

# PRÉLUDE

## A QUATORZE AIRS ESPAGNOLS ANCIENS

### Première Partie

#### RAISONS DE CE "PRÉLUDE"

Depuis que Guizot eut l'étrange impertinence de dire que l'on pouvait écrire l'histoire de la civilisation sans se préoccuper de l'Espagne, certains esprits par trop simplistes crurent élégant de partager cette opinion incongrue. Il est évidemment très commode de se refuser à connaître ce qui est difficile à comprendre : c'est très humain aussi. Mais ceux-là même qui par discrétion ou par une élégance naturelle de l'esprit ne partagèrent pas l'opinion de Guizot et voulurent jeter un regard sur l'Espagne, comprirent si mal, en général, le vrai caractère de ce curieux pays et, en l'illustrant de leurs commentaires, en déformèrent à tel point le visage qu'il n'en resta qu'une monstrueuse chose faite de légendes équivoques, d'erreurs plus que conventionnelles, de fantaisie et de mensonge. Aussi, chaque fois que l'on entreprend le moindre travail documentaire sur l'Espagne on est tenté de l'intituler *l'Espagne méconnue*, tellement ce pays est ignoré ou mal connu.

Des initiations hâtives — plus à craindre, sans doute, que la négative affirmation de Guizot, que nul ne prit au sérieux — c'est encore une fausse Espagne qui surgit, évoquée à tort et à travers, dans les livres, au théâtre, par l'image ou par la musique. Aujourd'hui encore, n'importe qui pourrait redire les mots que Juan Valera écrivait il y a cinquante ans : « On m'a demandé si en Espagne on chasse le lion ; on m'a expliqué ce que c'est que le thé, croyant que je n'en avais jamais pris ni vu ; des gens cultivés se sont étonnés d'apprendre que le costume national, que l'on croit être le costume de *majo*, n'était pas obligatoire aux réceptions officielles et aux grandes cérémonies et que nous, tous, nous ne dansions pas le *bolero*, le *fandango* et la *cachucha*. Il est difficile d'enlever cette idée à la moitié des habitants de l'Europe que presque toutes nos femmes fument et que beaucoup d'entre elles portent un poignard dans la jarretière. Les louanges que l'on nous adresse sont tellement drôles, tellement grotesques, qu'elles sonnent dans nos oreilles comme des injures ou des moqueries ».

Dans la connaissance de ce pays si complexe qu'est l'Espagne presque tout est à dire et à faire. Aussi nous n'hésitons pas à saisir l'occasion qui se présente à nous — et que nous devons à la généreuse hospitalité que nous offre notre éditeur et ami M. Max Eschig, ami de la Musique et ami de l'Espagne — pour parler de plusieurs questions se rattachant à l'histoire du théâtre lyrique espagnol, très peu connue. Cela permettra de juger en toute connaissance de cause la valeur des quatorze pièces lyriques que nous publions aujourd'hui.

#### Origines : Mystères, Miracles, Moralités, Passions, etc.

Les premières traces de musique lyrique, en Espagne comme dans toute l'Europe — en donnant, bien entendu, au mot « lyrique » un sens très restreint (1) — remontent au Moyen-Age où nous la trouvons accompagnant des *Miracles*, des *Mystères*, des *Passions*, des *Moralités*, des *Chapitres de l'Évangile*, des *Vies de Saints*, etc. Fernández Vallejo, dans ses *Memorias y disertaciones que podrán servir al que escriba la historia de la Catedral de Toledo*, cite l'*Oficio de Pastores* et *La Sibila* parmi les plus anciens *mystères* connus en Espagne ; ils furent introduits, paraît-il, dans la liturgie tolédane par les moines de Cluny venus en Espagne au XI<sup>e</sup> siècle (règne d'Alphonse VI). Vient ensuite le *mystère des Reyes Magos* (des *Rois*) retrouvé à la Bibliothèque du Chapitre de Tolède et actuellement à la Bibliothèque Nationale de Madrid, mystère qu'il convient de placer entre la fin du XII<sup>e</sup> et le commencement du XIII<sup>e</sup> siècle (2). Mais ces *mystères*, ces *passions*, ces *moralités*, représentés d'abord par les prêtres eux-mêmes à l'intérieur des églises, tenaient plus de la cérémonie religieuse que du théâtre. Néanmoins, altérés, détournés de leur origine par l'immixtion de l'élément profane, ces *mystères* évoluèrent peu à peu vers la *farce*, quittèrent les autels, s'emparèrent des porches des églises d'abord, de la rue ensuite, et vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle ils s'adressèrent plus au peuple qu'aux simples fidèles. Le « spectacle lyrico-théâtral » était né.

En Catalogne, en Aragon et à Valence, par exemple, les représentations dans les places publiques prirent un grand essor dès le début du Moyen-Age. Au XIV<sup>e</sup> siècle il convient de citer *La Conversió de la Magdalena* (première moitié du siècle), *mystère* écrit en langue catalane, découvert à Majorque par José María Quadrado ; puis le *Misteri del Martiri del Molt Glorios Senyor Sant Esteve*, aussi en catalan. On conserve à Valence la tradition et les textes (sans doute un peu altérés) de quelques *mystères* : *Lo Paradis terrenal* (1404 ou 1407), *Lo Rey Herodes* (1408), *Jesuset de Sant Christophol* (1449 ?), que l'on jouait dans des chars ou carrosses appelés *rocas*, encore visibles actuellement. L'état actuel des études ne nous permet pas de préciser le rôle que jouait la musique dans ces « représentations ». On peut cependant affirmer sans hésitation (on en a d'ailleurs toutes les preuves) que la musique intervenait, en général, dans ce genre de spectacles et que cette musique mettait à profit non seulement le chant liturgique (particulièrement dans les « représentations » qui avaient lieu dans les églises) mais encore le chant populaire qui, à cette époque, n'était guère qu'un dérivé du premier. D'ailleurs, aux sujets religieux vinrent s'ajouter des sujets profanes tels que les prouesses des chevaliers ou autres faits marquants, pour lesquels il fallait une musique évidemment non liturgique.

Nous avons dit plus haut que Valence conservait encore certaines traditions. Mieux encore, actuellement, à Elche (province d'Alicante) on représente, tous les ans, à l'intérieur de l'église, agencée spécialement pour la circonstance avec un faste extraordinaire, le *Transit y Assumpció de Nostra Senyora*, en deux parties, dont la première est donnée le 14 Août et la seconde le lendemain, le jour de l'Assomption. Ce *mystère* date de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle environ ; la musique de la seconde journée ne date, paraît-il, que du XVI<sup>e</sup> siècle. Vestiges de ces *mystères* sont encore, en Espagne, *El Cant de la Sibila*, dont il faut chercher les origines dans *La Sibila* importée par les moines de Cluny au XI<sup>e</sup> siècle, que l'on joue la nuit de Noël à Majorque et dont on connaît la musique ; la *Dança dels Caciés*, que l'on peut voir aussi dans quelques églises majorquines le jour de l'Assomption et, très probablement, dans des moindres proportions, la *Danza de los Seises*, que chacun peut voir à la Cathédrale de Séville au moment de la Fête-Dieu.

#### Juan del Encina et ses continuateurs. — Le "villancico"

Il appartiendra à Juan del Encina, né en 1469, poète et musicien considéré comme le père du théâtre espagnol, de tirer de ces divers éléments, très évolués, et de plus en plus élargis vers le sens profane, des formes lyrico-théâtrales plus homogènes, plus synthétiques, plus littéraires aussi, où la musique et la poésie collaboraient plus étroitement, et de les porter, le premier, au château d'Alba de Tormes (résidence

(1) Nous entendons par musique lyrique, ici, la musique destinée à illustrer des textes littéraires de caractère théâtral.

(2) La première édition de ce *mystère* fut publiée par *Amador de los Rios* en 1863. La dernière, à notre connaissance, le fut par *Menéndez Pidal* à la *Revista de Archivos*, en 1900 (Madrid).

du duc d'Alba) d'abord, et en d'autres demeures seigneuriales. Dans ces représentations, d'un caractère exclusivement privé et aristocratique l'on jouait des *autos* (mystères), des *farsas* (farces) mais surtout les fameuses *églogas* du maître ; la musique y intervenait sous forme de *villancicos* (1), petits morceaux de caractère madrigalesque que l'on chantait avant, après et quelquefois pendant la représentation des pièces. Écrits et composés par Juan del Encina lui-même (paroles et musique) pour illustrer ses églogues, surtout, ces *villancicos* offrent ceci de particulièrement intéressant au point de vue musical, qu'ils s'adaptent d'une façon remarquable au texte poétique qu'ils décorent, qualité précieuse et évidemment rare à l'époque. Autre remarque curieuse : non seulement le chant intervient régulièrement dans les églogues de Juan del Encina mais encore la danse elle-même y fait, au moins, deux apparitions : dans la huitième et dans celle intitulée *Cristina y Febea* (2).

Le mouvement créé par Juan del Encina était trop beau et trop riche en promesses pour ne pas être suivi ; citons parmi les continuateurs du maître, Lucas Fernández, dont toutes les pièces finissent par des *villancicos* et qui, en outre, nous a laissé tout un *Diálogo para cantar* ; Gil Vicente (portugais d'origine), qui écrivait pour ses *farsas* et ses comédies des textes poétiques dont sa fille Paula composait la musique ; Torres Naharro qui, outre les *villancicos* déjà classiques, fait aussi intervenir la danse à la fin d'une de ses pièces, *La Tinellaria* ; Lopez de Yanguas, Jaime de Huete, Francisco de Avendaño, Bartolomé Palau et Negueruela (pour ne citer que les principaux) qui, tous, suivant la tradition, écrivaient les poèmes et souvent la musique des petites pièces chantées ou dansées qui les illustraient.

On peut donc dire qu'à l'aube du XVI<sup>e</sup> siècle l'Espagne s'était déjà façonnée une âme lyrique.

## La « Jácara » et ses illustrateurs

Mais l'humble *villancico* dut céder peu à peu la place à la *jácara* (3) chanson burlesco-picaresque au début petit intermède comico-lyrique ensuite, où la musique, le dialogue, le chant et la danse, soumis au mouvement d'un véritable argument, alternaient d'une façon déjà assez coordonnée. On cite parmi les premiers auteurs de *jácaras* (pour les paroles, bien entendu, car les documents datant de cette époque ou la concernant, documents littéraires surtout, réservent une part insignifiante aux musiciens et négligent même de les citer ; il en sera de même presque jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle). Francisco de Quevedo et surtout Luis Quiñones de Benavente, suivis de près par Jerónimo de Cáncer, Calderón, Antonio de Solís, Francisco de Avellaneda, Matos, Antonio Cardona et autres de moindre envergure.

Le *villancico* était resté, malgré tout, un peu en dehors des pièces qu'il ornait. La *jácara* offre cette caractéristique d'avoir provoqué une plus intime communauté d'action avec la musique, d'abord, et avec la danse, ensuite ; la *jácara* appartient déjà au théâtre ; on la jouait soit au début des représentations en guise de « lever de rideau » (inutile de dire qu'il n'y avait pas de rideau...) soit encore comme intermède (*entremés*) car, en fin de comptes, toutes ces premières formes lyriques n'étaient que des intermèdes ; elles n'avaient pas, en tant que spectacle, l'envergure suffisante pour exister par elles-mêmes. Arbitrairement, bien entendu, la *jácara* était introduite comme diversion et dans le but de corser le spectacle, au beau milieu d'un intermède parlé.

La vogue de la *jácara* fut énorme à l'époque et dura presque jusqu'aux débuts de la *Tonadilla*, qui fut son héritière et dont insensiblement elle traça la route.

## Lope de Rueda. — Organisation réelle du théâtre espagnol

Le XVI<sup>e</sup> siècle marque avec la presque disparition du *villancico* considéré comme forme lyrique, le développement et l'apogée de la *jácara* et l'organisation réelle du théâtre espagnol, car si Juan del Encina est considéré, à juste titre, comme l'un des premiers — et très probablement le premier — qui organisa des représentations dans les palais, l'honneur d'avoir institué des représentations publiques et rétribuées où la musique avait une place définie et à peu près régulière, revient à Lope de Rueda (1500-1565). Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, des troupes ambulantes parcouraient l'Espagne en tous les sens. Les membres de ces troupes étaient d'assez curieux personnages : des comédiens avant tout, mais des comédiens-chanteurs-danseurs-joueurs d'instruments, car, souvent, toutes ces fonctions se trouvaient être à la charge d'un seul artiste (4).

Les représentations de ces troupes ambulantes avaient lieu dans des locaux très pittoresques appelés *corrales*, cours ou *patios* de certaines maisons assez vastes pour être transformés à peu de frais en théâtres provisoires ; découverts dans leur presque totalité — car, seules les parties longeant les galeries étaient protégées des intempéries — ces *corrales* ainsi agencés devenaient le rendez-vous obligatoire des comédiens ambulants et des amateurs de spectacles, de musique et de danse. Ces *corrales* étaient souvent communs à plusieurs maisons dont chaque fenêtre devenait une loge (*apostento*) que le propriétaire louait à sa guise avec, néanmoins, l'obligation de verser une redevance aux œuvres pieuses qui géraient ces représentations. Par extension on appela ensuite *corrales* les premiers vrais théâtres.

Séville, Valence eurent des locaux fixes, stables, destinés à des représentations théâtrales à peu près régulières, dès la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire avant Madrid (1565). Mais dès que la Cour, en établissant ses quartiers dans cette dernière ville (1561) en fit la véritable capitale de l'Espagne on peut dire que l'essentiel du théâtre et, par conséquent, du théâtre lyrique espagnol se produit, s'organise et se développe à Madrid. Barcelone, qui avait déjà son théâtre en 1591 (*Teatro de Santa Cruz*, devenu le *Teatro Principal* ensuite), Valence, Séville, Cadix ne faisaient que suivre les directives données, inévitablement, par la cour madrilène (5).

## Le XVII<sup>e</sup> siècle. « Zarzuelas », « comedias harmonicas », opéras

L'Espagne fut la seconde grande nation (l'Allemagne ne la précède que de deux années, avec la *Daphné* de Rinuccini imitée par Opitz et mise en musique par Schütz, 1627) qui suivit l'exemple donné par les maîtres florentins créateurs du drame lyrique. *La Selva sin Amor* (la Forêt sans amour), paroles de Lope de Vega et musique d'un auteur inconnu (6) fut, en effet, exécutée au Palais Royal de Madrid à la fin de l'année 1629. Dans le sens lyrique et théâtral du mot cet essai dut être fort imparfait, comme le furent aussi les essais de Peri et

(1) *Villancico* : à l'origine, chant de *villano* (dans le langage féodal on appelait *villanos*, *vilains*, les campagnards, les gens de roture, les gens du peuple aussi) ; les *villancicos* étaient des chants d'allure populaire et souvent de caractère religieux (ceux, notamment, destinés à célébrer la naissance du Christ), mais allant fréquemment jusqu'au style madrigalesque. Francisco Asenjo Barbieri publia dans son *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI* (Madrid, 1890) 86 compositions de Juan del Encina dont la plupart des *villancicos* utilisés pour ses pièces lyriques. Encina écrivit quelque 173 pièces lyriques avant sa 25<sup>e</sup> année.

(2) Bibliographie : *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI* de Barbieri (cité à la note 1). *Sobre Juan del Encina músico y poeta*, par Rafael Mitjana, Málaga, 1895. *Juan del Encina y los orígenes del Teatro Español* par Emilio Cotarelo y Mori publié dans les *Estudios de Historia Literaria de España*, édition de la *Revista Española*, Madrid 1901, pages 101 à 181. Cette même étude parut pour la première fois, moins complète, dans la revue *España Moderna*, Madrid 1894. ce qui explique l'apparente contradiction de la *Enciclopedia Espasa* qui donne tantôt une date, tantôt l'autre dans les articles consacrés à del Encina ou à Cotarelo.

(3) *Jácara* de *zacar*, mot arabe : narration d'un fait mémorable. Narration gaie et musique qui l'accompagne. Danse tirée de la *jácara*. Ensemble de gens gais et bruyants qui parcourent les rues, la nuit, en chantant et en faisant du tapage. On désignait aussi par ce mot l'ensemble de *jaques*, *rufians* ou *frippons* et, par extension, leur vie turbulente et picaresque, mais dans le sens gai du mot.

(4) Les chroniques du temps (début du XVII<sup>e</sup> siècle) citent, par exemple, Maria Córdoba de la Vega, dite *Amarillis*, qui était, paraît-il, « prodigieuse, car elle déclamaient, chantait, jouait de plusieurs instruments et dansait, se rendant ainsi digne de louanges et d'applaudissements ».

(5) *Historia eclesiástica de Granada* (Granada, 1638) citée par Schack. *El Teatro de Valencia desde su origen hasta nuestros días*, par Luis Lamarca (Valencia, 1840). *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, par Adolfo Federico, conde de Schack (traduction par Eduardo de Mier, premier volume, Madrid, 1885).

(6) On a attribué à tort à Bernardo Clavijo la musique de *La Selva sin Amor* : Clavijo est mort en 1626.

Caccini, qui aboutirent, cependant, au splendide *Orfeo* de Monteverde (1607) ; mais dans quelle mesure l'exemple de ce dernier fut-il suivi par l'illustrateur musical de Lope de Vega ? Nous l'ignorons car la partition espagnole demeure introuvable. Nous devons nous borner à enregistrer le fait et la date en attendant que l'on découvre un jour, dans les archives de quelque vieux palais espagnol — inépuisables sources de surprises — des données un peu plus tangibles. A en juger par les indications dont le texte littéraire fourmille, la musique dut jouer un rôle considérable dans cette pièce ; aucune précision n'est possible à ce sujet. A propos de cette œuvre deux thèses s'opposent : une de Barbieri, d'après laquelle *La Selva sin Amor* était bel et bien un opéra entièrement chanté ; l'autre de Felipe Pedrell, qui tend à prouver — et c'est une simple hypothèse — que certaines parties n'étaient pas chantées mais déclamées, ce qui ferait tout de même de cette pièce une parfaite comédie lyrique, c'est-à-dire ce que l'on appellera *zarzuela* un peu plus tard.

Le jalon suivant fut posé par *El Jardín de Falerina*, de Calderón, musique d'auteur inconnu, pièce qui date de l'année 1648 (1). Nous devons au regretté Felipe Pedrell la connaissance de cinq fragments de la partition de cette comédie : un, publié dans le troisième cahier de son *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX* (La Coruña, 1897, ouvrage introuvable) les quatre autres dans le splendide *Catálogo de la Biblioteca Musical de la Diputación de Barcelona* (vol. II, pages 287-291).

Dans *La Púrpura de la rosa* et dans *El Laurel de Apolo*, de Calderón, comme dans le *Jardín de la Falerina*, la musique instrumentale et la musique vocale (*solí* ou chœurs) alternaient avec les *parlés*, forme primitive de la *zarzuela*. Le mot *zarzuela* appliqué au théâtre lyrique prend son origine d'un lieu de plaisance construit, pour l'agrément de la Cour de Philippe IV par le cardinal-infant Don Fernando, aux environs de Madrid (dans le domaine du Pardo) en un endroit appelé déjà *Zarzuela, ronceraie*, parce que couvert de ces petits arbrisseaux sauvages et épineux que sont les ronces, *zarzas, zarzales*. C'est dans le théâtre de ce palais que l'on représenta les premières comédies lyriques de Calderón de la Barca, et c'est ainsi que de *fiestas de Zarzuela* on fit *zarzuelas* tout court, le contenant donnant son nom au contenu. Notons, à titre de curiosité, que Lope de Vega, dans une de ses pièces, *La Esposa de los Cantares*, introduit une danse appelée *zarzuela* ; c'est la seule application que nous connaissions de ce mot à la danse. La première œuvre ainsi appelée fut précisément *El Laurel de Apolo* (Le Laurier d'Apollon), *zarzuela en dos jornadas* (en deux actes) de Calderón de la Barca, qui devait être jouée au théâtre de *La Zarzuela* en 1657, mais le roi Philippe IV étant rentré à Madrid la pièce fut jouée au Retiro.

Chronologiquement il faut citer la *zarzuela Hipermenestra y Linceo*, écrite en 1687 par le comte de Clavijo. Mais bien qu'appelées *zarzuelas*, grand nombre de ces pièces peuvent être considérées comme des opéras. D'ailleurs le mot *opéra* ne se retrouve guère en Espagne avant la fin du XVII<sup>e</sup> siècle ; le mot était italien et ne fit vraiment partie du vocabulaire espagnol que beaucoup plus tard, lorsque, pour ainsi dire, toutes les formes lyriques autochtones furent absorbées par l'opéra italien et que celui-ci régna en maître absolu dans le domaine lyrique espagnol.

En 1698 deux troupes en collaboration répétaient à Madrid une *fiesta de ópera* (fête d'opéra) — comme on disait une *fiesta de zarzuela* (fête de *zarzuela*) — mais les papiers de l'*Archivo Municipal* de Madrid, d'où Cotarelo tient ce renseignement, n'en disent pas plus long. Le 7 Février 1700 il est question aussi d'une *opéra cantada*, mais là s'arrête le renseignement.

Antonio Literes et Sebastián Durón, deux musiciens dont nous aurons à parler plus loin, écrivirent aussi des *zarzuelas* ; le premier, *Acis y Galatea, zarzuela heróica*, ainsi appelée en raison du sujet, et *Júpiter y Danae* ; le second, *La Selva encantada de amor* et *La Muerte en amor es ausencia, comedia harmónica*, synonyme de *zarzuela* et souvent synonyme aussi d'opéra. On peut même dire que le véritable opéra espagnol ancien était la *zarzuela*, forme lyrique douée, grâce à la constante alternance de la musique avec la déclamation, d'un mouvement, d'un dynamisme qui faisait défaut aux opéras italiens ; ceux-ci, interminables quelquefois, bourrés toujours de longs airs impitoyablement chargés de vocalises parasitaires, n'étaient sûrement pas ce qui convenait le mieux au caractère nerveux et impatient du peuple espagnol (2).

