

LA REVUE MUSICALE

ONZIÈME ANNÉE

AOÛT-SEPTEMBRE 1930

NUMÉRO 107

Grandeur musicale de l'Italie

A GABRIELE D'ANNUNZIO.

J'aime et j'admire André Suarès. Ce grand écrivain restera une des gloires françaises les plus pures lorsque la renommée de maint homme de lettres, aujourd'hui au pinacle, se sera évanouie. J'aime sa culture universelle, sa curiosité aigüe, ses idées originales qu'il pousse souvent jusqu'au paradoxe et dont la justesse apparaît à la réflexion ; j'aime la violence de ce cœur passionné, de cet esprit fougueux, j'aime jusqu'à ses parti pris et ses outrances... C'est une force de la nature. On n'attend pas d'un orage la modération. On peut tout demander à Suarès, excepté l'impartialité « ce partage des cœurs tièdes et faiblement épris » comme disait Stendhal. Il a des emballements fous, des haines subites. Il en a de tenaces, d'autres du moment. Longtemps fanatique de Beethoven et de Wagner, il les immola un temps sur l'autel de son nouveau Dieu : Debussy ; puis leur revint sans abandonner toutefois Claude de France.

Depuis peu, il vilipende la musique d'Italie. Par horreur de celle du présent, il se montre d'une injustice criante pour celle du passé (1). Il va jusqu'à écrire : « *Au bout du compte, ils ont eu Monteverde, Frescobaldi, Lulli, et, si l'on veut, Rossini. Vivaldi a bien du prix, et Boccherini quelque peu. Un des Scarlatti, Provenzale, Carissimi sont d'excellents et nobles musiciens ; mais quoi, ils abondent, d'une égale valeur, en Allemagne. Quand*

(1) Voir la *Revue musicale*, juin 1930.

je lis, sous la plume d'un Italien : « le divin Marcello », je hausse les épaules : ce maître de chapelle est un ennuyeux pédant d'église. Pergolèse est un petit rien : son *Stabat* est pour les poupées, pour un enfant de cœur qui chante à l'Opéra ; la *Serva Padrona* est une opérette nulle, pour une pension de jeunes filles : ni esprit, ni verve, ni gaieté, ni don, ni style. J'ai omis à dessein Palestrina, qui n'est pas du tout l'aurore de la musique moderne, comme ils disent, mais la fin de l'ancienne et qui, même à cet égard, y montre cent fois moins de génie que Josquin des Prés. La mystique musicale de Palestrina est à celle de Josquin ce que le concile de Trente peut être à la vivante chrétienté de saint Bernard et de saint François. On ne nous fera jamais prendre le *Gesù* pour Chartres ni même Saint-Pierre du Vatican pour Vézelay. Il est temps d'en finir avec ces traditions de la niaiserie arrogante et de la plus insupportable fatuité. Les musiciens français de la Renaissance valent bien ceux de l'Italie, Monteverde excepté. Au dix-septième siècle, si l'Italie a Frescobaldi et Lulli, la France a Couperin ; Rameau l'emporte de loin sur les gloires de Naples et de Venise, au dix-huitième siècle ; et plus tard, Grétry, P. Philidor, Méhul, Boieldieu ne le cèdent pas aux petits maîtres italiens. »

Tout autre que Suarès écrirait ces choses, je m'indignerais, mais je sais trop bien que si demain je lui fais entendre une admirable cantate de Luigi Rossi ou d'Alessandro Scarlatti, un concerto de Vivaldi, voire un intermezzo de Léo ou de Pergolèse, il se rendra à tant de charme, d'émotion, de lyrisme, d'esprit et trouvera un mot exquis pour faire amende honorable, sans en avoir l'air. Suarès est trop artiste, trop profondément sensible, et surtout trop bon musicien, pour s'obstiner dans ses parti pris. Il se laisse convaincre de ses erreurs de la meilleure grâce du monde, quand il s'aperçoit qu'il est parti en guerre, tel son héros de prédilection, Don Quichotte, contre des choses qu'il ne connaissait pas.

