

L'INFLUENCE DE L'ESPAGNE SUR LA MUSIQUE

N'est-il pas curieux que, vers la fin du xix^e siècle, des éléments de musique populaire espagnole aient été incorporés dans la musique nationale de presque tous les pays? Pourquoi cette importance de l'Espagne? Les Allemands se sont-ils servis d'airs français? Ou les Français ou les Russes d'airs anglais? A ceux qui consacrèrent leur vie à l'affermissement des limites d'une musique nationale, l'idée eût semblé déraisonnable. Cependant, on considérait qu'une introduction de *habaneras* et de *malagueñas* ne pouvait faire de mal. Et l'on n'avait point tort. Le plus drôle, c'est que ce fut l'étranger qui apprit aux Espagnols à tirer profit de leur propre musique nationale.

Longtemps avant la naissance d'Albeniz et de Granados, Michael Glinka, fondateur de l'école nationale russe fut influencé par la couleur exotique et les complications de rythme de la musique espagnole. Glinka se rendit en Espagne en 1845 pour y découvrir des mélodies « originales et encore inexploitées ». A Valladolid et à Madrid, il nota les chansons populaires, et à Grenade fut si charmé par les danses des bohémiens qu'il en prit des leçons de danse espagnole. L'issue de son voyage fut les deux « Ouvertures Espagnoles », la *Jota Aragonesa* et la *Nuit à Madrid*. C'était peut-être de la musique passablement incolore au côté de celle de Falla, mais elle ne manque pas d'avoir une importance historique : d'abord pour avoir précédé d'environ quinze ans toute séries

musique espagnole d'origine, et ensuite pour avoir frayé la route aux duos pour piano de Moszkowski, au *Capriccio Espagnol* de Rimsky-Korsakov et à une grande variété de musique française légère où *seguedillas*, *tonadas* et *malagueñas* se mêlent, en toute promiscuité, aux chansonnettes de l'opéra-comique. Consultez toute collection de musique de danse employée par l'orchestre d'un des patinoires du Second Empire, vous êtes presque sûrs d'y trouver une « danse espagnole ». Enfin, vers 1860, le compositeur hispano-américain Sébastien Yradier publia un recueil de ballades intitulées *Fleurs d'Espagne*, prototypes des chansons espagnoles de cabaret que nous connaissons maintenant, hélas ! trop bien. Daudet les introduisit dans ses romans, Dumas fils les fit chanter aux personnages de ses pièces, et en 1874, l'une d'entre elles fut adaptée par Bizet. C'est la *Habanera*, universellement connue, de *Carmen*.

Ce fut avec *Carmen* que l'esprit musical de l'Espagne s'établit définitivement en Europe. Et il est curieux de noter qu'en dépit de son déploiement de couleur locale et de souple passion méridionale, Bizet n'a jamais cru à la nécessité de visiter l'Espagne. Il y avait assez de choses espagnoles à Paris, où, tout au moins, il y avait assez pour entretenir sa conception fantaisiste de l'Espagne. Deux morceaux, la *Habanera* et l'interlude précédent le dernier acte et qui est une adaptation d'une *tonadilla* de Manuel Garcia, furent, en fait, empruntés à des recueils de chansons espagnoles qui avaient alors atteint à la vogue de certains de nos airs de jazz. Les autres chansons espagnoles de *Carmen* sont œuvres de Bizet. A vrai dire, ce ne sont parfois que de lamentables caricatures. Bizet lui-même, selon son dernier biographe (1) qualifiait la chanson du Toréador de « cochonnerie ». Mais, dans la majorité des cas, on a peine à les distinguer des œuvres du cru. Des chansons du genre de la *Séguedille* de *Carmen*, œuvre d'un Français, parisien de naissance et d'éducation, disséminèrent par le monde l'esprit de la musique espagnole.

(1) Raoul Laparra : *Bizet et l'Espagne*.

Bizet, disais-je, n'alla jamais en Espagne. « Ça me gênerait », disait-il. Tel n'était cependant pas le cas de la plupart des artistes français. « Je me sentis là sur mon vrai sol et comme dans une patrie retrouvée », écrivit Théophile Gautier de son fameux voyage. Et Chabrier en aurait dit autant. Le « bon Emmanuel », comme on l'appelait, était d'origine auvergnate. Or, comme le dit son biographe, Joseph Desaymard (2) : « Chabrier éprouvait pour l'Espagne un attrait qui semble héréditaire chez les fils d'Auvergne, si on songe aux Catalans qui, de tout temps, émigrèrent par delà les Pyrénées » ; et il déclare : « Son séjour en Espagne fut un événement capital dans sa vie et la genèse de son œuvre. » Voici, dans l'extrait d'une lettre écrite à Séville en 1882 et adressée aux éditeurs Enoch et Costallat, la relation de ce voyage par Chabrier lui-même : un appréciable document de première main révélant, d'une manière délicieuse, la passion des compositeurs français pour l'Espagne.