## Le XVIII<sup>e</sup> siècle. Philippe V, Marie-Louise de Savoie, Elisabeth Farnèse et la dénationalisation musicale de l'Espagne au profit de l'Italie

Après la mort de Charles II, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle (1701) vient se placer un événement qui devait singulièrement modifier la vie musicale espagnole. Obéissant à la volonté de Louis XIV, son grand-père, le Duc d'Anjou, à peine âgé de 17 ans et ignorant tout du peuple espagnol y compris la langue nationale, devint roi d'Espagne sous le nom de Philippe V. On raconte que Louis XIV dit à son petit-fils quant celui-ci quitta la France : « Soyez bon espagnol mais n'oubliez pas que vous êtes français ». Philippe V ne suivit ce conseil qu'en partie car c'est à lui, à sa faiblesse, que l'Espagne doit l'invasion de la musique italienne et des musiciens italiens, accomplie sous sa haute protection (3). Chacun sait qu'à cette époque là la musique et les musiciens italiens jouissaient déjà d'un grand prestige à la Cour de France ; Philippe V apportait donc, automatiquement, avec son sceptre français, un blanc seing complaisant, un indulgent *exequatur* dont la moindre conséquence fut la ruée des musiciens italiens vers l'Espagne (4). Quelques mois après son arrivée en Espagne Philippe V épousa Marie-Louise de Savoie, fille du duc Victor-Amédée de Savoie et d'Anne-Marie d'Orléans, qui n'avait que 13 ans et qui, tout comme son royal époux, ignorait parfaitement l'Espagne. Pour comble de malheur lorsque Philippe V partit pour l'Italie combattre la coalition anglo-autrichienne qui mettait en jeu sa nouvelle royauté, laissa comme gouvernante de sa jeune épouse la princesse des Ursins, italo-française asservie, bien entendu, aux desseins de Louis XIV. Aussi lorsque Philippe V rentre d'Italie au début de l'année 1703 ne parle-t-on à la Cour d'Espagne que l'italien ou le français. Dès lors tout était acquis aux Italiens, depuis la haute protection de cette cour italo-française avec tous les privilèges qu'elle comportait, jusqu'à la sympathie plus que bienveillante de tous ceux qui désiraient affirmer leur situation en se faisant remarquer dans les milieux officiels. Et non seulement la musique italienne eut pour elle la Cour, la noblesse et l'aristocratie mais encore une grande partie des musiciens espagnols qui, par esprit d'émulation, par vanité professionnelle pourrions-nous dire, s'évertuaient à écrire à la manière des musiciens italiens (nous en verrons quelques exemples dans le premier de ces cahiers), ce qui, au point de vue national, vint encore aggraver la situation.

Le mot opéra, qui ne fut jamais espagnol, devint d'un usage courant ; le genre s'imposa bientôt et ce fut le triomphe du *bel canto* avec tout ce que cet élément, si séduisant de prime abord, comporte de dangereux. Marie-Louise de Savoie mourut le 14 Février 1714 et le 16 Septembre Philippe V épousa Elisabeth Farnèse, italienne, qui prit sur Philippe V un empire tel que dès lors on peut dire que l'Espagne était gouvernée par elle et par ses acolytes italiens, Alberoni et autres. Il ne resta aux musiciens espagnols qu'un moyen de vivre, assez médiocre : écrire de la musique italienne sur des paroles espagnoles car la musique et les musiciens italiens avaient tout envahi, depuis les chapelles jusqu'aux palais, depuis les plus humbles *corrales* jusqu'aux plus somptueux théâtres (5).

(1) Cotarelo a prouvé que la date de 1629 couramment acceptée est fautive. Voir *Don Francisco de Rojas Zorrilla* (Madrid, 1911) et *Orígenes y establecimiento de la Opera en España hasta 1800* (Madrid, 1917).

(2) Saint-Evremond fait dire à l'un de ses personnages : « Entendre toujours chanter est une chose bien ennuyeuse », et Calderón de la Barca, à son tour, doute « que la vivacité espagnole puisse endurer toute une comédie chantée ». C'est la raison d'être du récitatif et mieux encore, des passages parlés auxquels la *zarzuela* et plus tard la *tonadilla* confieront les parties les plus actives de ces pièces. Il est évident qu'un peuple vif, exubérant, nerveux comme le peuple espagnol devait mal supporter une longue pièce chantée d'un bout à l'autre. Il lui a fallu plus d'un siècle pour s'y habituer.

(3) C'était d'autant plus regrettable que la maison d'Autriche avait toujours respecté le sentiment national des musiciens espagnols.

(4) Cette licence était d'autant plus dangereuse pour la musique espagnole que les Italiens avaient fait dans le même sens plusieurs tentatives, dues, surtout, aux infiltrations que la domination espagnole des Deux-Siciles avait tout naturellement provoquées. Dès 1538 nous trouvons des récitants (des comédiens) italiens à Séville. En 1548 une comédie de l'Arioste est représentée au palais royal de Valladolid par une troupe italienne. En 1574 la troupe dirigée par le célèbre Ganasa fit une apparition à Madrid ; en 1575 à Séville ; puis à Madrid de nouveau, à Tolède, et à Alcalá ; cette troupe demeura en Espagne jusqu'en 1584. Elle revint en 1562 mais dans l'intervalle (en 1583 et 1587) deux autres troupes italiennes avaient donné des représentations à Madrid.

(5) Vers 1722 il y avait à Madrid quatre théâtres lyriques, *Cruz, Príncipe, Buen Retiro* et *Caños del Peral*, alimentés presque exclusivement de musique italienne.

Antonio Literes avec *Acis y Galatea* (1707), José de Nebra avec *De los encantos del amor la música es el mayor* (1725) et Diego Lana avec *Por conseguir la deidad entregarse al precipicio* (1733) sont des exemples de ces capitulations forcées.

Pendant cette période, Elisabeth Farnèse et l'une de ses créatures, le Marquis de Scotti (italien, comme de juste) déclarèrent la guerre à la Municipalité de Madrid qui plaidait en quelque sorte pour ses musiciens ; non seulement ses requêtes furent jetées au panier mais encore il n'y eut pas d'humiliation qui lui fut épargnée. La seule concession que l'on fit au public madrilène fut de traduire en castillan les textes italiens qui, non compis, avaient la singulière vertu de faire bâiller les spectateurs. Alors que Nebra, compositeur espagnol très estimé, touchait 600 réaux pour une partition (quelque 150 francs or) un simple chanteur comique italien touchait 600 *doblonos* or par an (12.000 francs or, environ). C'est ainsi qu'Elisabeth Farnèse eut l'idée, dans le but de distraire Philippe V, neurasthénique, de faire venir le célèbre castrat bolonais Farinelli *coste que coste*. Farinelli arriva à la Granja, séjour royal, en Août 1737 ; Philippe V l'entendit immédiatement et fut littéralement séduit par le charme du plus fameux *sopraniste* de l'époque. Le jour même, à l'instigation de son épouse, Philippe V signa un décret aux termes duquel Farinelli jouissait d'un traitement de 135.000 réaux, voiture et logement pour lui et sa famille dans ses palais et châteaux (1). Et ce furent tout de suite des cadeaux royaux dans toute l'acception du terme : du Roi, un sien portrait garni de diamants d'une valeur de mille doublons or ; de la Reine, une boîte d'or avec deux gros diamants (500 doublons or) contenant une bonne somme, et ainsi de suite (la liste est vraiment trop longue). Il est vrai que Farinelli était capable de chanter des vocalises de cent cinquante notes sur une seule syllabe. D'après les *Memorias Cronológicas* de Luis Carmona y Millán, en quelques mois (fin 1739 au commencement de 1740) on dépensa en fêtes de musique italienne données par des artistes italiens, trois millions et demi de réaux (près d'un million de francs or). On peut juger par ce simple détail quelles immenses sommes a dû payer l'Espagne pour la dénationalisation de sa musique, et combien, à ce prix, elle fut complète !...

L'avènement de Ferdinand VI au trône (1746) ne change pas grand chose à la situation ; Farinelli reste au pouvoir et bien qu'il n'abusa, paraît-il, jamais, de sa puissance, il ne cessa de protéger largement ses compatriotes. On peut le lui pardonner quand on pense qu'un homme comme Domenico Scarlatti a pu jouir de ces bienfaits (2). Des hommes comme Farinelli purent, cependant, rendre de grands services, car non seulement il était un grand artiste mais c'est beaucoup grâce à lui que le théâtre du *Buen Retiro* devint un foyer de culture lyrique de tout premier ordre. On y entendait les plus belles œuvres montées avec une réelle magnificence et interprétées par les plus grands chanteurs de l'époque.

Cette situation, si pénible pour les musiciens espagnols et si heureuse pour leurs collègues italiens n'était pas particulière à Madrid ; Barcelone, second foyer lyrique de l'Espagne, subissait le même sort. Les Catalans essayèrent bien la résistance, mais sans autre résultat que l'instauration presque immédiate de l'opéra italien sous les auspices de l'Archiduc Charles d'Autriche. Au départ de ce prince les artistes italiens venus à Barcelone sous sa bienveillante protection y restèrent ; leurs descendants n'ont pas encore renoncé au territoire ibérique.

On cite les Valls, les Gas, les Rabassa parmi ceux qui essayèrent de réagir contre l'invasion italienne ; et dans l'énorme fatras d'œuvres lyriques représentées à cette époque c'est à peine si nous découvrons quelques exceptions : l'*Antigono*, opéra du maître catalan José Durán (représenté en 1760) ; *El desdén con el desdén*, de Carlos Bager (un autre maître catalan), représenté en 1797 ; *El árbol de Diana*, célèbre opéra du maître valencien Martin y Soler joué pour la première fois à Vienne (1785) puis à Barcelone (3). Mais si les noms des auteurs sont espagnols, la musique ne l'était plus ; la mode était italienne et ses arrêts absolus.

Avec Madrid et Barcelone il faut citer aussi, parmi les villes envahies par le fléau italien, Cadix, Valence, Saragosse et Séville ; cette dernière ville échappa, en partie, à l'invasion, parce que les représentations de comédies étaient pour ainsi dire interdites par l'Eglise. On fut tolérant pour l'Opéra pendant le séjour des Rois et cela suffit à déclencher le mouvement envahisseur.

Il serait injuste de dire que tous nos musiciens courbèrent l'échine sous la rafale italienne. L'ancienne *zarzuela*, forme lyrique autochtone, fut reprise et, on peut le dire, renouvelée par Antonio Rodriguez de Hita, contemporain et ami de Goya et collaborateur du grand Ramón de la Cruz. Si sa première *zarzuela Briseida* (1768) est encore une œuvre italienne (4) *Las Segadoras de Vallecas* (1768) et, surtout, *Las Labradoras de Murcia* (1769) sont des expressions d'art national car, dédaignant le milieu héroïque qui était la règle parmi les pseudo-classiques, les auteurs avaient puisé dans l'élément populaire en lui conservant tout son pittoresque et toute sa saveur originelle.

Pablo Esteve, dont nous parlerons plus loin, déclare dans le *Prólogo* de *Los jardines de Aranjuez* « avoir fait œuvre purement castillane » et avoir médité sur le génie de notre nation afin d'être d'accord avec sa spécifique et notoire vivacité » (1768). Après cette déclaration peut-on douter de l'ancienneté des lettres de noblesse du nationalisme musical espagnol ? Rosales, García Pacheco, Blas de Laserna (sur lequel nous reviendrons plus loin) vinrent à la rescousse et bientôt les œuvres de caractère national formèrent un important noyau de réaction d'où surgit, altière et vaillante, la très espagnole *Tonadilla*.

## La Tonadilla, jeu lyrique et drapeau national

On parle souvent de la *tonadilla* comme de l'ancienne *zarzuela*, c'est-à-dire, sans savoir ni de près ni de loin ce qu'étaient et représentaient l'une et l'autre. Souvent même on a confondu l'une avec l'autre en raison de certaines similitudes morphologiques qui ne sont, en réalité, que des liens de parenté. La *zarzuela* ancienne — dont nous venons de parler — par ses développements, par son envergure, par l'importance du texte poétique, par la fréquente intervention du ballet, par sa mise en scène, par les sujets qu'elle illustrait, empruntés en général à la légende, à l'histoire, à la mythologie, aux grands poèmes d'amour ; par l'appareil orchestral même, qui l'accompagnait, était plus voisine de l'opéra ou de l'opéra-comique que de la *tonadilla*. L'ancienne *zarzuela* (5) était « sérieuse » ; la *tonadilla* appartenait au genre picaresque. Une *tonadilla* était une scène de courte durée, généralement de caractère populaire, parlée, chantée, souvent dansée et confiée, d'habitude, à un petit nombre de personnages (à un seul, quelquefois). Or, une *zarzuela* — nous l'avons déjà dit — avait, couramment, deux ou trois actes.

(1) *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, par E. Cotalero, ouvrage déjà cité.

(2) Farinelli protégea-t-il, en réalité, Scarlatti ? Si oui, nous ne parvenons pas à nous expliquer la vie obscure — c'est le mot — de Domenico Scarlatti à Madrid. Scarlatti n'était pas seulement un incomparable claveciniste et un compositeur exceptionnel de pièces pour clavecin ; il était aussi un grand compositeur lyrique. Nous ne comprenons pas pourquoi si Farinelli était, comme l'on dit, un grand ami de Scarlatti, les œuvres lyriques de ce dernier ne figurent pas au premier rang parmi les plus belles des plus illustres compositeurs italiens joués en Espagne pendant cette période. Nous n'avons pas eu le temps de pousser à fond les recherches sur cette question, mais dans la quantité déjà considérable de documents que nous possédons ou qui sont passés par nos mains, nous n'avons rien trouvé qui s'y rapporte. Le Scarlatti lyrique était inconnu en Espagne. Et nous pensons parfois qu'il était plus facile et moins dangereux pour Farinelli de « protéger » un homme comme Scarlatti en espèces sonnantes que de lui donner la place à laquelle il avait droit de par son génie.

(3) Les relations politiques et musicales entre l'Autriche et l'Espagne étaient extrêmement suivies et pour cause. Chacun sait quel considérable nombre de liens historiques unissaient ces deux pays.

(4) Nous avons déjà dit que les musiciens espagnols étaient systématiquement exclus de la vie musicale ; le dilemme était pour eux, net comme le tranchant de la guillotine : ou devenir italien ou disparaître.

(5) Il y a un abîme entre la *zarzuela* ancienne et la moderne, celle qui prit, au XIX<sup>e</sup> siècle, la place de la *tonadilla*, genre lyrique bâtard, devenu le prototype de ce que nous appelons chez nous le *género chico* (le petit genre) sinon par ses dimensions du moins par son esprit. Avilie, déchu, encanaillée, la *zarzuela* du XIX<sup>e</sup> siècle est une forme lyrique hybride, qui tient du vaudeville français autant que de la *revue* ; autant de la *tonadilla* que de l'opéra bouffe italien. Bien que destinée au peuple, la *zarzuela* du XIX<sup>e</sup> siècle fut plutôt un élément de corruption que de culture. Elle redressa un peu sa dignité déchu avec Gaztambide, Barbieri, Arrieta, Oudrid, Bretón, Chapí et Vives, et redevint à certains moments la *grande zarzuela*. Mais à part quelques exceptions on ne découvre sous cette étiquette que des sous-produits italo-français mêlés aux plus bas flon-flons et lieux communs nationaux. On peut dire, sans exagérer, que le XIX<sup>e</sup> siècle espagnol a été empoisonné en grande partie par le mauvais opéra italien et par l'infécté *zarzuela* dite espagnole. L'un et l'autre n'étaient que des produits commerciaux de la plus basse qualité qui, habilement lancés, s'emparèrent de la vie musicale espagnole devenue à certaines époques et en certains endroits un marché d'écœurantes rengaines lyriques.

La *tonadilla* était considérée et utilisée comme lever de rideau, comme intermède ou encore comme fin de spectacle (*fin de fiesta*) ; c'est-à-dire, la *tonadilla* était, en réalité, un complément de spectacle. La *zarzuela*, au contraire, était un spectacle lyrique complet et indépendant. Aucune confusion n'est donc possible entre l'une et l'autre de ces formes lyriques malgré les apparences. Ceci dit, essayons d'esquisser les origines, l'évolution et l'histoire de la *tonadilla*.

On appelait *tonadillas* au XVIII<sup>e</sup> siècle, en Espagne, de petits intermèdes de caractère picaresque où des parties tantôt parlées, tantôt chantées, alternaient avec des danses d'origine populaire généralement. Rarement pathétique, la *tonadilla* était, quelquefois, sentimentale mais, le plus souvent, c'est dans le domaine du comique, du burlesque et de la satire qu'elle se développait. Les sujets les plus divers, les plus opposés et les plus disparates servaient de prétexte aux *tonadilleros* pour écrire ces petites pièces où l'on étalait tous les travers de la vie contemporaine, de ses héros ou de ses victimes, avec leurs défauts, leurs « tics », leurs manies, poussés jusqu'à l'outrance, grossis, déformés par l'esprit de critique ou par le simple besoin de rire. Née à Madrid, la *tonadilla* est restée foncièrement madrilène. Cette définition d'ensemble nous permettra de mieux nous diriger dans ce qui va suivre.

Nous trouvons dans une *Loa* (Eloge) de Julián de Paredes, qui date de 1651, le mot *tonadilla* employé comme synonyme de *chanson* : « avec une curieuse danse au son de la *tonadilla Agua va* » dit le titre (1). Avec le même sens ce mot apparaît encore dans le ballet *Capitana de Amor* (1660), dans l'intermède (entremés) *Los coches de Sevilla* (vers 1660), dans une *Loa* (Eloge) du Père Lanieri (1688) et dans plusieurs autres pièces de ce genre que nous ne pouvons citer faute de place. C'est aussi dans le sens de *chanson* mais cette fois-ci, dansée, que nous retrouvons le mot *tonadilla* dans la *Mojiganga del Corpus* jouée par la troupe de Bernardo de la Vega à Séville en 1672.

Suivant un processus morphologique assez courant dont la *jácara* (voyez plus haut) avait fourni un premier exemple, cette forme de *tonadilla* évolua rapidement. Des épisodes parlés furent intercalés entre ses parties principales, d'un développement plus important et, peu à peu, la petite chanson (étymologiquement parlant *tonadilla* est le diminutif de *tonada* qui veut dire *chanson*) devint une très rudimentaire petite pièce lyrique.

Mais d'après un écrivain anonyme de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle cité par Soriano Fuertes (*Historia de la Música*), par Pedrell (*Teatro Lírico*, déjà cité) et Mitjana (*Encyclopédie Lavignac-La Laurencie*, vol. *Espagne et Portugal*), la généalogie de la *tonadilla* commence aux petits chœurs à quatre parties que l'on appelait anciennement *cuatros de empezar* (ouvertures à quatre voix, forme apparentée au madrigal), que les artistes de la troupe chantaient comme lever de rideau. On appelait aussi cette sorte d'introductions ou d'ouvertures, *Tonos* et quelquefois *Tonos humanos* (« tons humains », par opposition aux *tonos divinos*, « tons divins », destinés à l'église). A la fin du second intermède on intercalait un autre *Tono* composé de plusieurs strophes dont la première était chantée par l'artiste la plus importante de la troupe ; les autres artistes, placés en demi-cercle autour de la première, chantaient alternativement leurs couplets jusqu'au dernier, habituellement chanté en chœur. Pour corser le tableau on introduisit plus tard des duos et des trios ; cela s'appelait une *Tonada* nous dit l'écrivain anonyme (2). Vers 1740 on ajouta aux *tonadas* des refrains piquants ou malicieux à base de quelque rengaine populaire ; le public, lassé de la répétition des mêmes choses, prit goût à ses divertissements, et Missón, musicien adroit et bon psychologue comprit que le moment était venu de combiner tous ces éléments épars et disparates et de leur donner une forme plus stable. Dès lors la véritable *tonadilla* était créée (3).

Cette généalogie est très séduisante, apparemment du moins, mais, personnellement, nous hésitons à l'adopter malgré le parrainage illustre de Pedrell et de Mitjana. Étymologiquement il est évident que *tonadilla* vient de *tonada* et *tonada* de *tono* ; mais musicalement parlant nous croyons que la *tonadilla* considérée comme pièce lyrique est un dérivé de la *zarzuela* plus que de la *tonada* et des *cuatros de empezar*, comme elle est plus proche de la *jácara* que du *villancico*. La *zarzuela* du XVII<sup>e</sup> siècle atteignait souvent l'importance d'un opéra mais une *zarzuela* n'était pas nécessairement dramatique. Or, rien ne s'apparente plus à la *tonadilla* qu'une *zarzuela* courte et gaie (sans jamais se confondre, bien entendu), de même que certaines *tonadillas* dramatiques touchent presque au domaine du petit opéra de chambre et en même temps à la grande *zarzuela*. En plus petit — et c'est justement aux proportions que nous distinguons l'une de l'autre, proportions de mesure, de style, de sujet, d'ambiance — nous trouvons dans la *zarzuela* tous les éléments de la *tonadilla* ; les liens de parenté sont innombrables.

