

Le maître de chapelle chargé de l'éducation musicale des enfants était le Français Robin Mallapert lequel, le 24 avril 1539, quitta le service de la basilique libérienne pour prendre la maîtrise de Saint-Louis des Français. Il fut à Sainte-Marie-Majeure, remplacé par un certain Roberto qui semble n'avoir exercé que des fonctions intérimaires; car, déjà en 1540, il avait cédé la place à Firmin Le Bel, clerc du diocèse de Noyon, qu'il faut considérer comme le maître décisif du futur chef de l'école romaine.

Deux ans, au moins, devaient encore s'écouler jusqu'à la fin des études de Giovanni à la maîtrise de la basilique libérienne. On ignore la date de sortie du jeune musicien tout autant que l'emploi qu'il fit de ses talents jusqu'à son retour au pays natal. Nous l'y retrouvons le 28 octobre 1544, jour où il signe avec le chapitre de la cathédrale un contrat aux termes duquel, en échange des revenus fixes et casuels d'un canonicat, il s'engageait « pour toute la durée de sa vie » à tenir l'orgue les jours de fêtes, à se trouver quotidiennement présent au chœur pour la grand'messe capitulaire, les vêpres et les complies, et à enseigner aux chanoines ainsi qu'aux enfants de chœur la musique et le chant.

Immense et varié, l'œuvre de Palestrina comprend 93 messes, environ 600 motets ou compositions en style de motet; 42 psaumes; environ 200 madrigaux et 8 ricercari pour orgue: en tout, plus de 900 pièces, sans même faire entrer en compte les compositions d'une authenticité douteuse et celles qui pourraient encore demeurer inédites.

Tel est le formidable bagage de celui, qu'en des vers magnifiques Victor Hugo voulut saluer comme « le père de l'harmonie ». Il demeure une part de vérité dans la légende romantique; mais nul ne croirait plus aujourd'hui que la musique fût tout d'un coup

Née au seizième siècle entre « les » doigts [sonores] du maître romain; car Palestrina, libre créateur et traditionaliste, n'usa guère de procédés de composition qui ne fussent déjà connus avant lui; mais, ayant su imprimer à son œuvre une forme parfaite, il exerça un irrésistible ascendant sur tous les artistes de son temps, et l'on doit reconnaître qu'il n'est de tout le seizième siècle, Orlande de Lassus excepté, aucun autre musicien dans l'œuvre duquel il soit possible de mieux observer « les résultats accumulés et massifs des transformations et des développements » de l'art harmonique, depuis ses origines lointaines et sa floraison première dans le chœur de nos cathédrales de l'Ile-de-France, à l'époque de leur construction.

Palestrina a écrit environ 400 « motets » ou « répons » de 3 à 12 voix; au moins 45 « Hymnes » ou « Proses »; 68 « Offertoires »; 36 lamentations; 12 litanies; 2 « Stabat Mater »; une vingtaine de « Psaumes » et 35 « Magnificat ». Dans un ensemble aussi imposant tout n'est pas, sans doute, d'égale valeur: il y figure des œuvres qui datent des années d'apprentissage, et des morceaux d'une rhétorique abstraite et compassée ou d'un fini trop mécanique et qui sent la « série ». Mais en revanche, que d'œuvres intensément expressives et capables de susciter dans les âmes des émotions d'une ampleur d'irradiation extraordinaire: le tragique « *Pecantem me quotidie* » à 5 voix: le candide « *Veni sponsa Christi* »; le rayonnant « *Dies sanctificatus* ».

Pourquoi tenter d'expliquer la « situation d'enchantement » où nous place l'audition de ces chefs-d'œuvre? « La puissance du compositeur, a écrit Richard Wagner, n'est autre chose que celle du magicien ». Personne, en effet, ne saurait concevoir un tel art, ni retrouver l'accent unique qui remue si étrangement les âmes. Admirons donc la réponse que fit l'auteur de « *Parsifal* » au comité de la Società musicale Romana, laquelle avait prié d'écrire une œuvre de circonstance, pour l'inauguration, en 1880, d'un autel en marbre de Palestrina. Il expédia au comité les partitions, annotées avec le plus grand soin, du « *Stabat Mater* » à « *Te Deum* », d'un « *Magnificat* » et du « *Sanctus* » de la messe « *Aeterna Christi misericordia* » en accompagnant l'envoi de la dédicace suivante: « Voilà ce qu'il faut exécuter pour la fête du « *Princeps* »

musica »; mais comme ceci et non autrement! » Inutile d'ajouter que cette réponse fut assez mal accueillie. Wagner pourtant avait acquis, ce sont ses propres paroles, « une notion complète de la sublimité, de la richesse, de l'inexprimable profondeur expressive » de l'art palestrinien, lorsque pendant les années 1842-1844, il avait tenté, « en pure perte » d'ailleurs, d'introduire à la chapelle de la cour de Saxe, à Dresde, « la vraie musique d'église catholique « a cappella ».