Car on ne peut tout connaître et c'est déjà bien extraordinaire qu'un penseur et un écrivain comme Suarès, qui a passé tant d'années à approfondir les problèmes de la philosophie et des mathématiques, soit aussi remarquable musicien, lisant les partitions à livre ouvert, jouant du piano à merveille et connaissant tant de partitions anciennes. Mais enfin, pour se faire une opinion sur l'ancienne musique italienne, il faut avoir l'occasion de l'entendre (et cette occasion est bien rare à Paris, comme en Italie même), ou de la lire, et pour cela il faut avoir le temps et la patience de l'aller étudier dans les bibliothèques. Les éditions modernes sont rares et coûteuses. Suarès connaît mieux l'ancienne musique que la plupart des compositeurs ou critiques d'aujourd'hui, mais il n'a jamais eu le loisir de

se pencher avec amour sur cette prodigieuse et fraîche source de vie musicale qu'est l'Italie des *xvi^e*, *xvii^e* et *xviii^e* siècles. M'y étant longuement abreuvé, lui ayant consacré le meilleur de mes années de jeunesse et lui restant toujours fidèle, je voudrais tâcher de faire comprendre quelle place à part tient l'école italienne ancienne dans l'histoire de la musique européenne.



Il est bien vrai que dans l'Europe musicale du temps de saint Louis, l'Italie passe assez inaperçue. A ce moment l'hégémonie appartient à la France qui la partage bientôt avec l'Angleterre dont, depuis la conquête normande, elle n'était guère séparée. La France d'alors, c'est essentiellement l'Ile-de-France et la musique française, c'est l'École de Notre-Dame de Paris sur laquelle règne Pérotin le Grand, le véritable créateur de la polyphonie moderne.

Dès le siècle suivant, la voix de l'Italie se fait entendre et avec un accent si personnel, qu'on est tout de suite conquis. Je me souviens d'un admirable concert de musique polyphonique des *xiii^e* et *xiv^e* siècles, à la chapelle du Hoffburg, à Vienne. L'assistance restait confondue par la révélation des splendeurs de l'antique polyphonie française qui resplendissait comme les vitraux de Chartres. Soudain les voix des enfants entamèrent un motet italien du *xiv^e* siècle, un exemple exquis de l'*Ars Nova* de Florence. D'un coup, l'atmosphère fut changée, un autre monde se découvrait. La fraîche mélodie jaillissait sous les voûtes, dans sa verte et pure nudité. C'étaient les angelots de Fra Angelico qui semblaient l'entonner dans quelque paradis d'azur et d'or, au beau pavement de mosaïque.

Ce don de la mélodie et cette ingénuité apparaissent dans les chants du *xv^e* siècle, dans les *frottole* et les *Canti Carnascialeschi*, que fredonnent les Italiens dans le temps même où la splendide polyphonie franco-flamande retentissait dans les églises de la péninsule.

Les Italiens apprennent des maîtres flamands les secrets du contrepoint, mais ils vont bien vite s'en servir d'une manière toute personnelle. Pourquoi opposer Josquin des Prés à Palestrina? Faut-il mépriser les adorables madones de Raphaël parce qu'on aime passionnément la *Pieta* d'Avignon, ou le Tryptique du maître de Moulins?

Les maîtres flamands vivant en Italie sont conquis à leur tour par l'ambiance musicale de leurs disciples. Josquin, Isaac, s'essaient aux *frottole* et voici que Adrian Willaert et Verdelot inventent un genre nouveau bien fait pour des Italiens : le *Madrigal*.

Dans la chanson polyphonique, les voix ne pouvaient guère se faire valoir individuellement, dans le Madrigal les cinq voix rivalisent et peuvent rossignoler à l'aise.

Les Flamands ont eu l'idée de ce genre nouveau et le grand Cyprien de Rore (de Malines) s'y est illustré comme Philippe de Monte, mais en réalité ces admirables artistes, en les écrivant, montraient que leur art ne s'italianisait pas moins que leurs noms. En fait, le Madrigal est italien et ce sont des Italiens qui vont le porter au plus haut point de perfection ; non seulement le sublime Monteverdi que Suarès a vanté, presque en même temps que Gabriele d'Annunzio, alors que les musiciens ne le connaissaient guère, mais le séraphique Luca Marenzio, l'étonnant Gesualdo et une bonne douzaine d'autres, injustement délaissés, et qui pourtant eurent du génie.

