoption progressive des nouveaux procédés par certains compositeurs en poste à Liège. Outre les individus simultanément actifs auprès du prince et dans les maîtrises liégeoises, nombreux sont ceux qui viennent terminer leur vie ou leur carrière dans leur ville d'origine. Les recherches menées à Rome ont permis de mesurer la réelle actualité du voyage formatif entrepris par les Liégeois à la fin du XVI^e siècle et dans la première moitié du siècle suivant et de mieux saisir l'éventuel impact de cette pratique dans la pénétration des influences italiennes à Liège. A la suite de ce travail, il convient d'une part de redéfinir le phénomène du séjour romain et d'autre part les possibilités offertes par la cathédrale et les collégiales aux membres de leur effectif en vue de se perfectionner. La reconstitution de la carrière de quelques personnalités actives dans la Ville sainte a avant tout révélé la

mise à profit des échanges entre les confraternités germaniques. L'activité dans l'*Urbs* relève de stratégies individuelles et non de la vocation que se donnent des institutions liégeoises. La présence de hauts représentants du clergé de Liège dans l'administration des confraternités nationales germaniques a néanmoins probablement facilité l'accession d'aucuns des musiciens à certains postes et rendu possibles des passages de l'une à l'autre institution. Ces mouvements n'ont toutefois rien d'exceptionnel, la régularité des échanges entre les chapelles caractérisant la vie musicale des confraternités romaines. Si une étude approfondie sur le fonctionnement musical de *Santa Maria dell'Anima* et de *Campo Santo* reste à faire, les travaux notamment menés sur *San Giacomo degli Spagnoli*, *Santo Spirito in Sassia*, *San Luigi dei Francesi* et *San Rocco* montrent qu'un modèle récurrent semble prévaloir : un effectif musical permanent - fût-il modeste - pour les célébrations quotidiennes est renforcé par l'intervention de musiciens issus d'autres chapelles lors des fêtes importantes de l'année liturgique ou celles de leur saint patron respectif. Pour diriger la musique, il arrive que les confraternités fassent appel à des maîtres de chapelle extérieurs également⁵. En se penchant sur les rapports que les institutions religieuses entretiennent avec ces musiciens étrangers, la nature de ces renforts fait sens : ceux de *Santo Spirito in Sassia* (anciennement *Schola Saxonum*) viennent au Collège jésuite anglais, les chantres espagnols de la chapelle pontificale au *San Giacomo degli Spagnoli* etc. Il n'y a donc rien de surprenant à constater que Villers ou Nison partagent leurs activités entre les deux confraternités germaniques. Considérant la présence flamande à *Campo Santo*, il est raisonnable de supposer que des liens comparables ont pu exister avec *San Giuliano*. Des recherches seraient à entreprendre dans ce sens. L'activité de Villers à *San Rocco* ou de Speillier à *San Luigi dei Francesi* est moins évidente à expliquer. Il semble que de manière générale, les mouvements s'opèrent de manière fluide entre les confraternités et que certaines soient le lieu de brassage particulièrement remarquable de la communauté musicale romaine. Il conviendrait de se pencher plus avant sur l'activité cérémonielle des confraternités flamandes et germaniques en vue de déceler les échanges entre ces institutions et les rapports

⁵ Voir les articles publiés sur ces confraternités respectives dans Bianca Maria ANTOLINI, Arnaldo MORELLI et Vera Vita SPAGNOLO (éd.), *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio* ainsi que Jean LIONNET, « La musique à Saint-Louis des Français, au XVII^e siècle », *Note d'archivio per la storia musicale. Supplemento*, III-IV, 1985-1986.

qu'elles entretiennent avec les autres chapelles de la ville, au-delà bien sûr de l'exemple liégeois. Cette perspective permettrait sans doute de mettre au jour des interactions, l'éventuelle hégémonie de certains effectifs, les modalités de rassemblement des forces musicales et les stratégies déployées par les musiciens pour pénétrer au mieux une configuration donnée, eut égard à la démultiplication des institutions nationales et des possibilités nouvelles qu'elles fournissent. Bien que difficiles à appréhender, ces populations « mouvantes » – tel l'exemple des musiciens liégeois dans l'Empire – donnent à voir l'un des aspects les plus vivants de l'activité musicale.