Certes, l'ambiance de la *zarzuela* n'était pas celle de la *tonadilla* ni les proportions non plus ; nous l'avons déjà dit : deux, trois actes pour la *zarzuela* ; un seul, très court, pour la *tonadilla*. Ce qui dans la grande *zarzuela* s'appelait ballet, dans la *tonadilla* devient une simple danse. Le nombre de personnages n'avait pas de limite dans la *zarzuela*, pas plus que la figuration ; dans la *tonadilla*, deux, trois personnages suffisent, généralement ; quelquefois même, un seul (4). Plus d'un air de *tonadilla* de Laserna ou d'Esteve aurait fait excellente figure dans n'importe quelle grande *zarzuela* ou opéra : tels le VII<sup>e</sup> Chant lyrique de notre premier recueil, intitulé *El jilguerillo con pico de oro*, dû à l'heureuse plume de Laserna, et celui qui le précède, *Alma sintamos*, d'Esteve, que n'importe quel grand maître aurait pu signer sans scrupules.

Il se peut que notre thèse soit fautive ; dans l'état actuel des recherches, les deux sont admissibles. Un jour, peut-être, on éclaircira cet intéressant point de notre histoire lyrique (5).

Nous avons nommé Missón comme créateur de la *tonadilla*. C'est à lui que nous devons la première composition de ce genre, un simple duo entre une jolie aubergiste et un bohémien ambulancier amoureux d'elle. Cela se passait vers 1757 ; le succès fut énorme. Missón écrivit immédiatement une deuxième *tonadilla*, *Los Pillos* (les Frippons) pour deux voix d'homme ; puis, encouragé par le succès, plusieurs autres, en s'inspirant toujours de la musique populaire (6).

Les résultats acquis par Missón attirèrent dans la même voie Manuel Pla (7) et Antonio Guerrero, bientôt suivis par les deux grands maîtres de la *tonadilla* : Pablo Esteve et Blas de Laserna, dont nous aurons l'occasion de parler plus loin.

Jusqu'en 1767, d'après Cotarelo (voir *Maria del Rosario Fernández, La Tirana*, Madrid 1897), les *tonadillas* alternaient avec des pièces de théâtre en guise d'intermèdes cependant que, dans les représentations plus ordinaires on utilisait encore des chansons diverses : *cuatros de empezar*, *tonadas*, *princesas*, selon la composition du programme. Mais à partir de cette année la *tonadilla* prend déjà une place prépondérante.

Nourrie de sève populaire, soutenue par la danse, destinée par définition au peuple, la *tonadilla* acquit, à partir de cette date, une double valeur artistique et nationale ; artistique parce que c'était une forme lyrique accessible au peuple et, cependant, digne, élevée et fine d'essence ; nationale parce qu'elle prit toutes les allures d'une revanche et servit de prétexte aux musiciens espagnols pour dire élégamment à leurs collègues italiens et à leurs partisans ce qu'ils pensaient de leurs opéras emphatiques et prétentieux. A ce point de vue la *tonadilla* fut, sous forme

(1) *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, par Emilio Cotarelo y Mori (Madrid, 1911).

(2) L'écrivain anonyme oublia de nous dire que les mots *tono* et *tonada* appliqués à de toutes petites pièces chantées étaient d'usage courant au XVI<sup>e</sup> siècle. Cervantes parle de chanter des *tonadas* dans son entremés *El Ruftán viudo*. Calderón aussi parle de chanter une *tonada* dans son entremés *La Plazuela de Santa Cruz*.

(3) *Memorial literario de Madrid*, Vol. XII, 1787.

(4) Dans le recueil consacré aux *Chansons picaresques* (2<sup>e</sup> de cette collection) il y a deux chansons extraites d'une *tonadilla a solo*, c'est-à-dire, jouée par un seul personnage ; la moyenne était de trois ou quatre. Seules les *tonadillas* appelées « générales » dépassaient cette limite, ce qui les rapprochait sensiblement de la *zarzuela*, le plus grand nombre de personnages entraînant logiquement une augmentation proportionnelle de la matière musicale. A cette catégorie appartient une *tonadilla* de Valledor intitulée *Vida y muerte del general Malbrú*, jouée en 1785 (voir *Teatro Lírico* de Pedrell, déjà cité, vol. 1), véritable opérette où des chœurs, même, interviennent, outre une figuration exceptionnelle.

(5) Rafael Mijana, à qui nous devons l'excellent volume publié dans l'Encyclopédie Lavignac-La Laurencie, avait, paraît-il, l'intention de pousser plus loin l'étude de la *tonadilla*, ébauchée par lui. La mort, qui s'acharne sur les musiciens espagnols en les ravissant tous ou presque tous en pleine force, en pleine jeunesse, surprit Mijana sans avoir mené à bon terme son désir.

(6) Luis Missón (ou Misón) flûtiste et compositeur espagnol naquit à Barcelone et mourut à Madrid le 13 février 1776. C'était un des plus célèbres flûtistes de son temps ; il entra au service de la Chapelle Royale en 1748. Voir *Origen, épocas y progresos del teatro español* par Manuel García de Villanueva. Madrid, 1802. *Memorial literario instructivo y curioso de Madrid*. Vol. XII, N<sup>o</sup> de septembre 1787. *Enciclopedia Espasa*, Vol. 35, page 1001. Barcelone, sans date.

(7) Né en Catalogne, Manuel Pla écrivit des *dramas harmónicos* (opéras) et plusieurs *tonadillas*. Quelques-unes de ses œuvres se trouvent à la Bibliothèque Municipale de Madrid.

de jeu lyrique, un geste de révolte contre l'étranger, contre la musique et les mœurs étrangères et contre l'exotisme envahissant. Ce fut un cri de nationalisme passionné, mais sans haine ni violence ; terriblement satirique, oui, mais sans amertume.

Il est difficile de s'imaginer, aujourd'hui, ce qu'étaient les *tonadillas* espagnoles au XVIII<sup>e</sup> siècle ; si nous nous en rapportons aux formes lyriques des autres pays, nous les rapprocherions des *Intermezzi* italiens, des bons vaudevilles français, des *Liederspiel* allemands, ou bien des *Ballad's Opera* anglais. Mais les *tonadillas* étaient plus et moins et un peu tout cela. Au point de vue littéraire la *tonadilla* était la synthèse de toutes les réactions, de tous les mouvements de la vie de l'époque. Tout était bon pour les *tonadillas* ; tout devenait prétexte à des commentaires dans ces feuilletons joués, chantés et dansés : les extravagances de la mode francisante ; les écarts des politiciens ; les faiblesses de certains personnages en vue, hommes ou femmes ; les mœurs de certains milieux, bourgeois ou paysans, militaires ou civils ; la manie de l'exotisme, qu'il fût français ou italien ; les fadaises de l'amour transi, le bigotisme, l'avarice, l'ambition, les candeurs feintes d'adolescentes trop averties ou les bontés bénévoles des femmes d'un certain âge... tout était visé, situé et jugé en quelques instants et comme par enchantement. Rapides, alertes, animés d'un dynamisme inouï, des mots drôles, des expressions railleuses, des interjections crues et nettes, fusent et s'entrecroisent avec les épithètes les plus cinglantes et les traits les plus acérés (1) dans la chaude et mouvante atmosphère de l'action scénique, admirablement soutenue par une musique gaie, pimpante, trépidante ou attendrie, faite de vivacité, d'humour et de charme. On peut se faire une idée de tout ce que la *tonadilla* pouvait refléter de la vie de l'époque en jetant un coup d'œil sur les personnages qu'elle mettait aux prises : abergistes et gitanes, paysans et citadins, *toreros* et maîtres de danse (ceux-ci presque toujours français) ; *manolas* (femmes du peuple, à Madrid, de mœurs quelque peu dérégées) et *chisperos* (la réplique, à peu de chose près, de la *manola*) ; *majos* et *majas* (beaux et belles, héros de la galanterie, d'une catégorie plus élevée que les *manolas* mais pratiquant, en général, les mêmes « vertus ») ; contrebandiers et militaires, *chulos* et *chulas* (variantes de la « faune » picaresque madrilène) ; étudiants, petits-maitres, abbés parfumés, pages et seigneurs, *madamitas* (les élégantes francisées), *currutacos* et *currutacas* (muscadins et muscadines), marchands de plâtres moulés (type classique du marchand ambulancier italien), marchands de fruits, veuves inconsolables, vieillards obstinés, époux en rupture de ban et quelquefois, les acteurs eux-mêmes qui trouvaient là un moyen à peine discret de se « démolir » réciproquement ou d'étaler les misères propres à leur état. Aussi long que puisse paraître ce grouillant inventaire, il est loin de la réalité, car la vie et les événements de l'époque renouveauient sans cesse et les sujets et les personnages.

Comme de juste, la Cour, soumise à de puissantes influences étrangères, et avec elle la noblesse, l'aristocratie et tous ceux qui par goût ou par intérêt leur prêtaient leur appui, entouraient d'un immense dédain ces subtiles et plaisantes fleurs lyriques qu'étaient les *tonadillas*. Le peuple madrilène, par contre, fidèle à tout ce qui était bien à lui s'en délectait à tel point que beaucoup de chansons tirées de ces *tonadillas* devinrent populaires, allant même jusqu'à oublier le nom de leurs auteurs ; c'est le cas de la première de nos *Chansons Picaresques*, d'auteur inconnu, transmise, pourtant, par tradition populaire. La *Tirana* de Laserna, appelée *Tirana del Trípili* (voir notre second recueil) devint, aussi, populaire et figure comme telle dans maint recueil du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est ainsi que, lentement, insensiblement, ces musiques allègres, désinvoltes et si diversement colorées, issues, en quelque sorte, du peuple, finirent à leur tour par enrichir de leur substance le trésor populaire de la musique espagnole dont elles constituent un des apports les plus curieux et les plus attachants.

Expression de vie, la *tonadilla* se développa avec une rapidité inouïe. Missón, paraît-il, en aurait composé quelque 180 en neuf années. Après lui, deux maîtres, Pablo Esteve et Blas de Laserna (dont il sera question plus loin) vouèrent aussi leurs prodigieuses activités à la *tonadilla*, élevée par eux, surtout, au rang de véritables comédies lyriques. Et pourtant l'emploi de *tonadillero* (compositeur de *tonadillas*) n'était pas une sinécure, car, d'après un tarif de l'époque conservé aux Archives de l'Hôtel de Ville de Madrid, les honoraires que la municipalité accordait pour la composition d'une *tonadilla* étaient de 200 réaux, somme dérisoire même pour l'époque (50 francs or, environ). Les obligations d'un *tonadillero* étaient cependant bien lourdes ; elles condamnaient le musicien chef de troupe (rôle que tenaient de leur temps Esteve et Laserna, les deux plus grands *tonadilleros* de l'Espagne), à composer la musique des *tonadillas*, des *zarzuelas* et des comédies ; à la faire répéter aux comédiens, chanteurs et danseurs ; à conduire les représentations à l'orchestre et au clavecin et, en outre, à remplir les fonctions de directeur de théâtre. Or, l'année théâtrale comportait une moyenne d'environ 62 *tonadillas* à composer, plus la musique nécessaire pour compléter la série annuelle de spectacles (intermèdes, petites comédies, *zarzuelas*, etc...). Braves et héroïques artisans de notre renaissance musicale !

Nous ne pouvons pas songer à écrire ici toute l'histoire de la *tonadilla* sous peine de nous brouiller avec notre bienveillant éditeur, cette simple ébauche dépassant déjà de beaucoup les limites auxquelles toute préface doit s'astreindre. Mais nous devons au moins nommer les principaux illustrateurs de ce genre lyrique, au-dessus desquels il faut toujours placer Esteve et Laserna, Antonio Guerrero, Pablo del Moral, Manuel Pla, Antonio Rosales, Castel, Palomino, Juan Manuel, Galván, Laporta, Acero, Marcolini, Tomás Presas, Pareja, Ferreira, Aranaz, Ferrandière, de La Torre, Jacinto Valledor, voilà, au hasard, des noms intimement liés à l'histoire de la *tonadilla*, forme lyrique nationale qu'ils ennoblirent courageusement et généreusement. Car il faut bien le dire, la *tonadilla* occupe dans notre histoire, une place considérable. Laserna lui-même se charge de nous renseigner exactement sur l'importance prise par la *tonadilla* dans la vie musicale espagnole : dans un des nombreux mémoires qu'il adressa à ses supérieurs il explique, pour légitimer une demande d'augmentation d'honoraires, « que les *tonadillas* sont devenues des pièces d'opéra dont la composition demande plus de temps et plus de soins qu'auparavant ». Dans ce même mémoire il demande aussi que l'on diminue le nombre de *tonadillas* à écrire (qui était de 62 environ, au début, et qui avait déjà été réduit à 40) car, dit-il, « vu l'importance que ces pièces ont prise, leur nouvelle forme et le goût délicat du public, il n'y a pas en Espagne ni en Italie un musicien capable d'écrire quarante œuvres de ce genre en une année ».

Musicalement parlant, la *tonadilla* offrait un curieux mélange de lieux communs tirés soit de la musique italienne en vogue, soit des flonflons populaires, et des traits frappants d'originalité et de fraîcheur bien marqués du sceau national. Naturelle et sans apprêt, la musique de la *tonadilla* allait droit au cœur du peuple. Il faut supposer, dit Mitjana, ces chansons « dans la bouche d'une de ces gaillardes délurées, fortes « en gueule des *barrios bajos* (des bas quartiers) qui, les poings sur les hanches sait tenir tête, avec sa langue déliée, à tout le monde, même « à la justice ». Tel était le caractère de ces *tiranans* et de ces *seguidillas* enchassées dans les *tonadillas*, chants toujours malicieusement, picaresques, quelquefois crus et souvent même dévergondés, pour l'interprétation desquels il fallait non seulement une voix fraîche, souple et agile mais encore de grands dons naturels, beaucoup de facilité, de la verve, de la grâce, le sens de l'ironie et pas mal de sel et de piment comme nous disons chez nous. On peut dire que les *tonadillas* étaient, musicalement parlant, les petites-filles lyriques du *Lazarillo de Tormes*, de *La Celestina*, de *El Corbacho*, des chansons de l'Archiprêtre de Hita, de *El Diablo Cojuelo* ou de *Rinconete y Cortadillo*, monuments et essence même de l'esprit picaresque espagnol.

Néanmoins, nous l'avons indiqué, l'influence italienne persiste dans les *tonadillas* pour deux raisons. D'abord, parce que les compositeurs espagnols, par prudence, devaient tenir compte des habitudes acquises pendant presque un siècle ; et ensuite, parce que, ce que nous pourrions appeler la technique nationale était pour ainsi dire à créer de toutes pièces. Aussi nous voyons des bouts de mélodies italiennes alterner avec des refrains d'atelier et des rengaines d'aveugles ; des formules napolitaines ou siciliennes avec des chants populaires espagnols ; des danses villageoises avec des rythmes de ballet d'opéra ; la classique *seguidilla* fraterniser avec la *tirana*, plus moderne et, par conséquent, moins pure. Dans tel *bolero* ou dans telle *sevillana* apparaît brusquement une cadence, un contour, un dessin transalpin. Tel couplet était de coupe française parce que les paroles contiennent une allusion à nos voisins (voir dans le second recueil *Las Majas de Paris*), très louable souci de vérité, d'ailleurs ; mais telle autre chanson où l'on tourne au ridicule les profuses *colorature* des airs italiens apparaît enguirlandée de vocalises tressées autour d'un thème d'allure populaire ; style disparate et bizarre, certes, mais surprenant par la souplesse, la grâce et l'abondance mélodique, d'une variété prodigieuse ; par ses formes rythmiques, nonchalantes ou incisives, mais sans cesse renouvelées ; par la multiplicité de ses transitions brusques et inattendues, mais si logiques, au fond et si bien venues. Style très souvent désordonné, décousu même, mais séduisant

(1) Les paroles des *tonadillas* demeurent quelquefois incompréhensibles pour nous, parce que, souvent elles font allusion à des événements d'un intérêt purement local dont l'actualité s'effaçait rapidement. D'autres fois, les librettistes — très peu payés — assemblaient, à défaut d'idées solides, des mots quelconques, des onomatopées, des interjections avec des bribes de phrases à double sens ou sans signification bien précise, calembredaines et naïseries que seuls les gestes, les regards, les attitudes et l'habileté théâtrale et vocale des interprètes rendaient sinon intelligibles, du moins expressifs.

malgré tout, par ce qu'il évoque et suggère dans l'esprit d'un musicien curieux et compréhensif. Il suffit à notre grand ami Enrique Granados, si regretté, de lire quelques-unes des « chansons picaresques » que nous avons habillées et qu'il connut par Pedrell, pour créer ses *Tonadillas dans le style ancien*, élément générateur essentiel de ses *Goyescas* (voir *A la Jota*, de Esteve, et la *Tirana del Tripili*, de Laserna, dans notre second recueil), c'est-à-dire de ce qu'il y a de plus caractéristique dans sa production. Amadeo Vives n'a pas dédaigné non plus de boire à la source des *tonadillas* ; certaines pages de ses *Canciones epigramáticas* et de sa comédie lyrique *Doña Francisquita* le prouvent largement. Julio Gómez, qui connaît comme personne cette matière, a aussi essayé, tout récemment, d'en faire revivre l'atmosphère dans sa charmante *tonadilla El Pelele*.

L'élan que Pablo Esteve et Blas de Laserna imprimèrent à la *tonadilla* fut malheureusement arrêté par la guerre de l'Indépendance. Les armées de Napoléon envahirent l'Espagne ; elles atteignirent Cadix ; défendre l'intégrité du sol natal devint la seule et unique préoccupation nationale. La lutte fut dure et coûta fort cher au colosse, mais si dans la terrible mêlée la chanson populaire n'oublia pas ses droits et sut même en acquérir de nouveaux, la *tonadilla* succomba et avec elle s'éteignit la dernière lueur de la vie lyrique espagnole. Le théâtre lyrique cessa entièrement d'être espagnol et devint italien exclusivement. Ce fut la période de régression nationale absolue. La musique espagnole, qui avait tenu jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, derrière le rempart de la *tonadilla* — ultime refuge des musiciens nationalistes — était en pleine léthargie. L'opéra, plaie incurable de l'Espagne (1), devait être italien ou ne pas être. Les amateurs de musique de chambre tournaient en rond autour de Boccherini ; les vieux parlaient de Haydn — qui avait été une des idoles de l'Espagne — comme d'un souvenir périmé. La musique religieuse devint fade et insubstantielle. On oublie les ancêtres, on méconnaît le passé ; on piétine sur place ou l'on marche sans but, au hasard. Bellini, Mercadante, Donizetti, Rossini, Verdi règnent en maîtres absolus, tout à tour. L'italien devient la seule et unique langue lyrique admissible et possible ; on ne parle qu'opéra toute la journée et toute la nuit ; à chaque coin de rue on entend quelqu'un qui fredonne, siffle, chante ou hurle d'écœurantes rengaines lyriques. Le fort-ténor est adoré tout comme le *torero*, et la *diva* trône avec autant d'orgueil que de bêtise...

Mais le chant populaire, cet incomparable élément de réintégration nationale, demeura, lui, vivant. Il était trop beau, trop robuste pour périr. Et c'est de lui que, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, renaît une nouvelle âme lyrique nationale qui, lentement, permit à l'Espagne de prendre conscience d'elle-même, de se ressouvenir de son auguste passé et de songer à un avenir.

Joaquin NIN.

(à suivre)

(1) Nous copions ce paragraphe du « Prélude » qui accompagne notre premier cahier de *Classiques Espagnols du piano* paru au début de cette année, non pas que nous éprouvions le moindre plaisir à nous citer mais parce que cette citation nous paraît particulièrement utile ici.

### Bibliographie de la Tonadilla :

Le *Memorial literario instructivo y curioso de Madrid* de l'année 1787 (Vol. XII, n° de septembre) contient un travail anonyme intitulé *Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los Coliseos de esta corte*.

Carlos Cambronero, *Las Tonadillas*. *Revista Contemporánea*. Madrid, 1895.

Rafael Mitjana, *La Tonadilla*, chapitre VIII, du volume consacré à l'Espagne dans l'Encyclopédie Lavignac-La Laurencie, Paris 1920.

Julio Gómez. Article consacré à Blas de Laserna dans la *Revista de la Biblioteca Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*. (1925, n° VII et la suite)

### MATIÈRES CONTENUES DANS LA SECONDE PARTIE DE CE PRÉLUDE

(Voir le Deuxième recueil) :

1. — Pourquoi ces CHANTS et ces CHANSONS ont été harmonisés et pourquoi l'ont-ils été librement.
2. — Les CHANTS LYRIQUES et leurs auteurs : José Marin, Sebastián Durón, José Bassa, Antonio Literes, Pablo Esteve et Blas de Laserna. Documentation et commentaires.
3. — Les CHANSONS PICARESQUES et leurs auteurs : Un auteur inconnu, Guillermo Ferrer, Pablo Esteve et Blas de Laserna.
4. — La Tirana, la Jota et la Seguidilla, chants dansés. Documentation et commentaires.
5. — L'influence italienne. Autres influences.

# Corazón que en prisión

(PAUVRE CŒUR PRISONNIER...)

La partie de chant par  
**JOSÉ MARÍN**  
(1619 - 1699)

La partie de piano par  
**JOAQUIN NIN**

Version française par HENRI COLLET

**Largo patetico** (♩ = 70)

PIANO

*pp* *cres* - - - - *cen* - - - -

(♩ = 76) *Intensamente dramatico*

Co - ra - zón que en pri -  
Pau - vre cœur tor - tu -

*rit.* - - - - // (♩ = 76) *ppp*  
do *pp*

*cres* - - - - *cen* - - - - do *poco rit.* - - - -

- sión de res - pe - tos, cau - ti - vo te mi -  
- ré triste ob - jet de la hai - ne qui t'en - chai -

*cres* - - - - *cen* - - - - do *poco rit.* - - - -

*Red.*

NOTA: Pour ce qui concerne Marín voir la 2<sup>e</sup> partie de la Préface (Deuxième recueil)

Copyright 1926 by  
EDITIONS MAX ESCHIG, 48 rue de Rome, Paris.