* *

Dans les Motets dont le matériel thématique est entièrement original, le maître romain aime à représenter chaque idée du texte par un dessin mélodique qui se développe brièvement sur lui-même, et à former de la suite de ces développements un tableau harmonieux et mouvant. De ceux-là, il en est de toutes dimensions: depuis le motet bref et syllabique, frappé comme une médaille d'or le plus fin et du relief le plus vif (« *Antienne brève* » de la Vierge, « *Adoramus te Christe* », « *Jesu flos virginis* », « *Tua Jesu dilectio* »), jusqu'aux vastes symphonies chorales des grands psaumes et aux motets-fresques à double ou à triple chœur: tels les psaumes « *Beati omnes* », « *Laudate pueri* », ou les motets « *Surge, illumine Jerusalem*, *Hodie, Christus natus est* » avec ses cris d'allégresse répétés: « *Noe! Noe!* » le « *Jubilat Deo* » à 8 voix, l'« *Exultate Deo* » à cinq parties dans lequel, à l'aide des voix seules, Palestrina a voulu représenter les instruments de musique cités par le psalmiste: orchestration sans orchestre que condamnait pourtant Vincenzo Galilei dans son « *Dialogo della Musica antica e moderna* » paru à Florence en 1581.

Le succès des madrigaux profanes et religieux de Palestrina fut véritablement immense en Italie comme à l'étranger. Les recueils imprimés à Rome et à Venise se répandaient rapidement en Autriche, en Bavière et en Saxe. Du vivant de l'auteur, trois madrigaux: « *Io son ferito, Vestiva i colli, O bella ninfa mia* », parurent en 1558 à Nuremberg dans le grand recueil « *Gemma musicalis, selectissimus varii stilli cantiones* ». En Angleterre, la même année, le maître romain figurait, à côté de Byrd, avec cinq madrigaux, dans le recueil « *Musica transalpina* » publié à Londres par l'imprimeur Thomas East. Il faut encore citer la grande collection « *Melodia olympica* », parue en 1591 à Anvers chez Pierre Phalèse, sous la direction de l'organiste Peter Philipps. Palestrina y est représenté par trois de ses meilleurs madrigaux en compagnie de Felice Anerio, Bellasio, Donati, Giovanelli, Marenzio, Striggio, Orazio, Vecchi, Annibal Zoilo et divers autres « *excellantissimi musici* ».

* *

Toutefois, l'action du maître romain fut moins profonde dans le domaine profane que dans le domaine religieux. La musique ne pouvait s'élever davantage dans l'expression de la vie intérieure; désormais elle devrait se rapprocher. Mais on ne croira pas rabaisser le mérite de l'auteur de la messe du Pape Marcel en rendant hommage à l'incontestable supériorité d'un Lassus, d'un Arcadelt, ou d'un Marenzio, dans l'art de traiter le madrigal dramatique, genre dans lequel la musique cherche à s'approprier « l'action, le mouvement, les formes passagères et le jeu des couleurs » (R. Rolland). Le lyrisme si énergique de Palestrina demeure, au fond, essentiellement religieux. Celui de Lassus, de Marenzio, d'Arcadelt ou d'Orazio Vecchi est profane absolument; ces maîtres orientent la musique vers le sentiment dramatique et la recherche pittoresque, car ils sont ennemis des abstractions et épris de la réalité. « L'art de Palestrina, a dit fort justement Romain Rolland, s'adresse aux sages qui ont vécu, et pacifié leurs souffrances ». Mais il faut savoir gré au maître romain d'avoir su concilier dans ses madrigaux les besoins de son temps avec la tradition, en appliquant sa polyphonie au mouvement dramatique et à l'expression de la nature.

« Tout passe, l'art robuste seul a l'éternité. » Le génie de Palestrina continuera donc de se créer des familles toujours nouvelles, et son nom, de désigner tout un style de composition, qui fut et qui demeure selon le mot de Richard Wagner « le modèle de la perfection suprême de la musique d'église ».

ECHOS HARMONIQUES

Les manuscrits de Debussy

Le musicien égaré à l'Hôtel des Ventes n'eût pas vu sans un serrement de cœur les reliques les plus précieuses de Debussy « subir le feu des enchères publiques » pour être finalement dispersées de droite et de gauche. Les manuscrits de ses trois sonates, les carnets de poche sur lesquels il griffonnait ses pensées passèrent l'autre jour de main en main. On vit également quelques manuscrits que l'on pensait détruits depuis longtemps, tels La chute de la maison Usher. Autres souvenirs: la partition originale de Pelléas et Mélisande qui servit constamment à Debussy pour les premières représentations et qui portait des annotations de sa main, l'édition originale des Nocturnes, celles du prélude à l'Après-midi d'un faune, de La Mer, de Jeux et d'Iberia.