Eh bien! mes enfants, nous en voyons des derrières andalous se tortiller comme des serpents en liesse! Nous ne bougeons plus le soir des *bailos flamencos* entourés, tous deux, de *toreros* en costume de ville, le feutre noir fendu ~~au~~ milieu, la veste ajustée au-dessus des hanches et le pantalon collant dessinant deux jambes nerveuses et deux fesses du plus beau galbe. Et les *gitanas* chantant leurs *malagueñas* ou dansant le *tango*, et le *manzanille*, que l'on se passe de main ~~en~~ main et que tout le monde est forcé de boire. Ces yeux, ces fleurs dans d'admirables chevelures, ces châles noués à la taille, ces pieds qui frappent un rythme varié à l'infini, ces bras qui courent frissonnantes le long d'un corps toujours ~~en~~ mouvement, ces ondulations de la main, ces sourires éclatants, et cet admirable derrière sévillan qui se tourne en tous sens alors que le reste du corps semble immobile — et tout cela ~~en~~ cri de *Olle, olle, anda la Maria! anda la Chiquita! Eso es! Baile la Carmen, anda! anda!* vociférés par les autres femmes et le public! Cependant, les deux guitaristes graves, la cigarette aux lèvres, continuent à gratter n'importe quoi à trois

(2) Chabrier d'après ses lettres.

temps. (Le *tango* seul est à deux temps.) Les cris des femmes excitent la danseuse qui, sur la fin de son pas, devient littéralement folle de son corps. C'est inouï! Hier soir, deux peintres nous ont accompagnés et prenaient des croquis. Moi, j'avais mon papier de musique à la main; nous avions toutes les danseuses autour de nous; les chanteuses me redisaient leurs chants, puis se retiraient en serrant fortement la main d'Alice et la mienne! Puis il fallait boire dans le même verre, ah! c'est du propre! Enfin nous ne nous en portons pas plus mal ce matin! Mais là, vrai, je ne vois pas du tout Mme E... là-dedans! Et nous allons mener cette vie-là pendant un mois jusqu'à Barcelone, en passant par Malaga, Cadix, Grenade, Valencia! Ah! mes pauvres nerfs! Enfin, il faut voir quelque chose avant de claquer, — mais, mes amis, celui-là n'a réellement rien vu qui n'a pas assisté au spectacle de deux ou trois Andalouses houlant des fesses, et en mesure aussi, également en mesure de *anda! anda! anda!* et les éternels claquements de mains : elles battent avec un instinct merveilleux le 3/4 à contre-temps pendant que la guitare suit pacifiquement son rythme.

Comme d'autres battent le temps *f* de chaque mesure, chacune battant un peu à sa fantaisie, c'est un amalgame de rythmes des plus curieux, — du reste, je note tout cela, — mais quel métier, mes enfants! Courir les cathédrales (des splendeurs) voir les musées, se perdre dans les rues, visiter tout, manger quatre à quatre et se coucher à minuit, il y a des moments où nous sommes imbéciles! Pour un oui, pour un non, nous grimpons à cette sacrée Giralda, du haut de laquelle on a bien le plus beau panorama du monde; je connais le nom et le son de toutes les cloches, car le jeune sonneur est mon ami; ses sœurs dansent dans un *baile* le soir, et le jour montrent la cathédrale. C'est comme ça.

Des mendians plein les rues et vous demandant avec la cigarette à la bouche et des allures pleines de majesté; ils ne disent pas merci, ça leur est dû, paraît-il. Et toute la nuit le *sereno* parcourt les rues, avec sa pique et sa lanterne et chantant d'une voix forte : *Ave Maria purissima*, etc., cela signifie que la ville est tranquille, qu'on peut dormir. Il y a même une danse, intitulée le *Sereno*; alors la danseuse imite

l'edit Sereno et chante à tue-tête : *Ave Maria purissima*, et tortille du derrière... On nous appelle pour déjeuner. Nous vous embrassons tous les quatre.

EMMANUEL.

Pourrait-on demander une relation plus frappante de l'Espagne de Zuloaga? Dans une autre lettre, Chabrier donne des détails sur « la richesse incomparable » de la musique populaire espagnole : le *tango*, « une manière de danse où la femme imite avec son derrière le tangage du navire. »; les danses de Séville en 3/4, et de Malaga et de Cadix en 5/8; et « une curieuse danse en 5/8 dans le Nord ». L'issite musicale de ce voyage fut *España*, œuvre franche et rigoureuse comme un tableau de Van Gogh, et d'où découle l'impressionnisme musical. A vrai dire, si Bizet tira le génie musical espagnol de cabarets perdus, Chabrier lui donna une place permanente dans la langue musicale française.