M. E. 1642<sup>(1)</sup>

TOUS DROITS D'EXECUTION PUBLIQUE DE REPRODUCTION  
ET D'ARRANGEMENTS RESERVÉS POUR TOUS PAYS  
Y COMPRIS LA SUÈDE LA NORVEGE ET LE DANEMARK

*più sonoro* *cres*

ras, ya que el la zo de tan ta ca  
ne, puis que de ces li ens tu ne

*poco rit.*

de na te o pri me y fa ti  
veux plus souf frir l'â pre pei

*cres*

*mp*

ga, te o  
ne, la

*rit.*

*crescendo poco a poco*

pri me y fa ti ga, sus pi  
cru el le pei ne, sou pi

*mp* *crescendo poco a poco*

*f e con ampiezza*

ra, des can  
re, re po

*f e con ampiezza*

sa  
se

*rit.* 54 45 45  
32 22 22

*dim.*

*mp*

*tempo*

a lien ta res pi  
es pe re, res pi

*p*

*res - cen*

ra  
re!

*rit. appena*

do

*dim.*

*p*

*pp*

# Desengañémonos ya...

(FUIS DE L'EMPRISE D'AMOUR)

La partie de chant par  
**JOSÉ MARÍN**  
(1819 - 1899)

La partie de piano par  
**JOAQUIN NIN**

Version française par HENRI COLLET

CHANT *Andante* ( $\text{♩} = 60$ ) *espressivo*

De - sen - ga - ñé - mo - nos  
Fuis de l'em - pri - se d'a -

PIANO *Andante* ( $\text{♩} = 60$ ) *mf e legato* (a) *mf*

ya, mal pa - ga - do pen - sa - mien -  
- mour, ô mon â - me in - com - pri -

- to que a la vis - ta del a - gra - vio no ha  
- se! à l'in - ju - re qui te bri - se, ah!

(a) Le signe *mf* équivaut à un *ritenuto* à peine perceptible.

de es - tar el gus - to cie - go  
 ne res - te pas sou - mi - se!

(♩ = 50) *espressivo e ben sonoro*

No ha de ser  
 Que ja - mais ne soit

*rit. - - - ||* (♩ = 50)  
*pp* *mf* *sempre legato*

*poco rit. - - - ||*

u - na fi - ne - za de u - na  
 con - si - dé - ré - e ma fai -

*poco rit. - - - ||*

*poco rit. - - - ||*

fal - se - dad tro - fe - o,  
 - bles - se comme un vain tro - phé - e,

*poco rit. - - - ||*

*cres*      *cen - do*      *f*

que des - lu - ce u - na men - ti - -  
 qu'à ja - mais bles - se un tel men - son - -

*cresc. colla voce*

*poco rit.*      *p*      *cres.*

- - - - - ra la ver - dad  
 - - - - - ge la vé - ri - té

*3 poco rit.*      *p*      *cres.*

*cen - do*      *poco rit.*      *sonoro*

de un ren - di - mien - - to, de un  
 de ma ten - dres - - se, de

*poco rit.*      *sonoro*

*cen - do*

*rit.*      *rit.*

ren - di - mien - to.  
 ma ten - dres - se.

*quasi f*      *rit.*      *pp*

31

# Cloris Hermosa

(BELLE CHLORIS...)

La partie de chant par  
**SEBASTIÁN DURÓN**  
(1845?- 1716?)

La partie de piano par  
**JOAQUIN NIN**

Version française par **HENRI COLLET**

Andantino (♩ = 100) *f e molto espr.* (♩ = 116)

CHANT

Gra - cio - sa mo - da e - sa que han  
O mode in - fâ - me de tant de

PIANO

Andantino (♩ = 100) *f* (♩ = 116) *p e sempre legato*

da - do en u - sar, Clori her - mo - sa  
fem - mes en ce jour, Chlo - ris mon a - mour,

*appena rit.*

so - bre ser lin - da ser men - ti - ro - sa  
d'ac - cor - der la beau - té au men - son - ge

*quasi f* *appena rit.*

NOTA: Pour ce qui concerne Durón voir la 2<sup>e</sup> partie de la Préface (Deuxième recueil)

Copyright 1926 by

EDITIONS MAX ESCHIG, 48 rue de Rome, Paris.

M. E. 1642(s)

TOUS DROITS D'EXÉCUTION PUBLIQUE DE REPRODUCTION  
ET D'ARRANGEMENTS RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS  
Y COMPRIS LA SUÈDE LA NORVEGE ET LE DANEMARK

*mf*

so - bre ser lin - da ser men -  
 d'ac - cor - der la beau - té au

*dim.* - - - - - *cresc.* - - - - - *rit. molto*

- ti - - - ro - sa, ser men - - ti - - ro - sa.  
 men - - son - ge, au men - - son - ge.

*dim.* - - - - - *mf* *cresc.* - - - - - *rit. molto*

*appena più mosso*

No es mal u - so el que in - tro - du - ce su bel - -  
 Bel u - sa - ge <sup>3</sup> de la fem - me vo - la - -

*p appena più mosso e delicamente*

*più f*

- dad en - re - da - do - ra, cor - tan -  
 - ge, en sor - ce - leu - se, de notre

*mf* *21*

*sopra*

*rit.* - - // ♪

- do de sus ol - - vi - dos la ga - - la de  
 a - mour ou - bli - - eu - se et de - - son ou -

*rit.* - - // ♪

las me - - mo - rias  
 - bli ri - - eu - se!

**Tempo più vivo** (♩=144)

*rit.* - - // ♪

*meno f*

*poco rit.* - - // ♪

*come prima*

*f*

Gra - cio - sa mo - da e - sa que han  
 O mode - in - fâ - me de tant de

*come prima*

*ff*

*p e sempre legato*

*appena rit. - - , //*

- da - - do en u - sar, Clori her - mo - - sa  
 fem - - mes en ce jour, Chlo - ris mon a - mour,

*appena rit. - - - //*

*appena rit.*

so - bre ser lin - da ser men - ti - ro - - sa,  
 d'ac - cor - der la beau - té au men - son - ge,

*appena rit. - - - //*

*mf* so - bre ser lin - da ser men - - - ti - - -  
 d'ac - cor - der la beau - té au men - - -

*dim.*

*ad libitum.* *rit. molto*

- ro - sa, ser - - - men - - - ti - - - ro - - - sa.  
 - son - ge, au - - - men - - - son - - - ge!

*mf cresc. rit. molto*

# Minué cantado

(MENUET CHANTÉ)

La partie de chant par  
**JOSÉ BASSA**  
(1870?-1930?)

La partie de piano par  
**JOAQUIN NIN**

Version française par HENRI COLLET

Espressivo ma semplice (♩ = 120)

PIANO

*piano ma ben cantato il tema*

*tutto legato*

*poco rit.* - - - //

*più sonoro*

*rit. appena* - - - //

*quasi f*

*p*

(a)

*pp*

*rit.* - - - //

*rit.* - - - //

(a) Le signe  équivaut à un ritenuto à peine perceptible.

*p*

Si de A - ma - ri - lis los o - jos dis - pa - ran  
 Si d'A - ma - ryl - lis les yeux nous ef - fleu - rent de

*p e legato*

fle - chas que hie - ren con - dul - ce ri - gor  
 flê - ches qui bles - sent d'u - ne dou - ce ri - gueur

*p*

*mp*

Si de A - ma - ri - lis los o - jos dis - pa - ran  
 Si d'A - ma - ryl - lis les yeux nous ef - fleu - rent de

*mp*

*colla voce*

fle - chas que hie - ren con - dul - ce ri - gor De qué le  
 flê - ches qui bles - sent d'u - ne dou - ce ri - gueur A quoi bon

*sonoro*

*mf*

*più sonoro*

sir - ve a Cu - pi - do - la al - ja - ba? ¿Pa - ra qué quie - re A - mor -  
 Cu - pi - don fait - il tant de fa - çons? A quoi bon Cu - pi - don

*sonoro*

el ar - pón? ¿De que le sir - ve a Cu -  
 vent - il son har - pon? A quoi bon Cu - pi - don

*più sonoro*

- pi - do - la al - ja - ba? ¿Pa - ra qué quie - re A - mor -  
 fait - il tant de fa - çons? A quoi bon Cu - pi - don

*quasi f*

*p*

el ar - pón? Si de A - ma - ri - lis los  
 vent - il son har - pon? Si d'A - ma - ryl - lis les

*p*

o - jos dis - pa - ran fle - chas que hie - ren con -  
 yeux nous ef - fleu - rent de flê - ches qui bles - sent d'u - ne

dul - ce ri - - gor De qué le sir - ve a Cu -  
 dou - ce ri - - gueur A quoi bon Cu - pi - don

*sonoro*

*mf*

- pi - do la ai - ja - ba? Pa - ra qué que - re A - mor -  
 fait - il tant de fa - çons? A quoi bon Cu - pi - don

*poco meno mosso ma senza ritardare*

*mf*

el ar - pón?  
 veut-il son har - pon?

*rit. pp*

*mf*

# Aria de Acis y Galatea<sup>(1)</sup>

(AIR D'ACIS ET GALATÉE)

La partie de chant par  
**ANTONIO LITERES**  
(1680?-1755?)

La partie de piano par  
**JOAQUIN NIN**

Version française par **HENRI COLLET**

**CHANT**

*Ampiamente e espressivo* (♩ = 72)  
*sonoro*

Con - fi - a - do jil - gue - ri - llo, mi - ra como impor -  
 Char - don - ne - ret trop sin - cè - re, Vois com - bien im - por -

**PIANO**

*Ampiamente e espressivo* (♩ = 72)  
*f*

- tu - na de tu esta - do pri - me - ro te de - rribó el a - mor y la for - tu - na y el  
 - tu - nes de ta beau - té pre - miè - re te pri - vent l'a - mour et la for - tu - ne et

vien to que tan u - fa - no pre - su - mis - te aun no le hallas - te cuando le per - dis -  
 mê - me la brise à ton or - gueil of - fer - te tu ne l'as plus trou - vé a - près sa per -

*poco rit.* - ||

*poco rit.* - ||

(1) Cet "air" est extrait de la Zarzuela heroica "Acis y Galatea" jouée au Palais Royal de Madrid en 1707.

Andantino (♩ = 90 à 96)

- te  
- te!

Andantino (♩ = 90 à 96)

*p e sempre legato mf f* (a)

*molto espressivo*

Si de ra - ma en ra - ma, si de flor en  
Si de bran - che en bran - che, si de fleur en

*pp mp pp*

*quasi f*

flor, i - bas sal - tan - do, bu - llen - do y can -  
fleur, tu sau - til - lais et bon - dis - sais sans

*mp mf*

*legato* (b)

- tan do, di - cho - so quien  
trê - ve, heu - reux ceux qui

*p*

(a) le signe  équivaut à un ritenuto à peine perceptible.

(b)

*cres - cen - do*

a - ma las an - sias de a - mor!  
ai - ment l'an - gois se d'a - mour!

*cres - cen - do*

*p*

I - bas sal -  
Tu sau - til -

*f p*

- tan - do,  
- lais, \_\_\_\_\_

(1)  
4312

i - bas sal -  
tu sau - til -

*poco cres - cen - do*

- tan - do, bu - llen - do y can - tan -  
- lais et tu chan - tais sans trê -

*poco cres - cen - do*

*tr*

(b)



- prie - sa es llan - to la ri - sa y el gus - to do - lor  
 chan - gent les ri - res en pleurs et la joie en dou leur

*mf* *mf* (a) *mf*

es llan - to la ri - - - sa y el gus - to do -  
 en pleurs le ri - - - re la joie en dou -

*poco rit.*

*mf* *p poco rit.*

- lor - leur

*Ay!*  
*Ah!* *Ay!*  
*Ah!*

*poco a poco cres.*

*mf* *p* *poco a poco cres.*

cen - - - do

es llan - to la ri - sa y el gus - to do - lor  
 en pleurs le rire et la joie en dou leur

*rit.* *8<sup>a</sup> alta ad lib.*

*rit.* *f*

(a) Come prima

*come primu*

Si de ra - ma en ra - ma,  
 Si de bran - che en bran - che,

*pp* *mp*

*mf*

si de flor en flor,  
 si de fleur en fleur.

*pp* *mp*

*quasi f*

i - bas sal - tau - do, bu - llen - do y can - tan - do,  
 tu sau - til - lais et bon - dis - sais sans trê - ve,

*mf* *legato*

*cres - cen - do*

di - cho - so quien a - ma las an - sias de a -  
 heu - reux ceux qui ai - ment l'an - gois - se d'a -

*p*

- mor!  
mour!

*cres* - - - - - *cen* - - - - - *do*

*p*

i - - - bas sal - tan - do,  
tu sau - til - lais,

*f* *p*

*poco cres* -

i - - bas sal - tan - do, bu - llen - do y can -  
tu sau - til - lais et tu vo - lais sans

*poco cres* -

*legato*

- - - *cen* - - - - - *do* - - - - -

- tan -  
trê

- - - *cen* - - - - - *do* - - - - -

5 - 5 4 5 1/4

*poco dim.*

do, di - cho - so quien a - ma las an - sias de a -  
 ve, heu - reux ceux qui ai - ment l'an - gois - se d'a -

*f* *colla voce*

*quasi f* *8<sup>a</sup> alta ad lib.* *p* *quasi f* *8<sup>a</sup> alta ad lib.*

- mor: i - bas sal - tan - do, bu - llen - do,  
 - mour: et toi, sau - til - les, vo - lè - tes,

*mf* *p* *mf*

*p* *rit.* *8<sup>a</sup> alta ad lib.*

can - tan - do di - cho - so quien a - ma las i - ras de a -  
 et chan - tes heu - reux ceux qui ai - ment les fo - lies d'a -

*p* *mf* *colla voce e cresc.* *rit.* *tr*

*a tempo* *rit.*

- mor.  
 - mour.

*f* *cres* *- cen - do* *ff*

NOTA: Pour ce qui concerne Litteres voir la 2<sup>e</sup> partie de la Préface (Deuxième recueil)  
 M. E. 16 42 (5)

A Helge Lindberg

## Alma, sintamos

(SOUFFREZ, MON ÂME)

Enregistré par Ninon VALLIN  
et Joaquin NIN sur disque "ODEON"La partie de chant par  
**PABLO ESTEVE**  
(1780? - 1792?)La partie de piano par  
**JOAQUIN NIN**

Version française par HENRI COLLET

Andante cantabile e molto espressivo (♩ = 72)

PIANO

*p e ben legato*

*pp*

*sonoro*

*poco rit.*

*f*

(a) Le signe  équivaut à un *ritenuto* à peine perceptible. Pour ce qui concerne Esteve voir la 2<sup>e</sup> partie de la Préface (2<sup>e</sup> recueil)

*mf* *cres* - *cen* - *do* *rit.* - -||

*assai forte e vibrante* *rit.* - -||

*p* (1) *pp*

¡Al - ma, sin - ta - mos! ¡O - jos, llo - rar!  
 Mon cœur, souf - frez! Mes yeux, pleu - rez!

(2)

*p* (a)

¡A mi Ca - ram - ba Que mu - rió ya!  
 Pour ma Ca - ram - ba Que plus ne ver - rez!

(1) bien coulés, ces ornements doivent être chantés sans aucune brusquerie.

(a) Come prima

*più f*

Ay po - bre - ci - ta! To - da bon - dad,  
 Ah! ma pauvre â - me! Di - vi - ne fem - me!

*mp*

Que no te - ni - a pe - ca - do ve - nial  
 Pure et sans ta - che! que la mort m'ar - ra - che!

*cresc. colla voce*

*più sonoro*

Al - ma, sin - ta - mos! O - jos, llo - rar!  
 Mon cœur, souf - frez! Mes yeux, pleu - rez!

*più sonoro*

*cresc.*

*cresc.*

A mi Ca - ram - ba Que mu - rio ya!  
 Pour ma Ca - ram - ba Que plus ne ver - rez!

*cresc.*

*poco rit. - - - //*

(a) Come prima

*mp*

*rit. - - - //*

*mf* *cresc. colla voce* *rit. - - - //*

*A mi Ca - ram - ba Que mu - rió ya!*  
*Pour ma Ca - ram - ba Que plus ne ver - rez!*

*f* *rit. - - - //*

*que mu - rió ya!*  
*que plus ne ver - rez!* *que mu - rió ya!*  
*que plus ne ver - rez!*

*rit. - - - //*

*a tempo (molto espressivo)*

*f* *dim. poco*

*a poco* *e rit.* *12*

*ppp*

NOTA: Cet air est extrait d'une Tonadilla intitulée : El luto de Garrido por la muerte de la Caramba (Le deuil de Garrido pour la mort de la Caramba) représentée à Madrid en 1781.

# El jilguerito con pico de oro<sup>(1)</sup>

(LE CHARDONNET AU BEC D'OR)

Enregistré par Ninon Vallin  
et Joaquín Nin sur disque "Odéon"

La partie de chant par  
**BLAS DE LASERNA**  
(1751 - 1816)

La partie de piano par  
**JOAQUIN NIN**

Version française par HENRI COLLET

Andro mosso (♩ = 80)

PIANO *quasi f*

*poco Pedale*

*non legato e quasi f*

*dim.*

*cres - - - cen - - - do f*

The musical score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of four systems of two staves each. The first system begins with the tempo marking 'Andro mosso' and a quarter note equal to 80 beats. The second system includes the instruction 'poco Pedale'. The third system features a 'dim.' (diminuendo) marking. The fourth system concludes with a 'cres' (crescendo) marking and a final 'f' (forte) dynamic. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and fingerings (e.g., 1 3 2 3 1, 4 1, 3, 2, 2).

(1) Cet air de menuet est extrait de la *Tonadilla: Los Amantes Chasqueados* (Les amoureux bernés) représentée à Madrid en 1779.

*mf*

El jil - gue - ri - - to  
 Au bois char - don - - ne - ret

*p*

*appena rit.*

*mf*

con pi - co  
 lan - ce d'un

*quasi f*

*M.D.*

*M.G.*

*p*

de o - - ro,  
 bec do - ré

*quasi f*

*3*

*quasi f*

can - ta so - no - ro can - ta so -  
 son chant so - no - re son chant so -

*non legato*

*appena rit.*

- no - ro to - do es - tri - nar  
- no - re et - ses - tril - les d'or

*appena rit.*

*pp*

(1)

*f*

Can - ta so - no - ro to - do es tri -  
son - chant so - no - re son - chant so -

*appena rit.*

- nar to - do es tri - nar  
- no - re et ses tril - les d'or

*colla voce*

*appena rit.*

*p*

Ah!  
Ah!

*pp*

*mf*

*pp*

(1) Mouvement harmonique expressément indiqué par de Laserna et d'un usage fréquent à son époque



de ra - ma en ra - - ma ya - la que  
de branche en bran - - che, l'oi - seau vo

a - ma bus - can - - do va  
- la - ge cher - che l'a - mour

*rit. molto*

*colla voce*

M.D.

*a tempo p o forte (ad lib.)*

El jil - - gue ri - - to  
Au bois, char - don - - ne - ret

*a tempo p o forte (ad lib.)*

*mf*

*mf*

con pi - co de o - - ro  
lan - ce d'un bec do - ré

*p*

*mf*

M.D.

M.G.

Can - ta so -  
Son chant so -

- no - ro can - ta so - no - ro  
- no - re son chant so - no - re

to - do es tri - nar  
ses - tril - les d'or

*appena rit. - - //* *a tempo*

*pp* (a) *sopra*  $\frac{2}{4}$

Ah!  
Ah!

sonoro  
Cru - za - la  
Sous - les - feuil

*pp* (a) *mf* *mf espressivo*

(a) Come prima

8<sup>a</sup> alta

sel - va, y a la que a - ma  
- la - ges, de - branche en - bran - che

13

*poco cresc. e allargando*

bus - can - do va bus - can - do  
cher che l'a mour cher che l'a

53

*poco cresc. e allargando*

va. - mou:

*f subito a tempo e un poco più vivo*

*cresc.*

*appena ritardando*

*ff*

(a) Solution possible pour les voix qui ne pourront attaquer le sol grave original avec la force et l'ampleur nécessaires.

# PRÉLUDE

## A QUATORZE AIRS ESPAGNOLS ANCIENS

### Deuxième Partie

#### Pourquoi ces Chants et ces Chansons ont-ils été harmonisés et pourquoi l'ont-ils été "librement".

Avant de parler des œuvres elles-mêmes et de leurs auteurs, une déclaration de principe nous paraît nécessaire pour justifier la part qui nous revient dans ce travail, c'est-à-dire l'harmonisation confiée au piano.

C'est au vénérable et regretté musicologue et compositeur espagnol Felipe Pedrell que nous devons la connaissance de la plupart des thèmes lyriques que nous avons harmonisés ou plutôt *habillés*, car notre travail excède un peu, croyons-nous, ce que l'on appelle couramment l'harmonisation d'un chant. Beaucoup de ces thèmes parurent, en effet, dans le *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX* (1), ouvrage devenu introuvable depuis longtemps et dont personne n'a osé entreprendre la réédition, sans doute en raison de son manque d'utilité *pratique* (2), et peut-être aussi parce que les erreurs fourmillent tout le long de l'ouvrage. Mais Pedrell publia ces thèmes tels qu'il les trouva, c'est-à-dire nus ; une basse généralement pauvre, flottante, incertaine, sans aucune indication de chiffrage, suivant l'habitude prise pour ce genre de musique, aussi bien en Espagne qu'en Italie : tel est le plus souvent leur seul vêtement harmonique.