En ce xvi^e siècle, où la France commence à se reposer de son formidable effort créateur et passe le flambeau aux Flamands et aux Italiens, le génie sourd de toute part en Italie. A Dieu ne plaise que je méprise le vigoureux Janequin et le tendre Costeley, Claude le Jeune, Du Caurroy, et tant de ces maîtres de la Renaissance française qu'a ressuscités pour notre joie l'érudition ardente d'Henri Expert, mais l'esprit d'invention en leurs œuvres se montre moins fécond qu'en celles des grands Italiens de ce temps, compositeurs de madrigaux, de motets, et de messes, de pièces de luth ou d'orgues. De maîtres qu'ils étaient, les Français deviennent écoliers. Leurs luthistes étudient avec dévotion les pièces du divin Francesco da Milano et d'Alberto Rippe, les organistes celles d'Andrea Gabrieli et de Claudio Merulo.

Je n'ai pas de dilection particulière pour Palestrina et pour l'école romaine, préférant de beaucoup la musique expressive et chromatique des écoles vénitienne et lombarde, mais enfin il faut bien reconnaître que Palestrina a, comme Raphaël, apporté au monde un idéal nouveau de beauté religieuse et que ses messes et motets renferment des pages d'une sérénité mystique qui touche au sublime.



Ce qui surtout me frappe et m'émeut, c'est la prodigieuse abondance de grands musiciens dans cette Italie qui rejette la tutelle de l'étranger et se révèle à elle-même dans toute sa plénitude, sa variété et sa force.

Ce que l'Italie du Quattro Cento avait été pour la peinture et les arts plastiques, celle des xvi^e et xvii^e siècles l'est pour la musique. Toute l'Europe est à ses genoux. L'école allemande naissante, incarnée par Heinrich Schutz, se nourrit de l'exemple des Gabrieli et de Monteverdi.

L'Angleterre, qui connaît sous Élisabeth une période de glorieuse activité musicale qu'elle ne retrouvera plus par la suite, se passionne pour les madrigalistes. L'influence italienne qui rayonne par le monde est pleinement justifiée par l'originalité de ses musiciens qu'ils se nomment Monteverdi, J. Peri, Caccini, Sigismondo d'India, Frescobaldi, Mazzocchi, Cavalli, Vitali, Luigi Rossi, Carissimi, Stradella, Alessandro Scarlatti, Legrenzi, Corelli, Bononcini, etc.

Certes, le règne de l'opéra (encore une merveilleuse invention italienne) et de la cantate, amène le culte, parfois excessif, de la beauté formelle ; mais tout le xvii^e siècle déborde de passion, d'intelligence, de sensualité. La forme pour elle-même, les Italiens, parfois, mais bien rarement, la réalisent, car ils sont trop pleins de sentiments débridés. Ah ! que je voudrais faire entendre à Suarès, certains chants de Luigi Rossi, de Cavalli, de Stradella, d'Alessandro Scarlatti, comme je le verrais vite changer d'avis ! Cette musique ardente, violente et pleine de génie, nous rappelle que nous sommes dans un des siècles où les passions humaines atteignent au paroxysme. On n'en peut guère juger aujourd'hui que par des morceaux choisis, soigneusement expurgés, que publient les anthologies à l'usage des demoiselles.

Durant tout ce xvii^e siècle qu'est-ce que l'Europe peut opposer à tant de génies créateurs ? La France a de gentils chansonniers, d'agréables luthistes et clavecinistes ; pas un musicien de génie, à l'exception de Lulli, qu'elle a formé et dressé, mais qui est florentin. L'Angleterre, après Byrd, a Purcell, grand artiste qui combine à merveille les styles d'Italie et de France. L'Allemagne a le vieux Schütz, Buxtehude, Froberger, tous bien allemands pour le fonds, mais formés par l'étude des maîtres italiens... En vérité, c'est l'âge d'or et l'apogée de la musique italienne, tout le monde s'incline devant elle.



Au XVIII^e siècle, elle connaît des écoles rivales : l'Allemagne, avec Bach et Händel, commence la prodigieuse ascension qui lui permettra d'exercer l'hégémonie durant tout le XIX^e siècle, mais l'Italie n'est point pour cela en décadence. Ses écoles instrumentales règnent sans partage. Corelli, Vivaldi, Domenico Scarlatti, suscitent des imitateurs en tous pays. En France, nos musiciens les plus originaux, un François Couperin, un Leclair, un Senaillé, se réclament d'eux.