La preuve en est aisée. En effet, lors de l'apparition de Debussy, non seulement les caractéristiques superficielles de la musique espagnole, mais aussi les subtilités de rythme et de chant avaient, de façon où d'autres, fini de s'intégrer à l'esprit musical français. Debussy ne pénétra jamais en Espagne au delà de Saint-Sébastien où il lui arriva de passer une après-midi. Il n'en fut pas moins, dans la *Sérénade interrompue* et dans la *Danse profane*, en mesure d'employer, sans la moindre apparence d'affectation, les éléments du *cante jondo*, et, dans la *Soirée dans Grenade*, de créer une atmosphère que Manuel de Falla jugea « typiquement espagnole jusqu'en ses moindres détails ». Falla note aussi le caractère authentiquement espagnol du prélude pour piano *Puerto del Vino*, des premières chansons de Verlaine, *Fantoches* et *Mandoline* et de la brillante *Ibérie* des *Images*. Quant au scherzo du Quatuor, première œuvre de grande importance de Debussy, Falla le déclare « très andalou d'esprit », bien qu'en fait ce mouvement de si vive couleur ait été inspiré, non pas de la musique espagnole, mais par les orchestres javanais, les *gamelan* de l'Exposition Universelle de Paris.

Il est courant de dire que la renaissance de la musique espagnole a commencé au milieu du xix^e siècle, lors de l'apparition de Joaquín Nin et de Felipe Pedrell. Mais pour parler franchement, cette renaissance manquait de vie, car, sous l'impulsion de ces hommes, la musique ne se développait ni dans le sens populaire ni dans la direction du concert. Comme le dit Guido Pannain (3) :

« La musique espagnole était forcée de suivre les canons des airs locaux et du chant populaire, se rognant ainsi les ailes jusqu'à en devenir une caricature de l'art, un pur *genero pintoresco de salón*, — ou bien, elle devait accepter les principes généraux à la base des réalisations de l'art européen et perdre par là son caractère national. »

Telle fut la tragédie de la musique espagnole, et si le moyen terme fut découvert par Falla, ce n'est qu'après que Debussy eut montré la voie. Dans un livre de l'éminent hispaniste J. B. Trend (4) se trouve le passage intéressant que voici :

« Le point tournant de la carrière de Falla fut, comme il insiste toujours, son voyage à Paris et sa rencontre avec Debussy en 1907. On a déjà noté que Debussy écrivait de la musique entièrement andalouse d'esprit sans recourir à rien qu'on pût franchement qualifier de couleur locale. Et pour étrange que cela puisse paraître, ce fut Debussy qui révéla à Falla, andalou de naissance et d'éducation, des aspects de sa propre musique nationale qu'il avait été incapable de voir ou de discerner clairement. »

Et l'auteur d'ajouter :

« L'Andalousie de Debussy était une Andalousie de rêve, comme l'Arabie du poète Walter de la Mare, et Debussy aura vu en Falla un visiteur venu du pays de ses rêves. Mais si Debussy apprit de Falla l'inexplicable réalisation de ses rêves, Falla aura sûrement senti qu'en quelque sorte il faisait lui-même partie du rêve de Debussy — qu'il possédait la

(3) *Musicisti dei Tempi Nuovi* (Turin).

(4) *Manuel de Falla and Spanish Music* (Londres).

clé et connaissait tout de ces régions seulement connues en imagination de Debussy. »

Et rien qu'en imagination. Mais cette Espagne de fantaisie était peut-être la seule qui importât. Falla lui-même a traité Debussy en compositeur « tout pénétré du langage musical espagnol », et qui, dit-il :

créait spontanément et je dirai même inconsciemment, de la musique espagnole à rendre envieux, — lui qui ne connaissait réellement pas l'Espagne, — bien d'autres qui la connaissaient trop!... On pourrait affirmer que Debussy a complété dans une certaine mesure ce que l'œuvre et les écrits du maître Felipe nous avaient déjà révélé des richesses modales contenues dans notre musique naturelle et des possibilités qui s'en dégagent (5).

C'est en effet Debussy, et non Albeniz ou Falla, qui fut le premier disciple de Pedrell. Comme le dit Pannain, les Espagnols ont produit le vin, mais il a été mis en bouteilles au nord des Pyrénées.

Faut-il pousser cette revue plus loin? La musique espagnole de Ravel, avec ses chefs-d'œuvre de grâce piquante et de satire, exigerait une étude particulière. L'on pourrait aussi montrer le rôle joué par l'élément espagnol dans la technique de Strauss et de Stravinsky, sans mentionner celle de Hugo Wolf, ou, des compositeurs anglais, Goossens et Lord Berners. Mais dans les années d'après-guerre, ce rayonnement, ce feu qui laissa sa marque sur tous ceux qui entendirent cette musique, fut étouffé dans la croissance d'une musique cosmopolite, non seulement dans le nord de l'Europe, mais aussi en Espagne. Les seules visions artistiques de l'Espagne aujourd'hui sont celles que nous offrent le music-hall et le cinéma.

EDWARD LOCKSPEISER.

Traduit de l'anglais par
ALPHONSE DEBUSSY.

(5) *La Revue musicale*, décembre 1920.