En ces pays, et surtout en Espagne, l'habitude de chiffrer les basses dans les œuvres profanes s'était perdue peu à peu. Les musiciens accompagnateurs écoutaient et suivaient les chanteurs, en ornant plus ou moins richement ces basses sans chiffres, selon leur goût, leur talent ou leur habileté. On voit par là la part que l'improvisation prenait dans l'accompagnement des œuvres lyriques ; et par là aussi, les droits dont peut user un compositeur d'aujourd'hui, s'il n'est pas trop indiscret et s'il connaît un peu le style de l'époque. Les vieux musiciens de jadis, rompus à ce genre d'exercice, s'y retrouvaient facilement ; ceux qui, de nos jours, ont pratiqué à fond la musique des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles n'auront pas de peine non plus à retrouver les assises harmoniques de ces petits monuments. Mais tel n'est pas le cas général ; une fois engagé dans ce chemin, on rencontre souvent des ronces à écarter, et passablement d'épines parmi toutes ces fleurs ; l'amateur recule ; les interprètes — chanteurs ou cantatrices — se découragent, et pensent que la musicologie ainsi comprise est une chose bien agréable peut-être pour quelques-uns, mais pas très utile pour eux.

L'art de l'accompagnement, tel qu'il était compris par nos ancêtres, devient de plus en plus une exception de nos jours. Dès lors, que se passe-t-il ? On ferme ces livres et on les serre bien soigneusement dans un tiroir... Voici en effet *trente ans*, environ, que Felipe Pedrell nous révéla la plupart des thèmes que nous avons traités ; quelle diffusion ont-ils obtenus, depuis, dans le monde musical, en Espagne même ? Aucune, disons-le franchement. Par contre, entre le moment où nous avons remis ce travail à notre éditeur et sa publication (soit en quelques mois), ces œuvres, encore inédites, ont figuré aux programmes de plus de trente-trois auditions, à Paris seulement. Voici donc Marín, Durón, Bassa, Ferrer, Literes, Esteve et Laserna renaissant à la vie, et mêlés trente-trois fois, en l'espace de quelques semaines, au mouvement musical d'une ville comme Paris !...

Voilà qui donnerait déjà une première raison à notre travail : il y en a d'autres.

Des hommes comme Literes, Esteve et Laserna étaient très capables d'écrire une partition excellente et très complète ; ils en avaient fourni maintes fois la preuve. Mais encore leur en fallait-il le temps ; or, nous savons que Misón écrivit quelque cent quatre-vingts *tonadillas* en l'espace de neuf années, et que Laserna en a laissé huit cents signées de son nom ; nous savons aussi, d'après le cahier des charges qui leur était imposé, qu'Esteve et Laserna devaient fournir par saison jusqu'à quarante *tonadillas* et même davantage ! On imagine, dans ces conditions, comment pouvait être exécuté ce travail. La partie essentielle, qui était la partie chantée, était rapidement pensée et notée, sans plus ; mais la partie d'accompagnement était bâclée hâtivement, et consistait souvent en une sorte de carcasse harmonique rudimentaire, que les instrumentistes du petit orchestre complétaient de leur mieux, laissant le soin de « boucher les trous » au clavecin ou au piano, lequel était généralement tenu par le compositeur lui-même (3).

Sans vouloir corriger ni augmenter l'œuvre de ces maîtres, nous avons seulement essayé d'écrire à leur place ce qui ne l'était pas, afin de sauver leurs belles pensées de l'oubli, qu'une présentation incomplète, parce que trop hâtive, eût rendu matériellement inévitable.

Tels qu'on les trouve dans les archives espagnoles, ces morceaux lyriques ne sont pas viables ; ainsi détachés du milieu de leur époque, ils restent inertes et passifs, donc *inutiles*. La musicologie ainsi comprise est assurément une attitude très digne et très respectable, mais cependant insuffisante ; nous pensons qu'il faut aller plus loin, et dépasser la simple et trop commode *reproduction du document*, toutes les fois que l'achèvement de celui-ci reste, somme toute, facultatif. Il faut, au contraire, parer le document, le situer, l'encadrer, lui rendre son vrai visage, lui redonner ce qui lui appartenait, le replacer dans le mouvement et l'atmosphère où il vivait ; et cela, non pas avec le futil souci d'un vulgaire réparateur de faïences et porcelaines ou d'un artisan de musée, mais avec la tendre et discrète générosité d'un ami qui interprète, qui lit ou qui fait admirer l'œuvre d'un autre ami disparu. Ranimée par cette force nouvelle, l'œuvre d'hier, morte, oubliée, peut reprendre sa place dans la vie contemporaine.

Telles sont nos raisons, au point de vue qu'on pourrait appeler purement *spirituel*.

Au point de vue de la réalisation *matérielle*, pas un instant nous n'avons songé à faire œuvre de musicologue, en restant passifs ; comme le dit clairement le titre adopté par nous, nous avons harmonisé ces chants, certes, avec tous les égards que leur style et leur époque nous imposaient, mais aussi *avec toute la liberté que réclamaient ce style et cette époque*. Il ne s'agissait pas tant de créer une matière que de recréer un esprit, dont l'épanouissement avait été arrêté par l'insuffisance même de son revêtement original. Dans ce but, nous avons utilisé quelques-unes des ressources du piano qui, dans ces deux recueils, remplace presque toujours un orchestre naissant (4).

(1) En cinq cahiers, *Canuto Berea*, éditeur ; La Corogne, 1897. Épuisé depuis de longues années.

(2) Quelques-uns de ces fragments lyriques ont été reproduits par Pedrell dans le quatrième volume de son *Cancionero Musical Popular Español* (1922), Castells, éditeur ; Valls (prov. de Catalogne).

(3) La vie des *tonadillas* était d'ailleurs plus qu'éphémère ; le fait seul qu'Esteve et Laserna devaient en écrire quelque *quarante* par saison le prouve amplement. D'ailleurs, le public espagnol, furieusement passionné de théâtre, certes, mais avide aussi de variété, se lassait vite des œuvres les plus belles ; on cite, par exemple, comme un succès sans précédent, celui d'une comédie de Gaspar de Zavala, intitulée *Las Víctimas del Amor*, qui « tint l'affiche » quinze jours, grâce surtout au génie de *la Tirana*, la célèbre artiste. La durée normale d'une œuvre réussie (nous parlons des *tonadillas*) était d'une semaine ; seules, celles qui avaient reçu de la part du public un accueil exceptionnellement chaleureux étaient reprises à la saison suivante.

(4) Jusqu'à l'intervention du Comte de Aranda, en 1767, cet orchestre se composait de cinq violons et d'une contrebasse. Pour les couplets des *tonadillas*, on employait une ou deux guitares (d'après Moratin). Ensuite, on ajouta aux violons deux hautbois et deux cors, auxquels un clavecin servait de base. Un rapport fait par Eusebio Rivera (1777) énumère, parmi les obligations du chef musicien de la troupe, celle de *tenir le clavecin*. D'après les dernières recherches faites par notre ami et confrère José Subirá, certaines *tonadillas* de Misón comportent des parties de violons, de basse, de hautbois et de cors.

Et, suivant une vieille tradition technique nationale, nous ne nous sommes pas fait un devoir absolu d'éviter certaines successions de quintes, ni certaines « fausses relations », ni même certaines résolutions anormales de la « sensible ».

La plupart de ces chants nous sont parvenus, nous le répétons encore, piteusement nus. Nous les avons habillés de notre mieux. D'aucuns trouveront qu'ils le sont trop ; d'autres qu'ils ne le sont pas assez : pour l'impérialiste il n'y a jamais que des jacobins ; pour ceux-ci il n'y a jamais que des impérialistes. Plutôt qu'à contenter tout le monde, nous avons songé surtout à ce que ces « personnages » quittent les cartons des bibliothèques, pour prendre place dans le mouvement musical contemporain, à côté de leurs illustres rivaux de jadis, français ou italiens. Or, pratiquement, c'est au concert qu'aboutit fatalement toute l'activité musicale contemporaine. Nés pour le théâtre, ces personnages, que nous avons fait nôtres, ne sont pas trop déplacés dans une salle de musique ; encore fallait-il en les habillant, penser aux dimensions de cette salle, à l'orchestre petit ou grand que le piano doit remplacer ; à l'absence de décors, à la nécessité de réaliser, en quelques accords et en quelques dessins effacés, une complète transposition de l'ambiance, sans oublier pourtant le cadre dans lequel ils avaient été placés jadis. Ceci soit dit pour les CHANTS LYRIQUES.

Quant aux CHANSONS PICARESQUES, nous sommes allés plus loin : il a fallu recréer en quelques instants, car ces chansons sont toutes brèves, une atmosphère très particulière. Dans la première partie de ce *Prélude* (premier de nos deux cahiers), nous avons dit dans quelles conditions la *Tonadilla* est née, a vécu et s'est développée. Il nous fallait donc évoquer, en quelques mesures, une quadruple parure orchestrale, lyrique, théâtrale et chorégraphique, où la finesse s'alliait à la truculence, la malice à la tendresse, l'ironie à la candeur. Quelques accords bien sages, plaqués ça et là, n'eussent guère convenu à cette musique ; lancer au contraire le thème à toute volée et suivre son sillage ; voilà, croyons-nous, la bonne méthode pour reconstituer l'essence de ces chansons. Issues du chant populaire et devenues souvent populaires elles-mêmes, ces *Chansons Picaresques* ont été traitées par nous comme de simples chansons populaires du XVIII<sup>e</sup> siècle.

## Des Œuvres contenues dans ses deux Cahiers et de leurs auteurs.

### Questions connexes.

L'Espagne est et restera toujours un pays à contrastes : nous en trouvons une nouvelle preuve dans ces deux cahiers, où se manifestent deux styles d'expression lyrique diamétralement opposés. Le premier, grave, altier, pathétique et empreint d'une certaine ampleur, est représenté ici par *Sept Chants Lyriques* (le premier de ces deux cahiers), dénomination sous laquelle nous avons groupé sept airs composés entre la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et celle du XVIII<sup>e</sup>. C'est peu, assurément, mais nous avons pensé qu'il fallait un commencement à toute chose...

Élégiaques ou madrigalesques, passionnés ou simplement élégants, éloquents sans emphase, ces airs représentent, en quelque sorte, les tendances lyriques aristocratiques, et décèlent les influences subies par l'Espagne, depuis Charles II et surtout depuis Philippe V, jusqu'à Charles IV. Nous les appelons *Chants Lyriques*, par opposition aux *Chansons Picaresques* qui composent le second cahier ; nous aurions pu les appeler tout aussi bien *Airs de Cour* (*Cantares de Sala*, comme disait Vicente Espinel au XVII<sup>e</sup> siècle), si deux d'entre eux ne dérivait de la *Tonadilla* (*Alma sintamos*, de Esteve, et *El Jilguerillo con pico de oro*, de Laserna), forme lyrique presque plébéienne, dont nous avons essayé d'esquisser plus haut (voir la première partie de ce *Prélude*) les origines, le développement et les caractères.

En général, lorsque l'on parle de musique espagnole, on pense tout de suite aux rythmes trépidants des danses ibériques ; on pense aux chants énergiques, allègres et si hautement colorés du sud, de l'est et même du centre de l'Espagne ; on pense à Triana, à l'Albacin, à Eritaña, si splendidement évoqués par Albeniz ; on pense aux *Goyescas* de Granados, à *l'Amour Sorcier* et au *Tricorne* de Manuel de Falla. Or, nos *Chants Lyriques* ne permettent encore d'augurer aucune de ces belles œuvres. Le caractère national, légèrement perceptible dans la nuance castillane des deux airs de José Marín, n'apparaît plus du tout dans les cinq autres pièces. L'Espagne, il faut le redire, a subi en effet, pendant le XVIII<sup>e</sup> siècle, de puissantes influences : l'influence italienne, considérable au point de vue musical, et l'influence française, plutôt littéraire, sociale et politique. Cela nous a donné quelquefois, trop souvent même, une musique dépourvue de caractère national, mais d'une réelle force lyrique, d'une parfaite élégance, d'une profonde noblesse et d'une grande dignité ; musique où les formules consacrées par l'Europe entière se trouvent incorporées au patrimoine musical espagnol, avec un rare bonheur et une incontestable beauté.

### L'influence italienne.

Avant de parler en détail des quatorze morceaux contenus dans ces deux cahiers et de leurs auteurs, nous croyons accomplir un acte de justice historique en essayant de définir dans quelles conditions l'influence italienne a réagi sur la vie musicale espagnole. En réalité, cette influence fut au début un simple échange intellectuel, où l'Espagne avait peut-être la plus large part : car, à cette époque, l'émigration se faisait de notre pays vers l'Italie, et surtout vers le royaume italo-hispanique des Deux-Siciles. Et pendant trois siècles au moins, c'est l'Espagne qui imposera à toute la partie méridionale de l'Italie sa langue, ses mœurs et sa culture (1). Dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, Francisco Pusedeña, attaché au service du vice-roi de Naples, fait représenter avec succès un opéra intitulé *Gelidaura* ; puis viennent : Miguel Bernabé Terradellas, qui jouit d'une énorme réputation en Italie ; Jerónimo Abós, né à Malte de parents espagnols et considéré comme espagnol ; David Perez, né à Naples de parents espagnols aussi ; Diego Nasell, élève de Perez ; Francisco Javier García (appelé *lo Spagnoletto*) ; Manuel Gaytán y Arteaga, nommé, à sa rentrée en Espagne, maître de chapelle à Cordoue ; José Durán, devenu maître de chapelle à Barcelone ; Vicente Martín y Soler, *Martini lo Spagnuolo*, à qui Mozart fit l'honneur de quelques emprunts pour son *Don Giovanni* ; tous musiciens espagnols, qu'avaient précédés des maîtres tels que Morales, Ramos de Pareja, Soto et Victoria (XVI<sup>e</sup> siècle), à une époque où l'on trouve déjà, à la Chapelle Sixtine, trente musiciens espagnols (2). Ces musiciens laissèrent de très fortes empreintes en Italie, et tous, à leur tour, devinrent des hérauts italiens en Espagne. Malgré cela, l'influence italienne sur les musiciens espagnols n'est nettement appréciable et réellement puissante qu'à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle ou de la fin du XVII<sup>e</sup>. Les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles sont « purs », autant que ce mot puisse s'appliquer à une matière qui était avant tout européenne, c'est-à-dire, faite de mélanges, de croisements et, surtout, d'alliages continentaux. Car il ne faut pas oublier que l'italianisme n'était pas une maladie exclusivement espagnole ; toutes les nations l'avaient subie ayant ou après l'Espagne. Bach, le grand Bach allemand n'est-il pas italien dans la plupart de ses mouvements lents ? Et Haendel, Gluck et Rameau, ne doivent-ils rien à l'Italie ? Tous les grands musiciens du XVIII<sup>e</sup> se sont servis, non pas précisément de la langue italienne, mais d'une langue d'origine italienne, devenue la langue musicale européenne par l'apport des qualités natives particulières à chaque nation. Le substratum de cette langue était italien, c'est entendu ; mais sa forme d'expression avait toutes les conditions, les modalités et les vertus d'un idiome universel.

L'Italie avait été la nourrice artistique de presque toute l'Europe et particulièrement des peuples latins ; il était naturel qu'elle exerçât son hégémonie musicale sur le monde entier. L'empreinte de cette hégémonie fut plus forte en Espagne qu'ailleurs, pour des raisons historiques connues de tous ; mais, dans cette abdication partielle, l'Espagne n'était point seule. A Vienne, par exemple, qui fut quelque chose comme la capitale musicale de l'Europe vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'influence italienne n'était pas moins forte. Son théâtre

(1) Chacun sait que ce royaume fut incorporé à la couronne d'Aragon dès le XIII<sup>e</sup> siècle. Voir à ce sujet *La Spagna nella Vita italiana durante la Rinascenza*, par Benedetto Croce, et *I teatri di Napoli dal secolo XVI al secolo XVIII* du même auteur. Benedetto Croce est, d'ailleurs, l'auteur qui a le mieux étudié les rapports intellectuels entre l'Espagne et l'Italie depuis la Renaissance.

(2) V. *Historia de las ideas estéticas en España*, par Menéndez y Pelayo, vol. IV de la troisième édition, Madrid, 1923.

Impérial était à cette époque, autant que n'importe quel théâtre espagnol, un *théâtre italien*. Ne parlons pas de la France, où l'influence italienne commit de véritables ravages, bien avant de corrompre l'esprit national espagnol ; il suffit de consulter Rousseau...

Si l'on reproche à certains maîtres espagnols du XVIII<sup>e</sup> siècle de s'être laissé influencer par l'Italie, que faut-il dire de Haydn, de Mozart et de Beethoven lui-même ? Nous nous garderons bien de contester l'influence italienne sur notre musique du XVIII<sup>e</sup>, et même sur notre très mauvaise musique du XIX<sup>e</sup> ; mais nous trouvons injuste que la même pierre tombe toujours sur le même toit. Tout au moins l'Espagne a-t-elle su conserver son langage musical populaire, dont la richesse est incomparable.

L'Espagne, à son tour, a exercé une influence, certes très discrète, mais néanmoins pénétrante, durable et plus universelle. C'est, en effet, dans les œuvres d'Antonio de Cabezón (né en 1510) qu'il faut chercher les origines de la fugue ; de même Bartolomé Ramos de Pareja, qui eut son moment de célébrité en Italie, se place au premier rang dans l'histoire du *tempérament égal* (1482) ; c'est de l'Espagne aussi que sont parties la *Zarabanda*, la *Chacona*, les *Folias*, le *Pasacalle* et la *Pavana*, danses ou formes populaires espagnoles, dont la propriété originelle nous a été souvent et injustement discutée. Juan Bermudo écrivit sa merveilleuse *Declaración de instrumentos* en 1555 ; Venegas de Henestrosa publia son *Libro de cifra nueva para tecla arpa y vihuela* en 1557 ; or, les doigtés préconisés dans l'un et dans l'autre de ces ouvrages sont en avance de deux siècles sur les doigtés de Purcell. La guitare espagnole fit fureur dans presque toute l'Europe, au XVII<sup>e</sup> siècle déjà ! La *Folia* de Gaspar Sanz (1674) fut « commentée » par Lully, par d'Anglebert, Corelli, Keiser, J.-S. Bach, Rameau, Pergolèse, Grétry, et même par Cherubini. Le nombre des œuvres modernes, d'inspiration ou d'ambiance espagnoles, mais dues à des musiciens étrangers, depuis Glinka et Rossini jusqu'à nos jours, est immense. On y compte non seulement des noms très illustres, mais des œuvres admirablement réussies. Le charme et le mystère de l'Espagne ont séduit les esprits les plus fiers et les plus délicats, ce qui devrait suffire, croyons-nous, pour que, lorsque cette nation expose ses brocarts, ses vieilles dentelles, ses tapis et ses tissus d'antan, on lui pardonne telle nuance, tel dessin, tel contour, tel procédé italien ou français. L'allégorie de la paille et de la poutre est éternelle ; mais l'Espagne compte précisément parmi les premiers pays qui ont répondu à ce concept relativement moderne du « nationalisme musical ». Le Père Eximeno ne disait-il pas déjà en 1774, devançant en cela de cinquante ans les théoriciens de cette doctrine, que *chaque peuple devrait édifier son système musical sur la base du chant national* ? Nous devons aussi à Iza Zamácola (*Don Preciso*), dont les écrits étaient imbus du plus ardent patriotisme, cette affirmation péremptoire : *Tous les peuples du monde, depuis les plus barbares jusqu'aux plus civilisés, ont possédé et possèdent un genre de musique profane ou nationale pour exprimer leurs passions. Pour cette raison, la musique italienne ne pourra jamais s'accommoder au goût des espagnols. Suivons en ceci l'exemple des Français, qui font de leur mieux pour affranchir leur théâtre du goût italien.*

Un autre problème se pose avec un de nos *Chants Lyriques*, le *Menuet chanté* de José Bassa. L'Espagne a-t-elle subi aussi l'influence française ? L'Espagne d'hier, non. L'influence française, indéniable dans la musique espagnole moderne, fut presque imperceptible dans la musique ancienne ; cette influence s'est manifestée dans le domaine de la littérature, et plus nettement depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. Philippe V, roi français des Espagnols, imposa à l'Espagne les goûts de Versailles. Lope de Vega et Calderón furent remplacés par Corneille et Racine (1). Nous étions d'ailleurs à la veille de cette époque où, suivant l'expression du poète Quintana, *nous mangions, nous nous habillions, nous dansions et nous pensions à la française...* et par « nous » il ne faut pas entendre le peuple, très attaché à ses coutumes et à ses traditions, mais bien l'élite qui, dans tous les pays et à toutes époques, a fourni une matière propice à tous les exotismes. A la même époque, l'Espagne n'était-elle pas à la mode dans les milieux élégants français ? L'influence française fut bien plutôt littéraire et sociale que proprement musicale ; mais cette influence musicale, hautement bienfaisante, s'exercera beaucoup plus tard, dès l'aube du XX<sup>e</sup> siècle (2).

Des quatorze airs classiques que nous publions, deux seulement peuvent être considérés comme des exemples d'adaptation française, savoir : dans les *Chants Lyriques*, le *Menuet* de Bassa, imitant le style français, ce qui s'explique par le fait que le menuet était une forme de danse d'importation française ; dans les *Chansons Picaresques*, *Las Majas de Paris*, en raison des paroles où il est question des *belles de Paris*. Ce sont donc des sujets volontairement traités à la française, l'un de par son titre ou sa forme et l'autre de par ses paroles.

