

DU BEAU MUSICAL. (Fin)



AUT-IL encore rappeler ce retour à nos bons clavecinistes, disciples de la raison sans pédantisme, et dont l'art savait mêler à doses convenables la tendresse et l'esprit, le sourire et la franchise ? Tantôt la beauté de leurs productions est saine comme un visage rustique ; tantôt elle se pare d'élégance et de raffinement. Toujours elle exprime la grâce autant que la santé, et quelque chose de grave qui n'exclut pas la bonne humeur et la fantaisie, et même lointainement la mélancolie de la vie.

Cette recherche de la beauté exercée par nos contemporains dans un domaine qui procède de l'activité artistique du passé, qui établit l'idéalité d'un autre siècle et en quelque sorte sa température spirituelle ne se limite pas aux aspects des choses qui témoignent d'une qualité observée uniquement au temps de leur apparition, et qui ont fait leur fortune. Toute création est un levain. Le propre de la beauté, surtout quand cette beauté est d'essence immatérielle et quand elle se nomme la musique, est de se renouveler indéfiniment. Toute œuvre d'art susceptible de nous émouvoir condense et interprète une foule d'éléments tirés de l'universel. Dans leur profondeur on déchiffre à tous moments des nuances neuves. Derrière les signes et les symboles qui recouvrent les réalités de règne intérieur soudain transposées dans une langue aux résonances infinies, nous sentons souvent se préciser la vision révélatrice de l'existence et de la destinée d'un monde. Une cadence imprévue, un appel audacieux jeté à quelque vérité entr'aperçue, une défaillance parfois semblable à un aveu projettent une clarté sur ce perpétuel apport de l'universel dans les mouvements de l'âme humaine. Et l'œuvre tout entière se transforme. Tout récemment un vers de notre grand Racine a conquis les amants de la Poésie pure installés dans de solides positions sous les étendards de Paul Valéry et de Stéphane Mallarmé. Désormais ils entendent la musique des mots, mais en fonction d'une beauté musicale plus lointaine et mystérieuse.

La beauté, nous la trouvons encore jusque dans les maladresses d'un génie. On les considère à cet instant comme une préfiguration des formes à venir. On les confond aussi parfois avec l'ingénuité, ou avec une expression jaillie d'un fond primitif et inexploré. Que l'on considère les soi-disant gaucheries de Satie. Elles ont créé, selon les disciples du maître, une beauté exempte de superflu. Il fallait liquider l'arriéré de l'Impressionnisme et remonter la maison. Satie a tout déblayé en ajoutant à son acte d'admirables « exemples de renoncement ». Ceci ne fut pas particulier à la musique. Cézanne et Gauguin, pour ne citer que quelques peintres parmi les post-impressionnistes, ont libéré notre œil de contraintes douces.

De même qu'à un autre pôle on avait découvert et retenu chez un Moussorgsky la leçon troublante d'une inspiration libre qui ne se trouvait accordée qu'au rythme des instincts mystérieux de l'être, de même au milieu de nous l'exemple de Satie opère un redressement des valeurs intellectuelles et sensibles. Ici et là, l'esprit d'une époque se manifeste. Mais on ne jugera parfaitement du rôle des influences, on ne déterminera la place véritable occupée par chacun qu'à la faveur d'un certain recul. Moussorgsky, que je citais tout à l'heure, versa d'abondantes gouttes du philtre oriental dans nos âmes d'Occident. On suspecte en des œuvres de nos temps quelques traces de cette beauté à la fois étrange et attirante, et qui tire son origine comme son expression des replis inexplorés de l'âme humaine. Le cas Moussorgsky n'est pas près d'être éclairci. Cependant l'expérience vérifie et confirme l'authenticité des alliages et le processus des influences. Et finalement les chefs-d'œuvre se font un visage que le nationalisme le plus intransigeant des artistes admet et classe.

La sensibilité des artistes reçoit des siècles et de la mode des moyens sans cesse nouveaux de s'ébranler sur les traces de mêmes œuvres. Chaque génération exige d'elles un langage approprié à ses goûts, des signes révélateurs de sa vocation artistique. Les plus modernes se représentent des précurseurs dans la pénombre des siècles. Ainsi, à moins de cinq lustres de distance la beauté des œuvres se modifie suivant la clarté que projette l'esprit de l'actualité. Telle qui paraissait susceptible de n'atteindre que les préjugés de notre raison se trouve subitement parée des grâces du sentiment et d'une poésie profondément humaine. Telle autre ayant éprouvé les frémissements secrets d'un cœur avide de s'épancher apparaît tout à coup plus riche de fermeté spirituelle.