L'influence italienne semble d'ailleurs s'exercer en France de façon bienfaisante. Elle ne paralyse pas nos meilleures personnalités, ne déforme pas nos génies créateurs. Elle agit à la manière d'un ferment ; nos musiciens volontiers routiniers, voient avec admiration et un peu d'effroi, la témérité de ces maîtres d'Italie, qui sèment dans leurs ouvrages des « dissonances à faire frayer » comme dit le bon Lecerf de la Vieuville, en 1703, ils ne les imitent en cela qu'avec modération, mais ils osent rendre leur style harmonique plus varié et plus chatoyant. Ils traitent le violon en instrument soliste, en virtuose, suivant en cela les traces du grand Corelli, et se risquent aux vocalises « à se rompre le cou », que prohibait Lulli et qui, traitées de manière expressive par Campra ou Rameau, apportent de la diversité dans l'Opéra qui sommeille volontiers.

L'Italie n'enlève rien à nos compositeurs, elle éveille leur curiosité, leur esprit d'invention. Rien de plus français que Couperin, même lorsqu'il écrit des *Sonades* ou l'*Apothéose de Corelli*, dans un style qu'il veut « mêlé d'italien et de français ».

L'Italie suscite en France, non seulement l'opéra, mais la cantate française, genre dans lequel il se fait une belle dépense de talent et où s'illustrent Clairembault, Monteclair, Campra et Rameau, la sonate où brillent les Rebel, les Duval, les Leclair, les Senaillé, le concerto, enfin l'opéra comique, le genre « bien français ».

Si à certains moments l'influence italienne devient néfaste, c'est qu'elle s'exerce sur un terrain fatigué. Lorsqu'au milieu du XIX^e siècle, nous n'avons plus guère que notre grand Berlioz pour sauver l'honneur de la musique, l'influence italienne sévit sur notre opéra cosmopolite de manière parfois opprimante, mais il y a alors en pays latin un abaissement général, et il semble que toute l'Europe s'accorde à laisser l'Allemagne régner sur le royaume des sons.

Au XVIII^e siècle l'opéra italien a conquis l'Angleterre, l'Autriche, l'Allemagne. Seule la France garde son opéra dont Lulli lui a donné le modèle, encore faut-il reconnaître tout ce qu'un Campra, un Monteclair,

un Rameau même, doivent à la musique d'outre-mont ! L'opéra-buffa surgit avec Pergolèse, Leo, Vinci, Galuppi. Quel rire ! un peu enfantin parfois, mais si sincère et si naïf. Comme on comprend qu'il ait secoué la cour et la ville au temps de Louis XV ! Ce courant d'air frais, cette nique à la pompe, à la solennité, alors que sur la scène de l'Opéra des héros en perruque poudrée dansaient le *rigaudon* avec majesté...

Tout l'opéra comique français est né de cet éclat de rire. Grétry, Philidor, Monsigny, sont les premiers à attester ce qu'ils doivent à l'Italie. L'opéra français est bientôt livré aux étrangers. Gluck, ce « bohème » si fortement italianisé, Piccini, Sacchini, Salieri, enfin Rossini, triomphent à Paris. Méhul et Boieldieu sont de charmants musiciens, tout de même ils sont bien petits à côté d'un Rossini !

Je dois dire qu'après celui-ci et après l'adorable et inégal Bellini, je partage les idées de Suarès et n'éprouve pour Donizetti et même pour Verdi qu'une admiration limitée et sans amour.

Il ne faut pas oublier non plus le rôle considérable de l'Italie dans la préparation du style symphonique moderne. Sammartini, Boccherini, Clémenti et une pléiade d'autres artistes italiens ont contribué à frayer la voie à Mozart. Ce n'est qu'au début du XIX^e siècle que ce prodigieux jaillissement de musique se tarit.

L'Italie, après trois siècles d'effort créateur, a bien le droit de souffler un peu et de laisser faire les autres. C'est le tour de l'Allemagne, puis ce sera le tour de la Russie, de la France, de l'Espagne, de l'Autriche, de la Hongrie, de la Pologne, de la Bohême, de l'Angleterre... la roue tourne. En Italie, la musique se réveille avec le xx^e siècle, son heure ne tardera pas à sonner de nouveau.

HENRY PRUNIÈRES.