Et puisque nous venons de parler de l'influence italienne et de l'influence française, il faut, pour être juste, faire état d'une autre influence, celle de Haydn, très personnelle sans doute, mais qui peut être considérée comme une influence d'essence italienne. Dans le domaine de la musique de chambre, Haydn fut une idole en Espagne. Dans les recueils manuscrits de l'époque, dans les bibliothèques privées, dans les catalogues, « états » ou inventaires de ce temps, Haydn règne en maître. Une partie de cette puissance fut partagée avec Mozart. Le septième de nos *Chants Lyriques*, de Blas de Laserna, semble avoir été conçu sous la double égide de ces deux maîtres.

\* \* \*

## Les Chants Lyriques et leurs auteurs.

Notre premier auteur est José Marín. Né en 1619, on ne sait où, mort à Madrid le 8 mars 1699, Marín fut un homme singulier. Accusé d'assassinat, il s'enfuit à Rome où il entra dans les ordres. Revenu à Madrid, il était devenu, entre 1644 et 1648, maître de chapelle de l'église de la *Encarnación*, lorsqu'il fut arrêté de nouveau pour vol (1656). Condamné à la suspense et à dix ans d'exil, il rentre à Madrid et s'y cache ; on le découvre et on l'enferme dans une étroite cellule, où il pouvait à peine se tenir debout, avec des *grilletes* (entraves) de quarante livres et une chaîne de quatre *arrobas* (un quintal). Les chroniques de l'époque vantent la belle voix de Marín, qui était aussi un excellent chanteur. Felipe Pedrell l'appelle le compositeur espagnol le plus *autochtone* du XVII<sup>e</sup> siècle. Ajoutons que Marín, qui dut à son talent de musicien de ne pas subir le garrot, fit amende honorable et finit ses jours dans la paix et la béatitude, en faisant autour de lui tout le bien qu'il put (3).

On suppose que le premier des deux airs de Marín que nous avons publiés, *Corazón que en prisión* (*Pauvre cœur prisonnier*, le premier de nos *Chants Lyriques*), est une évocation de son douloureux stage en la prison de Madrid. C'est, en tout cas, un tragique et admirable *lamento*, remarquable par sa beauté linéaire et sa profonde expression dramatique. Le second, *Desengañémonos ya*, d'un caractère plus aimable, est étonnant de pureté et de grâce ; le passage à trois temps exhale tout le parfum d'une vieille chanson castillane.

Ces deux airs font partie du fonds Barbieri, actuellement à la Bibliothèque Nationale de Madrid, où l'on conserve encore quelque soixante *Tonos*, *Tonadas* et *Pasacalles chantés* de José Marín.

Sebastian Durón, notre deuxième auteur, est né à Brihuega (province de Guadalajara), vers 1645. La *Enciclopedia Espasa* (vol. 18, deuxième partie, page 2624) place sa mort à Vienne, l'année 1715. Mais, d'après Mitjana (4), il existerait un testament de Durón daté de Bayonne

(1) L'histoire ne dit pas si les Espagnols purent s'empêcher de sourire, en songeant à *Las Mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, lorsqu'ils entendirent *Le Cid*, de Corneille, ou encore à *Los dos amantes del Cielo*, de Calderón, en entendant *Horace* ou *Polyeucte*. Les classiques français connaissaient bien leurs contemporains espagnols ; la balance ne devait d'ailleurs pas tarder beaucoup à pencher du côté opposé.

(2) Ce n'est que vers les dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle que des artistes français commencèrent à collaborer, d'une façon quelque peu régulière, avec les artistes italiens et espagnols en Espagne ; mais c'étaient, surtout, des danseurs ou des mimes. De même, l'émigration d'artistes espagnols vers la France est fort restreinte, presque nulle, à cette époque. On cite comme une exception le voyage de la troupe espagnole qui, en 1659, vint à Paris avec Marie-Thérèse d'Autriche, femme de Louis XIV.

(3) *Avisos de la Monarquía*, par Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658), édition critique par Antonio Paz y Meliá, dans la *Colección de Escritores Castellanos*. Madrid. *Diccionario bio-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, par Baltasar Saldoni, Madrid 1880. *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX*, par Felipe Pedrell (ouvrage déjà cité), vol. III, page 28. Rafael Mitjana, volume consacré à l'Espagne dans l'*Encyclopédie Lavignac-La Laurencie* : Delagrave, éditeur, Paris 1920.

(4) *Encyclopédie*, Lavignac-La Laurencie, vol. *Espagne et Portugal*, page 2108.

(1715), avec un codicille ajouté l'année suivante à Cambo-les-Bains. A l'âge de dix-sept ans, Durón obtint un grand succès, paraît-il, à Paris, avec une œuvre lyrique qui mérita même les éloges de Lully. Durón fut maître de chapelle à la cathédrale de Las Palmas (Canaries); nommé par Charles II maître de la Chapelle Royale à Madrid, entre 1691 et 1693, il introduisit, a-t-on prétendu, l'usage des violons dans la musique religieuse. Cette assertion, lancée par le Père Feijóo, a été souvent répétée, mais elle est radicalement fautive : car, dès 1633, la Chapelle Royale comptait déjà bon nombre de violons. Un grand nombre d'œuvres de Durón disparurent dans le terrible incendie de l'Alcazar (1734), qui détruisit non seulement de nombreux tableaux de Velázquez, mais encore la plus grande partie des archives royales y compris celles de la Chapelle, véritables trésors à jamais perdus. Durón, qui fut aussi directeur de théâtre, est l'auteur de la *zarzuela* (1), *La Selva encantada de Amor*, déjà citée au premier cahier, de *La Muerte en Amor es ausencia* (*idem*), *Salir el Amor del Mundo*; d'une curieuse œuvre lyrique intitulée *Opera escénica deducida de la guerra de los Gigantes* et de plusieurs *mojigangas* (farces), *entremeses* (intermèdes) et *tonadas* (chansons). On connaît aussi de lui plusieurs œuvres religieuses dont quatre se trouvent aux archives de la Chapelle royale, à Madrid.

A la mort de Charles II, Durón resta fidèle à la dynastie d'Autriche et à l'Archiduc Charles, ce qui lui valut l'exil; il est donc probable qu'il alla se réfugier à Vienne, d'abord, et qu'il put ensuite venir en France et, probablement, y mourir.

*José Bassa*. — Nous ne possédons aucun renseignement certain sur la vie de ce musicien. On le suppose catalan, non seulement à cause de son nom, mais parce qu'il a mis en musique des textes en langue catalane; il était, paraît-il, docteur en médecine. L'une des plus belles pièces de notre premier recueil, son *Menuet chanté*, laisse apparaître l'influence française; nous en avons donné plus haut la raison. On sait que le menuet était une danse d'origine française; on le trouve en Espagne dès la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, où il fit fureur, comme partout. On raconte même que Don Juan de Austria fit exprès le voyage à Paris pour voir Marguerite de Bourgogne danser le menuet. Bassa a cru devoir rendre hommage à nos voisins, en essayant de donner à cette délicieuse page — modèle d'élégance et de pureté musicales — un certain caractère français; à notre avis, il y a admirablement réussi. L'original de cette pièce (seize mesures en tout), ne comporte qu'une simple basse sans la moindre trace de chiffrage (2).

*Antonio Literes*. — Nous savons très peu de chose sur ce musicien. Vers 1735, après l'incendie de l'Alcazar Royal (1734) qui, nous l'avons dit plus haut, anéantit les archives de la Chapelle Royale, Literes fut chargé de reconstituer celles-ci en collaboration avec Nebra; il consacra à cette tâche une bonne partie de sa vie. En 1752, il était organiste à la Chapelle Royale. A notre connaissance, Literes a laissé quatorze *Psalmes*, huit *Magnificat*, quatre *Messes* avec orchestre, dix *Hymnes*, un *Miserere*, un *Oratorio* (chanté à Lisbonne en 1720); *Jupiter y Danae*, *zarzuela* en trois actes (1700); enfin, *Acis y Galatea*, *zarzuela heroica* jouée, d'après Cotarelo (3) le 19 décembre 1707, à Madrid, pour fêter l'anniversaire du Roi. Literes, que Mitjana a surnommé « le tendre et doux », jouissait d'une grande réputation parmi ses contemporains; Feijóo, le grand polygraphe espagnol, l'appelle « el suavísimo Literes ». Il a — dit-il en parlant de lui — un genre de noblesse que seule peut comprendre la partie la plus élevée de l'âme; et il éveille la tendresse de telle façon qu'il endort la lascivité. L'air *Confiado jilguerillo* (cinquième de nos *Chants Lyriques*) est extrait de la *zarzuela Acis y Galatea*, appelée *heroique* en raison du caractère des personnages qui y interviennent: *Acis*, *Doris*, *Galatée*, *Glaucque*, *Polyphème*, etc. Avec ses airs, ses duos, ses ensembles vocaux, ses récitatifs et le menuet dansé qui lui sert de final, cette œuvre peut être considérée comme un véritable opéra. L'air splendide que nous reproduisons donne une idée très juste du génie de Literes qui, dans le genre profane, brillait avec autant d'éclat que dans le genre religieux, où il s'était conquis un très grand prestige et une enviable réputation. L'auteur des paroles d'*Acis y Galatea* est José de Cañizares, considéré comme « l'une des dernières lueurs du génie scénique national ».

*Pablo Esteve*. — Catalan d'origine, né probablement à Barcelone vers 1730, Pablo Esteve, tout jeune encore, s'installe à Madrid où il fait bientôt représenter une première *tonadilla*. D'abord maître de chapelle du duc d'Osuna (charge qu'il conservait encore en 1768) et ensuite maître-compositeur des théâtres de Madrid, Esteve fut l'un des plus grands musiciens de son époque et aussi l'un des plus féconds. Son art fut éminemment espagnol, et marque une date dans l'évolution du sentiment national proprement dit. Prodigieusement actif, il composa plus de quatre cents *tonadillas* (dont il écrivit souvent les paroles) et une quantité considérable de morceaux divers: *loas* (éloges), *finas de fiesta* (sorte d'épilogues musicaux destinés à clôturer les fêtes dramatico-lyriques), *sainetes* (petites pièces bouffonnes), comédies, etc. Esteve orna quelques-unes de ses pièces de très savoureux *prologues*, où il se révéla esthéticien remarquable et nationaliste convaincu (4). Intime ami de Blas de Laserna, il partagea avec celui-ci les plus beaux succès que la musique espagnole put conquérir en cette curieuse époque de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Bien que musicien nationaliste, Esteve a écrit, dans le goût italien le plus pur, de merveilleuses pages de musique; par exemple, l'admirable air *Alma sintamos*, extrait d'une *tonadilla* intitulée *El Luto de Garrido por la Muerte de la Caramba* (le Deuil de Garrido pour la mort de la Caramba), où se révèle un italianisme à la Gluck que celui-ci n'aurait certainement pas renié (5). L'histoire de cette page splendide vaut la peine d'être connue, car son pathétisme et son émotion ne sont en quelque sorte qu'une duperie dramatique; il s'agissait seulement de racheter aux yeux du public madrilène, indigné, une grave faute commise par la célèbre cantatrice et danseuse andalouse María Antonia Fernández, appelée *La Caramba*. Celle-ci, en effet, avait disparu subitement, abandonnant son amant et partenaire Garrido et son théâtre, pour suivre un bel étranger, Augustin Sauminque, français d'origine. Pour rendre plausible aux yeux du public le retour inattendu de l'héroïne repentante, Esteve, d'accord avec Garrido, avait imaginé ce subterfuge: Garrido (qui était d'ailleurs un chanteur très en vogue et partageait avec *La Caramba*, la grande vedette du théâtre) devait chanter cet air, en feignant l'immense douleur provoquée par la mort de son amie: l'air terminé, la fugitive survenait toute voilée et, après une courte et plaisante scène de réconciliation, dansait avec Garrido une trépidante *seguidilla*. Ainsi s'effaçait en même temps et la lugubre impression de l'air précédent et la juste indignation du public pour l'incartade de sa chanteuse favorite.

Tout se passa d'ailleurs comme les auteurs l'avaient prévu: le public, étonné d'abord, ému ensuite, finit par comprendre, et sanctionna de ses applaudissements la réconciliation des deux amants. Cela se passait à la fin de l'année 1781; quatre ans après — et le rapprochement est assez curieux — à la fin de l'été 1785, *La Caramba* se rendit un jour à la célèbre promenade du Prado, devenue pour elle et pour un certain monde, un second théâtre. Comme un violent orage avait éclaté tout à coup, elle alla se réfugier dans le couvent des Capucins, au moment où l'un des pères était en chaire. A la frayeur causée par l'orage vint s'ajouter l'émotion provoquée par le sermon du moine, à tel point que l'actrice se voyait déjà en enfer si elle tardait un instant à s'amender. Du coup, elle renonça à toutes ses parures, à tous ses bijoux et ne se vêtit plus que de bure et de cilice. Depuis ce moment, *La Caramba* mena une vie austère, toute de mortification et de pénitence. On ne la voyait plus que sous les plus pauvres vêtements, le rosaire à la main, le front toujours incliné vers la terre, sèche, décharnée, ridée, et volontairement dépouillée de toutes les grâces dont elle faisait parade naguère pour le plus grand scandale de tous. La maladie vint compléter l'œuvre commencée par les macérations et les jeûnes, de telle sorte que, deux ans après, le 10 juin 1787, cette femme étrange et passionnée cessa de vivre (6). Esteve mourut vers 1800.

*Blas de Laserna*. — Né à Corella (province de Navarre) en 1751, Laserna partit fort jeune encore (il avait dix-sept ans) pour Madrid, où il devint bientôt professeur de chant et compositeur très estimé. La vogue de la *Tonadilla*, dont nous avons esquissé l'évolution,

(1) Pour l'origine et pour la signification musicale du mot *zarzuela*, voir la première partie de ce *Prélude*, dans le premier de nos deux cahiers.

(2) Chose curieuse, la littérature musicale espagnole du XVIII<sup>e</sup> siècle nous a laissé des *menuets* à quatre temps...

(3) V. *María del Rosario Fernández, La Tirana*, par Emilio Cotarelo y Mori, Madrid 1897, page 162.

(4) Voir pour Esteve: *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de Músicos Españoles*, de Felipe Pedrell, 1 vol. Barcelone 1897 (ouvrage inachevé).

(5) Rafael Mitjana fait remarquer qu'à l'époque où Esteve écrivit cet air splendide, l'*Orphée* de Gluck — auquel il fait penser — était absolument inconnu en Espagne (*Encyclopédie Lavignac-La Laurencie*).

(6) *María del Rosario Fernández, La Tirana*, par Cotarelo (ouvrage déjà cité), pages 153 et suivantes. *Teatro Lírico Español*, Pedrell, vol. II, page 10, note 3 et page 15, note 1.

depuis ses origines (1), avait acquis, à cette époque, une grande extension ; Laserna devint *tonadillero*, suivant en cela le brillant exemple de son aîné l'illustre Pablo Esteve, et, en très peu de temps, celui-ci et Laserna devinrent les princes du genre. Doué, lui aussi, d'une extraordinaire fécondité, Laserna écrivit plus de huit cents *tonadillas*, dont la plupart se trouvent aux Archives Municipales de Madrid (2) ; à ce chiffre prodigieux il faut ajouter encore des *zarzuelas*, des *entremeses* et des *villancicos* (3). On cite, parmi les plus grands succès de Laserna, la *zarzuela*, *Un día de campo* (*Un jour à la campagne*) et *La Gitanilla por amor* (*La Gitane par amour*), représentée vers 1791, et dont la vogue fut extraordinaire. Compositeur tout à fait espagnol dans le vrai sens du mot, Laserna a laissé un véritable trésor de musique nationale, inspirée de nos chants et de nos rythmes populaires. Mais, comme tous les musiciens espagnols de l'époque, il cultivait avec un égal bonheur la muse italienne, ainsi que l'on peut en juger par l'air *El Jilguerillo con pico de oro* (*Le Chardonneret au bec d'or*), le septième de nos *Chants Lyriques*. Cet air, extrait d'une *tonadilla à trois*, intitulée *Los Amantes chasqueados* (*les Amoureux bernés*) et jouée à Madrid en 1779, fut composé à l'intention de *La Guerrera* (de son vrai nom María Guerrero), l'une des plus célèbres cantatrices de l'époque. Celle-ci le chantait en s'accompagnant sur le *salterio* (*psaltérion*), très répandu en Espagne à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Laserna a subi, dans cet air du moins, la double influence de Mozart et de Haydn. Mais, s'il est vrai que Gluck aurait pu signer le bel air *Alma sintamos* de Pablo Esteve, il est aussi vrai que Mozart aurait pu revendiquer la paternité de l'air de Laserna. Si l'on considère que Mozart était plutôt le contemporain de Laserna que son prédécesseur, on peut voir là non pas une imitation, mais une coïncidence ou peut-être même un pressentiment du style de l'époque, qui était, pour ainsi dire, « dans l'air » ; les œuvres de Mozart, en effet, ne se répandirent en Espagne qu'assez tard : mais ce ne sont là que des hypothèses. Une chose demeure certaine et c'est la beauté et la noblesse parfaite de cet air, comparable aux plus beaux de la meilleure époque mozartienne. Pour notre partie de piano, nous avons tenu compte dans cet air, non seulement du style, mais encore de la manière dont Laserna avait compris la partie instrumentale, que nous avons suivie aussi fidèlement que possible.

La vogue, la célébrité dont Laserna avait joui, son talent, sa fécondité, la peine qu'il s'était donnée pour l'instauration d'une école nationale de chant, conduisirent notre héros, suivant encore en cela la destinée de Mozart, à la pauvreté et presque à la misère : Laserna est mort le 8 août 1816.

## Les Chansons Picaresques et leurs auteurs.

La première de nos *Chansons Picaresques* est anonyme ; fine, malicieuse, cette chanson, très espagnole dans la partie médiane (en mineur), appartient au type métissé d'italien et d'espagnol. Elle nous est parvenue sous l'appellation populaire de *Tirana del Caramba*. Nous aurons l'occasion de parler plus loin de la *tirana* comme danse, car cet exemple-ci nous apparaît, en ce sens, très altéré, ainsi qu'il arrive souvent lorsqu'il s'agit de danses chantées. Quant à la dénomination *del Caramba* (du *Caramba*), elle tire son origine d'un usage populaire assez curieux : le mot *caramba!* simple interjection dont l'équivalent français pourrait être *fichtre!* figure dans le texte, y devient substantif, et sert à distinguer cette *tirana* de mille autres, désignées à leur tour par un mot quelconque extrait de leur texte poétique. Nous verrons plus loin une autre *tirana*, de Laserna celle-ci, appelée *del Tripili* (*du Tripili*) parce que ce mot — qui ne veut rien dire, d'ailleurs — revient plusieurs fois dans le cours de la chanson, et sert, à la fin, de jeu phonétique : *tripili-trápala*, etc. Ce moyen mnémotechnique était d'un usage courant, non seulement pour ce genre de chansons, mais encore pour certains chants populaires.

*Guillermo Ferrer*. — Nous savons peu de chose sur ce charmant musicien. En 1787, Ferrer était *maître d'opéra* à Madrid (4). En 1790 une symphonie de lui fut jouée aux concerts du théâtre des Caños del Peral, à Madrid (5). Ferrer composa plusieurs *tonadillas* dont les plus célèbres furent *La Dama abate*, *Madrid de toda mi vida*, *La Prendera y el Choricero*, *El Petimetre inclusero y la Petimetre burlada* ; enfin, *El remedo del gato*, d'où est extraite la *Tirana* que nous publions aujourd'hui (6). La plupart de ces *tonadillas* furent écrites à l'intention de la célèbre cantatrice Felipa Laborda.

La *Tirana*, appelée aussi quelquefois *tontillo*, est une danse à trois temps et de mouvement alerte, que l'on suppose d'origine andalouse (7). Danse chantée au début, elle devint par la suite un simple chant. A son origine, la *tirana* se chantait et se dansait sur des couplets, faits de quatre vers de huit syllabes, sans refrain ; les femmes, en dansant la *tirana*, faisaient de petits gestes avec leur tablier tandis que les hommes en faisaient autant avec leur chapeau ou leur mouchoir, à la manière des anciennes dames de Cadix. Devenue danse libertine, elle fut bannie des *saraos* (fêtes familiales de chant et de danse) ; dans les *tonadillas* du XVIII<sup>e</sup> siècle, on compte les *tiranas* par douzaines. Une des plus célèbres est celle de Laserna, appelée *del Tripili*, et devenue un simple chant populaire dans la suite ; celle de Ferrer est une des plus gracieuses et des plus subtiles que nous connaissions.

Ici, une digression s'impose.

A la fin de la *Tirana* de Ferrer apparaît le mot *mosquetero*, littéralement : *mousquetaire*, mais dans un sens tout différent. Anciennement, on appelait ainsi, dans l'argot théâtral espagnol, les spectateurs qui restaient debout dans les *corrales* (8) pendant les représentations ; bruyants, inquiets, exigeants, comme le sont en général ceux qui payent moins ou plus mal que les autres, ils manifestaient leurs opinions, leurs sympathies ou leurs indignations avec un tel éclat, qu'ils dominaient la « salle » entière, et devenaient ainsi les arbitres du succès (9). Cette partie du public se divisait en fractions ou en bandes de partisans, qui se faisaient une guerre sans merci, pour « démolir » les artistes ou les pièces soutenues par leurs adversaires, et *vice versa*. Il y avait notamment la bande des *chorizos*, partisans de la troupe de Manuel Martínez (vers 1780-83) au Teatro del Príncipe ; cette bande ou faction portait comme signe distinctif un ruban d'or au chapeau. Pablo Esteve était du côté des *chorizos*, tandis que son intime ami Laserna était au contraire dans la bande des *polacos*, partisans du Teatro de la Cruz (10). Le mot *polaco* se trouve employé dans le texte de la sixième *Chanson Picaresque*, *Las Majas de Paris*, de Laserna. On appelait ainsi la bande dirigée par un moine trinitaire nommé Polaco ; son signe distinctif était un ruban bleu au chapeau (11). D'autres auteurs laissent supposer que l'on appelait *polacos* les partisans de Polonia Rochel (*polaco* signifie littéralement :

(1) Voyez, pour ce qui concerne la *Tonadilla*, ses origines et son évolution, la première partie de ce *Prélude* dans le premier de ces deux cahiers.