« Le lyrisme ne se porte plus pour le moment » écrit Henri de Montherlant. Le lyrisme,

et l'émotion, et le sentiment dont nous ont éloignés tant de fades confidences attardées inutilement sous les bannières romantiques. On craint les effusions trop vives autant qu'autrefois la sécheresse du cœur. Tandis qu'on redoutait de n'avoir pas dit assez sur son propre compte, ni d'avoir confessé trop haut ses langueurs et le mal de son âme, aujourd'hui on schématise le sentiment, on le réduit à l'état de ligne, on relève ses variations dans un art sobre, précis, exact comme sur une feuille de température. Dans ces conditions la beauté ne semble plus la fleur de serre cultivée pour des sensibilités pâmées, mais la forme solidement campée qui se repaît de lumière crue, qui recrée la vérité simple et nue, qui veut passer dans notre existence après s'être rassasiée de son souffle brûlant et de sa fièvre, je dirais presque de ce machinisme dont le tumulte ne saurait refouler l'immense inquiétude des politiciens en quête de formule de gouvernement et d'artistes lancés à la poursuite des éternelles chimères.

Albert LAURENT.

Un Maître espagnol de la Musique religieuse au XVI^e siècle MORALES

Parmi les musiciens espagnols, Cristobal Morales — l'un des moins connus — a exercé une influence profonde sur l'art religieux dès le début du XVI^e siècle. Il n'est pas sans intérêt de connaître sa vie et son œuvre car il eut le mérite de donner à l'Espagne une école nouvelle, et, aussi, de guider de grands compositeurs tels que Vittoria, Francisco Guerrero et Pierluigi da Palestrina. Il est impossible de préciser la date de naissance de Morales en raison de l'homonymie de trois personnages distincts : Christophe de Morales, chanteur de la Chapelle royale d'Henri IV (environ 1465) ; Christophe de Morales, « aposentador » (fourrier) de chapelle, en 1490 ; Christophe de Morales, enfin, l'auteur qui nous occupe.

« Ce Christophe Morales, fourrier de chapelle, dit Pedrell, était-il un homonyme de notre auteur, ou l'illustre maître sévillan en personne ? » La dernière hypothèse semble préférable. Cristobal Morales est cité dans l'Etat des chapelains et des chanteurs de la Reine Isabelle la Catholique, signé à Séville le 20 décembre 1490. D'autre part, si, comme certains l'affirment, Cristobal Morales était né seulement le 2 janvier 1517, comment expliquerait-on la gloire soudaine qui s'est emparée de son nom ? A 29 ans, connut-il le rare honneur d'avoir une édition monumentale de ses œuvres, celle de son premier livre « Magnificat octo tonorum », imprimé à Rome en 1541 ? Il paraît douteux que, encore si jeune, il ait pu prendre place dans le choix destiné au répertoire de la Chapelle pontificale, en compagnie d'autres maîtres espagnols tels que Andrés de Silva, Vicente Mison, Escobedo. Le Pape Paul III (1534-1549) fit, en effet, écrire et réunir en recueils, sur parchemin, ces compositions pour servir de base à la nouvelle organisation qu'il avait donnée à cette chapelle et à l'école spéciale nommée de « Putti » (enfants), en décembre 1534. « Les différents recueils, dit Pedrell, furent expressément écrits par ordre de Paul III en 1534, 1535, 1539 et 1541 (dates que donne d'ailleurs Haberl dans son « Catalogue ») ».

Morales nous apprend lui-même qu'il naquit

à Séville mais il ne permet aucune considération sur sa famille ni sur ses débuts dans l'art du chant et de la composition. Fornari déclare qu'il fut élève de Goudimel (1505-1572) mais, prétend Pedrell « cela n'a pas de raison d'être, puisque quand Goudimel dirigeait son école à Rome, de 1535 à 1540, école où étudia Palestrina, Morales était déjà chanteur à la Chapelle Sixtine et il avait enseigné auparavant à Séville à Francisco Guerrero. » Le « Voyage à Jérusalem » de ce compositeur contient d'ailleurs des indications précises à cet égard.

Il est, en tout cas, incontestable, que Morales fut souvent inspiré par Mouton, élève de Josquin de Près, chanteur à la chapelle des rois de France. C'est de Mouton que Morales tint cette limpidité, cette fluidité que Moréanus lui reconnaissait comme un de ses plus beaux mérites. La messe « de beata Virgine » est un exemple frappant de la formation « josquinienne » de Morales ; cette « Messe », qui est construite sur un admirable motif liturgique lui fournit un prétexte à des répétitions fréquentes. L'influence de l'école néerlandaise (Ockeghem, Obrecht) est encore visible chez Morales dans ses messes construites sur des motets et qui portent le nom de « missae parodiae ». Les musiciens religieux de cette époque et de cette école se servaient fréquemment du thème d'une chanson profane — nous l'avons déjà vu dans le Guide du 26 mars 1926 — telles que « l'Homme Armé », « Je ne demande », « Malheur me bat » ; dans ces missae parodiae on utilise, non seulement le motif principal de la chanson, mais encore de nombreux morceaux auxquels on ne retire pas même leur signification expressive.

C'est en 1535 que Morales entra à la chapelle pontificale où il put bénéficier du grand essor donné aux arts par le célèbre Alexandre Farnèse, le pape Paul III ; ce pape ne fut pas seulement un grand politique, il eut aussi une culture littéraire et artistique très étendue, comme le prouvent ses lettres. Ce fut lui qui confia à Michel Ange les travaux de la basilique Saint-Pierre. Morales vécut donc dans un milieu bien favorable