* *

Les lettres de Debussy connurent un beau succès, particulièrement celles qu'il écrivit à Ernest Chausson en 1893-1894. Dans l'une d'elles, il disait à propos d'un premier Pelléas:

« Après une nuit blanche, celle qui porte conseil, j'ai clairement vu que ça ressemblait au duo de M. Untel, et surtout le fantôme du sieur Klingsor, alias R. Wagner, apparaissait au détour d'une mesure. J'ai donc tout déchiré... »

On lit dans une lettre adressée à P.-J. Toulet, alors que Debussy faisait ses débuts comme chef d'orchestre:

« — C'est amusant, tant que l'on cherche sa couleur du bout de la petite baguette. Après, cela ressemble à une exhibition. »

Il n'aimait pas les plages normandes:

« J'offrirais bien volontiers les neuf symphonies de Beethoven, reliées avec la peau de Richard Strauss, pour être à Paris... »

Dans une courte lettre où Paul Valéry félicitait Debussy de sa récente décoration, le poète disait au musicien:

« Tout véritable artiste a le pouvoir, tel jour, de décorer le gouvernement. »

Le prix Lasserre de musique à M. Maurice Le Boucher

La Commission musicale de la Fondation Lasserre s'est réunie l'autre jour au ministère de l'Education nationale.

Assistaient à cette séance: MM. Widor, Borchot, Bruneau, Busser, Rabaud, Emmanuel, Hùe, Laparra, Lazarri, d'Ollone et Cavalier.

Le Prix Lasserre de musique, d'une valeur de 9.100 francs, a été attribué pour l'année 1933 à M. Maurice Le Boucher.

M. Pactat obtient le grand prix Osiris

C'est M. Pactat qui obtient, pour 1933, le Grand Prix Osiris. M. Pactat est un tout jeune chanteur qui, aux derniers concours d'Opéra-Comique, obtenait le premier prix.

Les Nouvelles Musicales
sont en vente
chez tous les éditeurs
de musique
et marchands de journaux

SOUS D'AUTRES CIEUX

BORODINE

et la musique russe

Une de nos grandes associations de concerts donnait, l'autre dimanche, une exécution parfaite de la deuxième symphonie de Borodine. Belle suite en quatre temps d'une haute tenue mélodique, et traversée parfois de motifs essentiellement nationaux.

On a souvent prétendu que la musique russe restait en marge de la grande tradition occidentale dans laquelle nous avons été élevés. Cela est injuste dans la mesure où il est injuste de généraliser. L'histoire de la musique russe n'est pas aussi étendue, il s'en faut de beaucoup, que la nôtre. Pourtant, l'ancien pays des tzars a produit, dans l'espace de cinquante ans, des compositeurs classiques, des symphonistes remarquables qui ont conçu des thèmes et les ont développés selon les meilleurs canons de la musique occidentale. La symphonie de Borodine en offre un exemple entre cent. Mais, ce qui est non moins certain, c'est que les compositeurs russes ne se sont pas « européanisés » au point de secouer entièrement l'influence nationale.

* *

Comment en serait-il autrement? En Russie la chanson populaire fleurissait sur tout le territoire. Peut-être les choses n'ont-elles pas varié beaucoup de nos jours... Chanter, est pour la race slave une constante nécessité. En Russie plus qu'ailleurs le folklore le plus élémentaire, celui que l'on trouve chez les tribus les plus primitives, suit une ligne mélodique empreinte de fatalisme. Un chant russe se reconnaît dès les premières notes au même titre qu'une danse espagnole ou un « spiritual » nègre. Et ce qui s'est produit chez les compositeurs russes se produit chez les compositeurs espagnols qui, eux aussi, puisent dans la musique populaire de leur pays leurs rythmes les plus caractéristiques.

La naissance de l'école moderne russe fut d'une importance capitale. Elle se créa grâce à l'initiative de deux artistes, Balakirew et César Cui auxquels vinrent se joindre presque immédiatement un troisième, Rimsky-Korsakow. Dans la suite vinrent se joindre Msysk et Borodine et cette « association des cinq » donna au monde un exemple unique de solidarité et de force dans l'union.

L'idéal que tous poursuivirent et que formula en ses écrits César Cui était double: en matière de drame musical on se proposa de lutter sans merci contre la vieille routine de l'opéra, et l'on choisirait des sujets plus simples, moins conventionnels, aussi proches de la vie que possible.

Borodine n'avait pas le génie de Moussorgsky. Son talent était discipliné, il était capable de réaliser intégralement ses conceptions. Il est le plus véritablement symphoniste, le plus lyrique de l'école. Bien qu'il ait peu produit, il faut reconnaître en lui l'un des plus grands artistes du siècle dernier. L'on ne peut que regretter qu'il n'ait laissé, outre son opéra *Le Prince Igor*, que ses deux belles symphonies et sa symphonie inachevée, deux quatuors pour instruments à cordes, son esquisse symphonique: *Dans les steppes de l'Asie centrale*, quelques mélodies et quelques pièces de piano.

Mais si discipliné que fût son talent, il n'en reste pas moins profondément russe; ce n'est certainement pas ce côté-là de son esthétique qui puisse en quoi que ce soit nous déplaire.

N. G.