(2) Notre distingué confrère Julio Gómez a publié une très intéressante étude sur *Blas de Laserna* dans la *Revista de la Biblioteca Archivo y Museo del Ayuntamiento*, Madrid 1925-1926, N<sup>os</sup> VII à X. On consultera avec profit ce travail — déjà cité dans la première partie de ce *Prélude* — non seulement pour tout ce qui concerne Laserna, mais aussi pour tout ce qui touche à la *Tonadilla* pendant cette période.

(3) Pour les mots *zarzuela*, *entremés* (intermède) et *villancico* (villanelle), voir la première partie de ce *Prélude*.

(4) *Orígenes y establecimiento de la Opera en España*, par Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, 1917, page 301.

(5) Cotarelo, *La Tirana*, page 218.

(6) Pedrell, *Teatro Lírico*, vol. II et *Diccionario Biográfico*. Notre éminent ami et collègue José Subirá, cite, dans *La Música en la Casa de Alba* de publication toute récente, un sainete, *Los Tres Sacristanes* et un *Aria d'Acheronte* pour violons, hautbois, cors, alto, trombones, une voix et basse, de Guillermo Ferrer.

(7) D'après Mitjana (*Enc. Lavignac*, page 2193), le XVII<sup>e</sup> siècle aurait vu naître la *Zarabanda*, la *Chacona* et la *Seguidilla*, alors que le XVIII<sup>e</sup> aurait à s'enorgueillir de la *Tirana*, du *Bolero*, du *Vito* et du *Zorongo*. Mais, à la fin de ce *Prélude*, nous sommes obligé de constater que Mitjana fait erreur en ce qui concerne la *seguidilla*.

(8) Pour le mot *corrales* et ce qui concerne la disposition des premières « salles » de spectacles, voir la première partie de ce *Prélude* (premier de ces deux cahiers).

(9) Boisel dans son *Journal de voyage en Espagne* (1660) parle déjà de cette catégorie de spectateurs.

(10) Schaack, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, vol. I, page 422 ; vol. II page 244. Cotarelo, *La Tirana*, pages 22, 43 et 79, et aussi *Establecimiento de la Opera en España*, déjà cité, page 393.

(11) Schaack, ouvrage cité, vol. V, page 327. Soriano Fuertes. *Historia de la Música Española*, vol. IV, page 156.

polonais), car les admirateurs des cantatrices — et Polonia Rochel était célèbre comme telle — devenaient vite des partisans. En tout cas, les mots *mosquetero* et *polaco* servirent, par la suite, à désigner l'auditeur dont on cherche à gagner les suffrages pour en faire un partisan... C'est ainsi que, dans la *tonadilla El Sentimiento de Polonia*, chantée jadis par Polonia Rochel, on parle même de *la fe polaca : la foi polonaise*, c'est-à-dire : la ferveur, la confiance, l'admiration sans bornes dont jouissait Polonia Rochel.

*Ay mosqueteritos ! (Ah ! mes petits mousquetaires)* chantait *La Caramba* à la fin de la *tonadilla El luto de Garrido*, en s'adressant au public... Et ainsi cent autres exemples.

Vers 1797, la salle du théâtre de *los Caños del Peral*, à Madrid, dont les partisans s'appelaient *panduros*, fut pourvue de sièges pour tous les spectateurs sans exception, et cet exemple fut bientôt suivi par les autres théâtres. Cette simple amélioration sonna le glas de ce que Cotarelo appelle « *la terrible mosquetería* ». Les auditeurs, désormais assis confortablement, ne manifestèrent plus leurs opinions avec autant de passion ni de violence. Nous laissons au lecteur le soin de tirer la morale de cette histoire !

\* \* \*

Revenons à nos *Chansons Picaresques*. A propos de l'air *Alma sintamos*, placé parmi les *Chants Lyriques* (VI<sup>e</sup>) nous avons parlé de Pablo Esteve ; cet auteur nous fournit un exemple de musique plus méridionale avec la chanson picaresque intitulée *A la Jota*, extraite de *Los Pasajes del Verano, tonadilla a solo*, c'est-à-dire, *tonadilla écrite pour un seul personnage*, dont la première représentation, confiée à *La Caramba*, eut lieu à Madrid en 1779.

On ne sait pourquoi la *Jota*, cet air de danse si éminemment espagnol, si viril, si foncièrement populaire, intervient rarement dans la *Tonadilla* ; on trouve, en effet, dans les *Tonadillas*, des *tiranas* et des *seguidillas*, surtout mêlées à d'autres danses et à d'autres chants populaires : *fandangos, polos, cerengues, boleros*, variés à l'infini ; par-ci, par-là, quelques menuets apparaissent dans les grandes *Tonadillas*, mais la *Jota* brille par son absence, en général, et c'est là une anomalie que nous ne parvenons pas à nous expliquer.

On ne connaît guère les origines certaines de la *Jota* ; d'après les uns, la *Jota* fut créée (*sic*) par Aben Jot, le musicien arabo-valencien exilé par Mouley Tarek, à Calatayud (Aragon) (1) ; d'après les autres, la *Jota* ne serait qu'une variante de la danse appelée anciennement *El Jitano (resic)*... Une chose demeure certaine et c'est que la *Jota* est surtout aragonaise. Il y a des *jotas* castillanes, des *jotas* valenciennes, navarraises, catalanes, plus ou moins dégagées, plus ou moins vives, plus ou moins alertes les unes que les autres, mais elles conservent toutes le rythme impératif de la grande *jota*, de l'ancienne *jota* aragonaise, laquelle est également variée à l'infini... Pour un aragonais, la *Jota* c'est l'Aragon tout entier, parce que c'est à travers la *Jota*, pourrait-on dire, que le peuple aragonais s'est raconté lui-même. C'est par le chant de la *Jota* que les Aragonais accueillent les boulets des armées de Napoléon... Car la *Jota*, ainsi qu'il arrive assez fréquemment dans la musique populaire espagnole, est à la fois une danse et un chant : comme danse, elle est d'un dynamisme extraordinaire ; comme chant, tout ce que l'on veut, car les couplets de la *Jota* sont tantôt pieux ou dévôts, tantôt railleurs ou héroïques, badins ou cinglants ; les uns savoureux comme des fruits très mûrs ; les autres perçants comme des flèches...

La *Jota* de Pablo Esteve est plutôt castillane de caractère, mais elle est traitée, naturellement, dans le style de la *Tonadilla*, c'est-à-dire teintée d'une nuance lyrique qui l'éloigne assez des *jotas* aragonaises, navarraises ou valenciennes, mais non sans grâce ni sans esprit.

Ajoutons que la *Jota* est toujours à trois temps, et que si les couplets sont quelquefois très libres et de caractère « mélismatique », la partie dansée reste d'un mouvement allègre, imperturbable et presque obsédant.

Avec la chanson *Por colación seis abates (Pour collation six abbés)*, nous retrouvons Blas de Laserna, dont nous avons parlé plus haut à propos de l'air *El Jilguerillo con pico de oro* (septième *Chant Lyrique*) ; nous avons laissé Laserna faisant des révérences à la Mozart ; le voici maintenant brochant de petits tableaux de mœurs. Cette chanson est extraite de la *tonadilla, La vida cortesana y aldeana (la Vie à la cour et au village)*, écrite pour la célèbre Polonia Rochel, et représentée à Madrid en 1780. A remarquer, l'altération du septième degré, qui transforme le mode majeur en septième mode de plain-chant (gamme de *sol* sans accident) ; cette particularité modale est assez fréquente dans les chants populaires de certaines régions espagnoles, notamment en Catalogne et tout le long de la côte méditerranéenne.

Les paroles de cette chanson font allusion à une *estátua del Prado*. Qu'est-ce que cette statue ? Laserna avait déjà composé une *tonadilla* intitulée *La Cibeles y el Apolo*, où il parle des nouvelles statues des fontaines du Prado de Madrid. Est-ce à l'une de ces statues que Laserna fait encore allusion, ici ? Si le texte de cette chanson reste assez obscur, la musique en est pleine de malice et de grâce, c'est une de celles dont le regretté Granados s'était inspiré pour ses *Tonadillas*.

Vient ensuite une *Tirana* du même Laserna. Nous ne parlerons plus de la *tirana* comme danse, l'ayant déjà fait à propos de la *Tirana* de Guillermo Ferrer. Celle de Laserna, très célèbre à l'époque, conserva sa vogue pendant tout le siècle dernier (2). Enrique Granados a tiré des motifs



plusieurs éléments essentiels, non seulement de ses *Tonadillas*, mais encore de ses *Goyescas*. Le premier de ces motifs se trouve déjà, implicitement, dans la chanson *Por colación seis abates* du même Laserna (voir plus haut). Mariano Rodriguez de Ledesma, avant Granados et avant Mercadante, avait déjà été séduit par la grâce de ce motif lorsqu'il écrivit :



Cette *Tirana*, dont l'intérêt spécial n'échappera à personne, a donc plus d'un titre à revendiquer auprès de nous.

L'air intitulé *Las Majas de Paris (Les Belles de Paris)*, sixième de nos morceaux picaresques, est extrait de la *tonadilla El deseo de la Pulpillo (Le désir de La Pulpillo)*, représentée à Madrid en 1781. Elève de Laserna, María Pulpillo, noble d'origine (elle appartenait à l'illustre famille des Gómez Córdoba y Lara) acquit vite une grande célébrité ; elle quitta le théâtre en 1795, devint l'épouse du grand *tonadillero* en 1796 et mourut en 1809, sept ans avant son illustre mari (3). *El deseo de la Pulpillo* est une *tonadilla a solo* que Laserna

(1) Mitjana, dans son livre *Discantes y Contrapuntos* (page 168), s'élève contre cette thèse. Felipe Pedrell, dans son *Diccionario Técnico de la Música*, adopte la thèse de la *jota* dérivant de la danse appelée *El Jitano (sic)*, en s'appuyant sur le témoignage de Pedro Saputo, exemple que suit d'ailleurs Rafael Mitjana, sans apporter ni l'un ni l'autre aucune nouvelle donnée. Nous nous sommes laissé dire, à Saragoise même, que la *jota* était d'origine valencienne...

(2) L'ouverture de *I due Figaro* de Mercadante, partition où fourmillent les thèmes d'origine espagnole, se termine par une *stretta* tirée tout simplement de cette *Tirana*.

(3) Julio Gómez, étude sur Laserna, déjà citée.

écrivit pour celle qui devint plus tard sa femme. Par exception, nous nous trouvons en présence d'un air à deux temps ; la raison en est simple : le texte fait allusion aux *belles de Paris*, et dès lors Laserna se croit obligé d'écrire des couplets à la française. Ils sont admirablement réussis.

María Pulpillo appartenait, comme son maître, au parti des *polacos*, auxquels elle désirait « complaire » ; cela lui sert de prétexte pour dire, dans la chanson, qu'elle a commandé à leur intention une quantité de choses extraordinaires : soit à Paris, et dans ce cas la musique prend une nuance française, extrêmement gracieuse et fine ; soit en Italie, et ici María Pulpillo débitait un air surchargé de vocalises endiablées.

Nous arrivons enfin à la dernière de nos *Chansons Picaresques* : *Las Majas madrileñas (Les Belles madrilènes)*, extraite de la même *tonadilla* dont nous venons de parler. C'est un éloge, en forme de séguedille, de la grâce des belles madrilènes. La *Seguidilla* est un chant dansé très ancien. Rafael Mitjana fait erreur lorsqu'il dit que la *seguidilla* est née au XVII<sup>e</sup> siècle ; Juan Alvarez Gato parle déjà de la *seguidilla (Cancionero de Baena, xv<sup>e</sup> siècle)*. Barbieri nous en fournit quelques exemples, de la même époque, dans son *Cancionero de los siglos XV y XVI*. Les *seguidillas* sont citées aussi comme chants dansés par Mateo Alemán, dans son *Guzmán de Alfarache* (fin du XVI<sup>e</sup>). Dans *El Celoso extremeño*, Cervantes les appelle *coplas de la seguida* (couplets à la suite) et *seguidillas* dans *Rinconete y Cortadillo* ; dans *La Gitanilla* et dans *Don Quixote* (chapitre XXXVIII). C'est Cervantes qui dit des *seguidillas* : *el brincar de las almas, el retozo de la risa, el desasosiego de los cuerpos y el azogue de los sentidos*, dont la traduction littérale pourrait être : *les tressaillements de l'âme, l'enjouement du rire, l'agitation des corps et le vif-argent de tous les sens*, juste éloge de la séguedille qui ne laisse plus aucune place à d'autres commentaires.

Francisco Ortiz (1614) parle de la *seguidilla* comme d'une danse excessivement libre. L'*entremés* (intermède) de Calderón, intitulé *Don Pegote*, imprimé en 1643, finit par des *seguidillas* dansées. La *seguidilla* était comprise dans l'état prohibitif du Conseil de Castille de l'année 1644 (1).

Au point de vue poétique, le texte de la *seguidilla* se compose de sept vers (tantôt de sept syllabes, tantôt de cinq), divisés en un couplet de quatre et une ritournelle de trois vers. Dans la poésie populaire, on trouve des *seguidillas* par milliers et autant, peut-être, en musique, car elles étaient répandues dans toutes les régions de l'Espagne où l'on parle le castillan.

La *seguidilla* était le final presque obligé de toutes les *tonodillas*.

Il ne nous reste plus qu'à nous excuser de la longueur de ce *Prélude*, dont la lecture exige plus de temps que l'audition de n'importe quelle *symphonie*. Cette prose est un mal nécessaire ; nous sommes presque aux débuts d'une renaissance musicale indéniable. Mais la tradition musicale espagnole, sa documentation, ses antécédents se sont égarés, au cours de près de deux siècles de somnolence nationale. La reconstitution de cette documentation devient indispensable aujourd'hui, non seulement pour ce qu'elle apporte d'intéressant et de nouveau à l'histoire de la musique, mais aussi pour couper court à toutes les légendes, à toutes les fantaisies, à toutes les inventions ineptes dont on nous gratifie un peu partout...

Contribuer humblement à ce long travail de reconstitution documentaire, voilà notre seul désir, en publiant ici une faible partie du fruit de nos recherches (2).

Joaquin NIN.

Paris, MCMXXVI.



(1) *Colección de Entremeses. Loas, Bailes, Jácara y Mojigangas. desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, par E. Cotarelo, Madrid 1911, Tome I, vol. I (ouvrage déjà cité).

(2) Entre le moment de remettre la deuxième partie de ce *Prélude* à l'imprimeur et celui d'en corriger les épreuves, plusieurs mois se sont écoulés pendant lesquels nous avons continué nos habituels voyages artistiques. Ceci nous permet de signaler la publication toute récente du « catalogue commenté » de la bibliothèque musicale du duc d'Albe, sous le titre de : *La Música en la Casa de Alba, Estudios históricos y biográficos*, par notre éminent ami et collègue José Subirá, ouvrage splendide qui honore non seulement son rédacteur mais encore la Maison d'Albe et l'Espagne tout entière (Madrid, 1927 ; un vol. de 374 pages, tiré sur Lafuma, à trois cents exemplaires). C'est une merveilleuse source de renseignements pour la période comprise entre le premier de nos *Chants Lyriques* (premier cahier de cette collection) et la dernière de nos *Chansons Picaresques*. On trouve dans ce volume maint renseignement inédit jusqu'à ce jour, sur la *tonadilla* et sur les *tonadilleros* ; ces nouvelles recherches nous permettent déjà d'avancer de quelques années la date à laquelle on place, généralement, la naissance de la véritable *tonadilla* scénique. D'après Subirá, en effet, Antonio Guerrero, que nous citons dans la première partie de ce *Prélude* (premier recueil de cette collection, page V, 10<sup>e</sup> paragraphe) comme ayant suivi le mouvement déclenché par Misón, l'aurait plutôt devancé. Dans la chronologie de la *tonadilla*, Antonio Guerrero occuperait donc la première place (V. *La Música en la Casa de Alba*, pages 277-78).

Nous tenons à remercier ici S. E. le Duc de Berwick et d'Albe, de l'honneur qu'elle a bien voulu nous faire en nous offrant un exemplaire de cet ouvrage, publié sous ses généreux auspices.

Nous sommes heureux de pouvoir annoncer, en même temps, la prochaine publication d'un travail d'une importance capitale sur la *tonadilla*, intitulé : *La Tonadilla escénica : Sus formas literarias y musicales*, dû, aussi, à la belle activité de notre ami José Subirá. Le vœu de Mitjana et l'aspiration de tous ceux qui, comme nous, se passionnent pour notre renaissance musicale, sont réalisés. Nous venons de parcourir, à Madrid, chez l'auteur même, ce travail et nous n'hésitons pas à le qualifier de magistral. Voilà deux dates à retenir pour l'histoire de notre musicologie.

Citons, enfin, pour continuer la bibliographie de la *tonadilla*, à peine esquissée dans le premier de ces recueils, une petite brochure due, cette fois encore, à José Subirá : *Tonadillas satíricas y picarescas, transcritas, prologadas y anotadas*. Madrid, *Biblioteca de Divulgación Literaria*, Vol. VII ; Editorial Páez, Mai, 1927.

# El amor es como un niño...

(L'AMOUR EST ENFANT VOLAGE...)

La partie de chant  
d'AUTEUR INCONNU  
(Vers 1786)

La partie de piano par  
**JOAQUIN NIN**

Version française par **HENRI COLLET**

CHANT *Andantino mosso* (♩ = 69)

PIANO *Andantino mosso* (♩ = 69)

*f*

*senza Pedale*

*senza ritardare*

*grazioso*

*p*

*Ped.*

*con grazia espressiva*

El a - mor es co - mo un  
L'a - mour est en - fant vo -

*Ped.* etc.

ni - ño Que cuan - to ve se le an - to - ja, que cuan -  
 - la - ge D'un ca - price il est le ga - ge, d'un ca -

*appena rit.* (a) *a tempo*  
 - to ve se le an - to - ja To - ma un cu - chi - llo y se  
 - price il est le ga - ge D'un cou - teau pour qu'il ne

*appena rit.* *a tempo*

hie - - re Y si se lo qui - - tan  
 meu - - re On le pri - - ve et il

*appena rit.* *più sonoro*  
 (a) *a tempo*  
 llo - - ra, y si se lo qui - - tan llo - - ra. Ay! ti -  
 pleu - - re, on le pri - - ve et il pleu - - re. De ma

(a) Le signe équivaut à un ritenuto à peine perceptible.

- ra - - na de - mi vi - - da Mi que -  
 vie im - pé - ri - eu - se rei - - ne Ta beau -

*sempre piano*  
*legato*

- rer no tie - - ne i - gual - - - - - (a) ~~~~~  
 - té sur moi est sou - ve - rai - - - - - Et je

que - - - ro aun - que cru - el - - - - - ¿Qué más  
 t'ai - - - me bien qu'in - hu - mai - - - - - ne Que veux -

*poco rit.*  
 que - - - res? ¿Que - - - res más? (a) ~~~~~  
 tu de plus? De plus? Ca - ram -  
 Ca - ram -

*poco rit.*

(a) Come prima

*a tempo*

- ba! cuán - to te que - - ro ¡Ay! sin po -  
 - ba! com - bien je t'ai - - me Ah! mon a -

*a tempo e sempre piano*

- der - lo re - - me - diar ¡Ay! \_\_\_\_\_  
 - mour est sans re - mè - de. Ah! \_\_\_\_\_

¡Ay! \_\_\_\_\_ Sin po - der - - lo ¡Ay! \_\_\_\_\_  
 Ah! \_\_\_\_\_ Sans re - mè - - de Ah! \_\_\_\_\_

*a tempo* *rit.*

(a) *8ª alta ad libitum*.....

¡Ay! \_\_\_\_\_ re - me - diar \_\_\_\_\_  
 Ah! \_\_\_\_\_ sans re - mè - - - - - de.

*a tempo* *rit.* *pp //*

(a) Come prima

# Tirana<sup>(1)</sup>

(Vers 1776)

La partie de chant par  
**GUILLERMO FERRER**  
(1730?-1790?)

La partie de piano par  
**JOAQUIN NIN**

Version française par HENRI COLLET

**PIANO** Allegretto (♩ = 69)

*con grazia e maliziosamente*  
*p* (a) *mm*

El dí - a que se ca - sa - re el lí -  
Si ja - mais un jour se ma - ri - e Le bon

*con grazia e maliziosamente*  
*p* (a) *mm*

- o Man - ga li - ge - ra Se han de po - ner  
pè - re La Fo - li - e Il sau - dra brû - ler

(1) Cette tirana est extraite de la tonadilla "El remedo del Gato" jouée à Madrid vers 1776. La Tirana est une danse à 3 temps d'al. lure assez vive et de caractère picaresque.  
(a) Le signe *mm* équivaut à un ritenuto à peine perceptible.

lu - mi - na - rias en me - dio de la pla -  
 des bou - gi - es sur la pla - ce de la Mai -

The first system of the musical score features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The vocal line contains the lyrics 'lu - mi - na - rias en me - dio de la pla - des bou - gi - es sur la pla - ce de la Mai -'. The piano accompaniment includes various rhythmic patterns, such as triplets and sixteenth notes, with some notes marked with fingerings like 5, 4, 2, 3, and 1.

- zue - la To ma mu - cha - cha es tas co - les a - un -  
 - rie! Prends! Prends! ma fil - le, Prends! ces choux - fleurs bien que

The second system continues the musical score. The vocal line lyrics are '- zue - la To ma mu - cha - cha es tas co - les a - un - - rie! Prends! Prends! ma fil - le, Prends! ces choux - fleurs bien que'. The piano accompaniment features similar rhythmic motifs to the first system, with fingerings like 1, 3, 5, and 7 indicated.

que en la pla - za las hay ma - yo - res Ha - bas,  
 au mar - ché ils soient bien meil - leurs Fè - ves,

The third system of the score includes the lyrics 'que en la pla - za las hay ma - yo - res Ha - bas, au mar - ché ils soient bien meil - leurs Fè - ves,'. The piano accompaniment is marked with a dynamic of *f* (forte) and includes a *triumph* marking. Fingerings like 3, 2, 1, 3, 7, 2, 1, 2, 1, and 3 are shown.

ha - bas, ha - bas, ha - bas, ¡Ay! mo - re - na co -  
 fè - ves, fè - ves, fè - ves, Ah! bru - net - te la -

The fourth system concludes the page with the lyrics 'ha - bas, ha - bas, ha - bas, ¡Ay! mo - re - na co - fè - ves, fè - ves, fè - ves, Ah! bru - net - te la -'. The piano accompaniment features a *triumph* marking and includes fingerings like 4, 1, 2, 3, 5, 1, 3, 1, and 1.

*f* *(a)* *p*

- mo cuan - do la - vas Ha - bas, ha - bas, ha - bas  
 - ve tes ba - ret - tes fè - ves, fè - ves, fè - ves

- cen - do

ver - des ¡Ay! mo - re - na co - mo cuan - do cier - nes  
 ver - tes Ah! bru - nette é - cos - se - les bien ver - tes!

*poco cresc.*

*p*

Ca - ri - ñi, ca - ri - ni - to del al - ma,  
 O ché - ri, ô ché - ri de mon ê - tre,

*p*

que el ga - ti - to se su - be a la pa - rra  
 le chat grimpe à la treil - le cham - pè - tre

(a) Come prima

*più sonoro*

Ca - ri - ñi que se su - be y se ba - - ja,  
Et mon cœur à l'a - mour s'en va nai - - tre!

*più sonoro*

*ancora di più ma senza affretare ne ritardare*

Che - re - me mos - que - te - - ro del al - - ma,  
Ai - me - moi mous - que - tai - re du roi!

*quasi f*

*dim.* *dim.* *senza ritardare*

Che - re - me, che - re - me, che - re - me.  
Ai - me - moi! ai - me - moi! ai - me - moi!

*dim.* *dim.* *senza ritardare*

*tempo vivo et molto ritmico*

*f* *ff*

NOTA. En général les triolets doivent être joués bien serrés

A Alicita Felici

# A la Jota<sup>(1)</sup>

La partie de chant par  
**PABLO ESTEVE**  
(1730? - 1800?)

La partie de piano par  
**JOAQUIN NIN**

Version française par HENRI COLLET

**Allegretto modto** (♩ = 72)

*M.D.* *M.G.* *M.D.*

**PIANO** *quasi f* *M.G.* *3* *cres - - cen - - do*

*appena rit.* *p*

*ossia* *M.D.* *M.G.* *M.D.* *etc.*

*f*

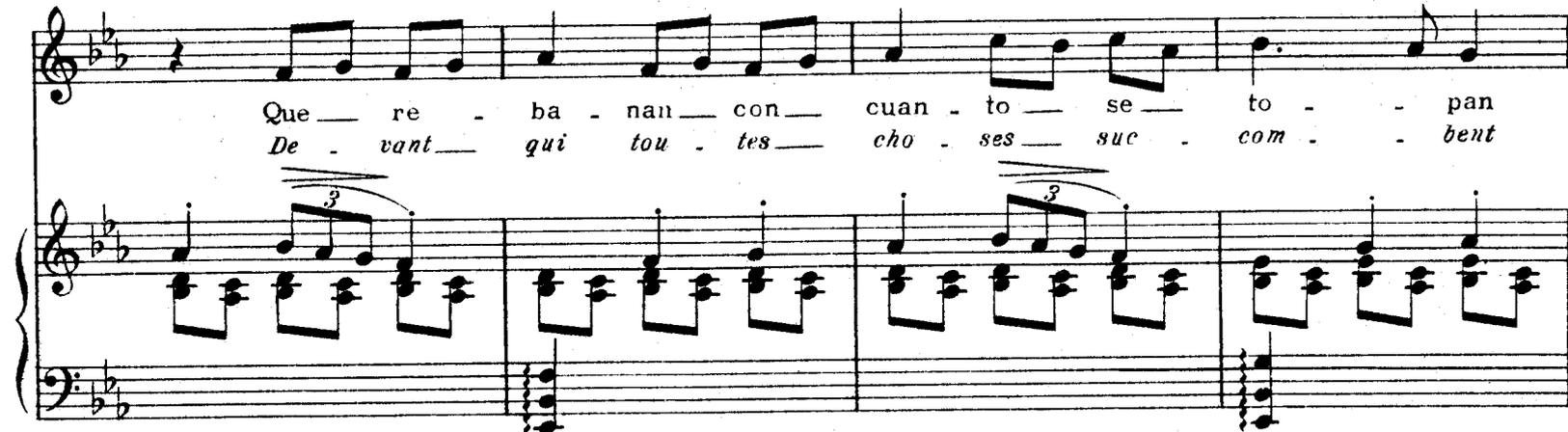
(1) Cette Jota est extraite de la tonadilla "Los Pasages de Verano" représentée à Madrid en 1779.  
Jota : Chant et danse populaires à 3 temps d'un rythme assez marqué et d'allure vive et gaie.

*sonoro*  
(a)  *(più forte la 2ª volta)*



A la Jo - ta - que hay mu - chas pa - lo - mas  
A la Jo - ta - il est des co - lom - bes

*(più forte la 2ª volta)*



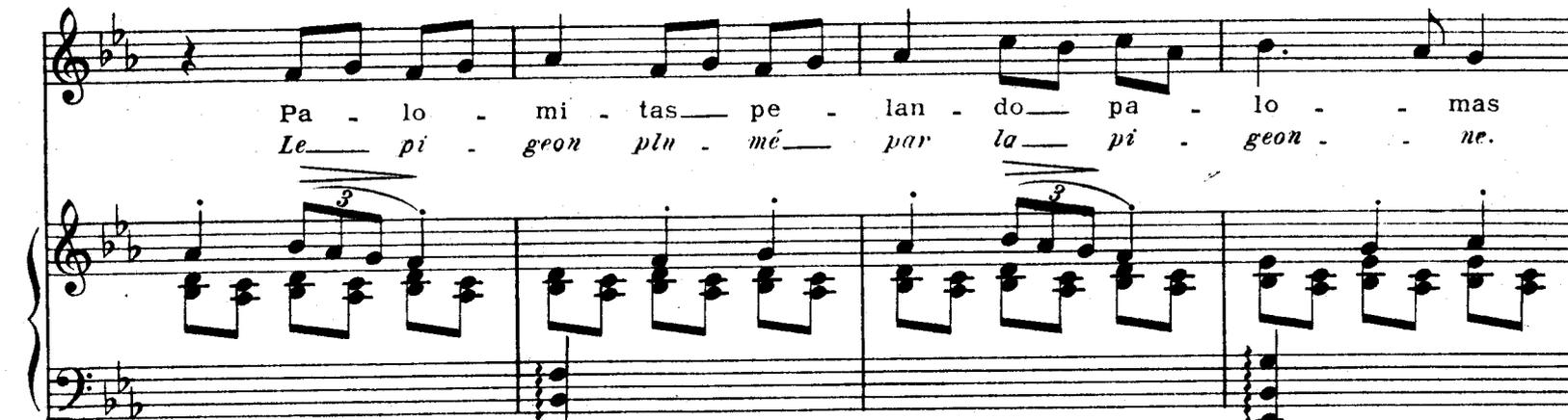
Que - re - ba - nan - con - cuan - to - se - to - pan  
De - vant - qui tou - tes - cho - ses - suc - com - bent

*più sonoro*



A la Jo - ta - que an - dan con - gran - mun - do  
A la Jo - ta - l'on voit, sans qu'il l'en soup - çon - ne,

*poco più sonoro*



Pa - lo - mi - tas - pe - lan - do - pa - lo - mas  
Le - pi - geon plu - mé - par la - pi - geon - ne.

(a) le signe  équivaut à un ritenuto à peine perceptible.

*meno f* *poco più f e*

Ay! Ay! Ay! que bue - no que va Nin  
 Ah! Ah! Ah! é - cou - tes - moi bien Que

Ped. Ped. etc.

*senza affretare* *meno f*

- gu - no de us - te - des se de - je pe - lar Que  
 nul d'en - tre vous ne se lais - se plu - mer Car

*senza affretare*

*dim.* - - - - *cresc. ma un poco*

lue - go sin plu - mas no po - drá vo - lar No, no,  
 pri - vé de plu - mes il ne pour - ra vo - ler, Non, non,

no, no, no, no, y ten - gan a - ten - ción, a - ten -  
 non, non, non, non, fai - tes bien at - ten - tion, at - ten -

(a) Come prima

(a) *rit. poco*

- ción Cui - da - do, cui - da - do lo que - di - go  
 - tion, En gar - de! en gar - de! ce - la - - vous re -

yo, Cui - da - do, cui - da - do lo  
 - garde! En gar - de! en gar - de! ce -

que - di - go yo, lo que - di - go  
 - la - - vous re - garde! ce - la - - vous re -

*rit. poco*

yo.  
 garde!

*rit. poco*

*f*

*rit. poco*

*D.C. al*  $\frac{3}{4}$   
*ad libitum*

*A la*  
*D.C. al*  $\frac{3}{4}$   
*ad libitum*

(a) Come prima

(1) Si l'on fait la reprise ce Mi peut être porté à l'octave supérieure et attaqué forte; en ce cas le Mi de la neuvième mesure peut descendre d'une octave.

# Tirana<sup>(1)</sup>

La partie de chant par  
**BLAS DE LASERNA**  
(1751 - 1816)

La partie de piano par  
**JOAQUIN NIN**

Version française par **HENRI COLLET**

*Allegretto vivo* (♩ = 69) très en mesure et sans jamais altérer le mouv!

PIANO

The musical score consists of four systems. The first system is the piano introduction, marked *f* and *mf*. The second system continues the piano accompaniment with *cresc.* markings. The third system introduces the vocal line with *mf* and *con grazia* markings, and includes the lyrics: "Del Tri - pi - li la ti - ra - - na / Du. Tri - pi - li la ti - ra - - nen". The fourth system continues the vocal line with *quasi p con grazia* markings and includes the lyrics: "es la que más gus - to da / est no - tre dan - se pro - fa - - ne." The piano accompaniment features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

(1) Cette *tirana*, appelée aussi *Tirana del Tripili* fut célèbre en son temps. Intercalée par Mercadante dans l'ouverture de son opéra espagnol "I due Figaro" (1835) cette mélodie fit le tour de l'Europe. La *tirana* est une danse à 3 temps d'allure assez vive et de caractère picaresque.

Copyright 1927 by

EDITIONS MAX ESCHIG, 48 rue de Rome, Paris.

M. E. 1645<sup>(4)</sup>

TOUS DROITS D'EXÉCUTION PUBLIQUE DE TRADUCTION  
DE REPRODUCTION ET D'ARRANGEMENTS RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS  
Y COMPRIS LA SUÈDE LA NORVEGE ET LE DANEMARK

Del Trípili la tíra - na  
 Du Trí - pí - lí la "tí - ra - ne"

The first system of the musical score features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a half note G5, followed by quarter notes F#5, E5, D5, and C5. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *mf* and *f*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

es la que más gus - to da  
 est no - tre dan - se pro - fa - ne

*cresc.* *mf*

The second system continues the musical score. The vocal line has a half note G5, quarter notes F#5, E5, and D5, followed by a half note C5. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *cresc.* and *mf*. Fingerings are indicated with numbers 3, 5, and 4.

Don - de es - tá es - te so - ne - ci - llo.  
 Dès lors qu'on en - tend la dan - se

*p*

The third system of the musical score shows the vocal line starting with a half note G5, quarter notes F#5, E5, and D5, followed by a half note C5. The piano accompaniment has a half note G4 in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *p*. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, and 4.

to - di - tos pue - den ca - llar  
 De tous cò - tés l'on fait si - len - ce

The fourth system of the musical score features the vocal line with a half note G5, quarter notes F#5, E5, and D5, followed by a half note C5. The piano accompaniment has a half note G4 in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *f*. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, and 3.

*p*

Don - de es - tá es - te so - ne - ci - llo  
 Dès lors qu'on en - tend la dan - se

*cresc.* - - - - *e appena rit.* - - -

to - di - - - - tos pue - den ca - si - - - - llar  
 De tous - - - - cô - tés l'on fait si - - - - len - ce

*appena rit.* - - -

*quasi p e a tempo*

Trí - pi - li, Trí - pi - li, trá - pa - la, trá - pa - la,  
 Trí - pi - li, Trí - pi - li, tra - pa - la, tra - pa - la,

*p*

*Red.* *Red.* *Red.* etc.

que es - ta ti - ra - na se can - ta y se bai - la.  
 Cet - te "ti - ra - ne" se chante et se dan - se.

Bai - la chi - qui - lla, Can - ta con gra - cia,  
 Dan - se jo - li - e, Chan - te char - man - te

*quasi f*

Tin, ti, ri, rin, ti - - ra - na, ti - ra - na.  
 Tin, ti, ri, rin, ti - - ra - ne, ti - ra - ne.

Da - le, que da - le, Ja - la que ja - la,  
 Dou - ce fo - li - e! Joie tri - om - phan - te,

*quasi f*

Que me ro - bas el al - ma ti - ra - na.  
 De l'âme é - pri - se de la ti - ra - ne!

*senza rit.*

*cresc.*

*f*

# Por colación seis abates<sup>(1)</sup>

(POUR COLLATION SIX ABBÉS...)

La partie de chant par  
**BLAS DE LASERNA**  
(1751 - 1816)

La partie de piano par  
**JOAQUIN NIN**

Version française par HENRI COLLET

**Presto** (♩ = 84)

PIANO *f*

**Allegretto mosso** (♩ = 72)  
*mf e con grazia*

Por co - - la - ción seis a - ba - - tes  
Pour col - - la - tion six ab - bés ré - u - nis

**Allegretto mosso** (♩ = 72)

por co - - la - ción seis a - ba - - tes  
Pour col - - la - tion six ab - bés ré - u - nis

(1) Extrait de la tonadilla "La vida cortesana y aldeana" (La vie à la cour et au village) représentée à Madrid en 1780.

Prière de bien observer les transitions de *rit.* . . . // *a Tempo*. si l'on veut conserver tout le caractère à cette délicieuse petite chanson.

Copyright 1927 by

EDITIONS MAX ESCHIG, 48 rue de Rome, Paris.

M. E. 1645<sup>(5)</sup>

TOUS DROITS D'EXÉCUTION PUBLIQUE DE TRADUCTION  
DE REPRODUCTION ET D'ARRANGEMENTS RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS  
Y COMPRIS LA SUÈDE LA NORVEGE ET LE DANEMARK

*rit.* - // *a tempo*

Se co - mie - ron un ca - na - rio  
 Man - gè - rent un ca - na - ri

*rit.* - *a tempo e p* *poco*

y aun de - ja - ron que ce - nar  
 Et lais - sè - rent un mor - ceau

*cres* *cen - do* *appena rit.*

*rit.* - *a tempo* *poco rit.*

pa - ra la es - tá - tua del Pra - do  
 pour la sta - tu - e du Pra - do

(Granados) *ritenuto e f* *a tempo* *poco rit.* - //

*a tempo* *f* *rit.* - *8<sup>a</sup> ad lib. a tempo* *reprise ad lib.*

pa - ra la es - tá - tua del Pra - do.  
 pour la sta - tu - e du Pra - do.

*a tempo* *f subito* *rit.* - // *a tempo* *ff reprise ad lib.* *ff*

# Las Majas de Paris<sup>(1)</sup>

(LES BELLES DE PARIS)

La partie de chant par  
**BLAS DE LASERNA**  
(1751 - 1816)

La partie de piano par  
**JOAQUIN NIN**

Version française par HENRI COLLET

**Allegro** (♩ = 84)

**PIANO**

*p e con grazia*

*senza rit.*

*M.G.* *f* *più f*

*M. D.*

*f non legato*

*p*

*rit. molto*

Pa - ra  
Pour sa -

(1) Cette chanson est extraite d'une tonadilla intitulée "El deseo de la Pulpillo" représentée à Madrid en 1781.

Copyright 1927 by

EDITIONS MAX ESCHIG, 48 rue de Rome, Paris

M. E. 1645<sup>(6)</sup>

TOUS DROITS D'EXÉCUTION PUBLIQUE DE TRADUCTION  
DE REPRODUCTION ET D'ARRANGEMENTS RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS  
Y COMPRIS LA SUÈDE LA NORVEGE ET LE DANEMARK

*rit.*

ver si a - ca - so lo - gro com - pla - cer á mis po - la - cos  
 - voir si je puis plaire á leurs sei - gneu - ries du par - ter - re

*p*

*rit.* - - - - //

*più sonoro*

he pe - di - do va - rias co - sas que pa - ra e - llos son del  
 J'ai re - quis di - ver - ses cho - ses qui pour el - les soient dis -

*più sonoro*

*rit. molto* - - - - //

ca - so que pa - ra e - llos son del ca - so  
 - po - ses! qui pour el - les soient dis - po - ses!

*pp*

*rit. molto* - - - - //

*a tempo*

a Pa - ris tam - bien he es - cri - to por sa -  
 á Pa - ris aus - si j'é - cris pour trou - ver

*a tempo*

*f*

*rit.* - - - - - *a tempo*

- le - roy por des - ga - rro y u - nas ma - jas de a - quel  
de l'ef - fron - te - ri - e: et de là vont m'ar - ri -

*rit.* - - - - - *a tempo*

*quasi f*

*rit.* - - - - - *a tempo*

pue - blo me ha de en - viar has - ta tres ca - rros. y e - so  
- ver trois chars em - plis de bel - les fil - les et no -

*rit.* - - - - - *a tempo*

*res - cen - do*

*ma poco più vivo*

q'en a - que - lla tie - rra el sa - le - ro es con - tra -  
- tez que dans Pa - ris, le galbe est de la con - tre -

*mf e poco più vivo*

*rit. molto e dim.* - - - - - *D. C. ad lib.*

- ban - do el sa - le - ro es con - tra - ban - do. (1)  
- ban - de, oui, le galbe est con - tre - ban - de.

*rit. molto e dim.* - - - - - *p*

*D. C. ad lib.*

*Red.*

(1) Cette note n'est possible qu'à la reprise.

Las Majas Madrileñas<sup>(1)</sup>

(LES BELLES MADRILÈNES)

SÉGUEDILLE

La partie de chant par

BLAS DE LASERNA

(1751 - 1816)

La partie de piano par

JOAQUIN NIN

Version française par HENRI COLLET

Allegretto (♩ = 50)

PIANO

(1) Cette *seguidilla* est extraite de la *tonadilla* "El deseo de la Pulpillo" représentée à Madrid en 1781. La *seguidilla* est une danse à trois temps d'allure gaie et moins rapide que la *Jota* et la *Tirana*.

(a) le signe  équivaut à un *ritenuto* à peine perceptible

La na - jas ma - dri - le - ñas son de tal  
 Les bel - les ma - dri - lè - nes ont de la

cas - ta, son de tal cas - ta son de tal cas - ta,  
 ra - ce, ont de la ra - ce, ont de la ra - ce,

*rit. poco* - - *f*

son de tal cas - ta,  
 ce, ont de la ra - ce,

(breve) - - *a tempo*

*poco rit.* - - *a tempo*

*p*

son de tal cas - ta,  
 ont de la ra - ce,

*mf*

*p*

*rit. poco* - - //

que a to-das las del mun - do dan - quince y fal - ta!  
 tel. le que nulle au mon - de 3 ne tiendrait leur pla - ce!

*rit. poco* - - //

Digo a ver que des - guin - ces, digo a ver que fan -  
 Voy - ez - donc! quel le grâ - ce, voy - ez - donc! et quel

*legato il tema*  
*mf con grazia*  
*poco cres - cen - do*

*pp*

- fa - rria, digo a ver es - te ar - que - o, digo a ver! ¡pues di - go si co -  
 gal - be, voy - ez - donc! quel le flam - me, voy - ez - donc! comme el - les se ba -

*rit. poco* *p a tempo*

*rit. poco* *p a tempo*

- lum - pian! ¡pues di - go si se plan - tan! pues di - go, mas ¿qué  
 - lan - cent! et comme el - les se plan - tent! que dire en - cor! que

*f* *mf (a) mmmm*

(a) Come prima

*cresc.* *appena rit.* - - - *a tempo*

di - go? si - no pue - do i - mi - tar - las!  
 di - re! qu'el - les sont i - ni - mi - ta - bles!..

*cresc.* *appena rit.* - - - *a tempo*

Cier - to que es Ma - drid so - lo la sal - de - Es -  
 et qu'il est cer - tain qu'à lui seul Ma - drid est la - grâ - ce de l'Es -

*p* 5 5

*rit. poco* *f*

- pa - ña, la sal de Espa - ña, la sal de Es - pa - ña,  
 - pa - gne de l'Es - pa - gne, la grâ - ce de l'Es - pa - ña,

*rit. poco* - - *f*

7 3

(breve) *a tempo* *più mosso*

la sal de Es - pa - ña!  
 - gne, la grâ - ce de l'Es - pa - gne!

*più mosso*

*poco rit.* *a tempo*

5 *ff*