



A. SOUBIES

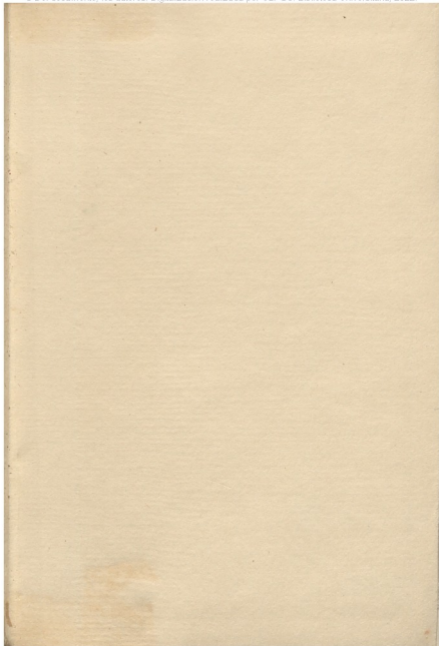
HISTOIRE
DE LA
MUSIQUE

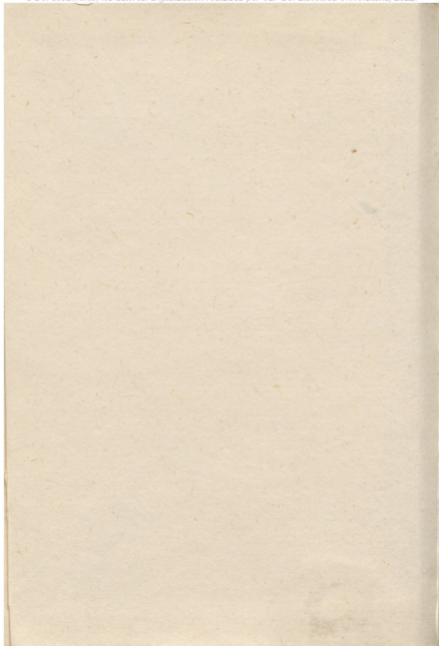
BIG
XIX-4
SOU
his

1898



E!







Cop. 848708



Faint, illegible text or markings, possibly a library stamp or handwritten note, located at the bottom left of the page.

HISTOIRE
DE LA
MUSIQUE

PAR
ALBERT SOUBIES

ESPAGNE
DES ORIGINES AU XVII^e SIÈCLE



PARIS
LIBRAIRIE DES BIBLIOPHILES
E. FLAMMARION SUCESSEUR
Rue Racine, 26, près de l'Odéon

M DCCC XCIX

*A Monsieur Chapuis de Néroule
Aroube*

HISTOIRE
DE LA
MUSIQUE
—
ESPAGNE
DES ORIGINES AU XVII^e SIÈCLE

THOMAE LUDOVICI
A VICTORIA ABULENSIS
CANTICA B VIRGINIS
VVLGO MAGNIFICAT
QVATVOR VOCIBVS

Vna cum quatuor antiphonis beate Virginis per annum
quæ quidem, partim quibus partim octonia
vocibus concinuntur.

AD MICHAELM BONELLVM CARD ALEXANDRINVM



ROMAE
Ex Typographia Domitici Bafri
M. D. LXXXI

FRONTISPICE DE LA 1^{re} EDITION
DES ŒUVRES DE VICTORIA

HISTOIRE
DE LA
MUSIQUE

PAR
ALBERT SOUBIES.

—
ESPAGNE
DES ORIGINES AU XVII^e SIÈCLE



PARIS
LIBRAIRIE DES BIBLIOPHILES

E. FLAMMARION SUCESSEUR
Rue Racine, 26, près de l'Odéon

—
M DCCC XCIX



I

Introduction. Double aspect de la musique espagnole. — Les origines. L'Antiquité classique. — Le Moyen Age. Isidore de Séville. La tradition. L'élaboration de la doctrine. — Les trouvères. Le règne d'Alphonse X. Ses *cantigas*. — La théorie au XIII^e siècle. Influence de l'art des Arabes. — Les traités didactiques. — Premières compositions. — Flamands et Espagnols. — Les compositeurs du XV^e siècle. — Eléments dramatiques. — Progrès de la théorie. — L'art instrumental. La *vihuela*. — Formation définitive de l'école musicale espagnole. — Escobedo, Galvez, Fernandez de Castilleja.

L'Espagne est un des pays où, dans les temps modernes, l'art musical a été le plus cultivé, avec le plus de

relief et d'originalité. Particulièrement l'école religieuse espagnole, en musique, grâce aux Morales, aux Guerrero, aux Victoria, peut soutenir la comparaison avec ce qui s'est produit ailleurs, à cet égard, de plus saillant et de plus élevé.

L'aptitude nationale s'est aussi réalisée dans une autre direction, en des œuvres qui, comme les anciennes *églogas*, les *zarzuelas* contemporaines de Lope de Vega et de Calderon, et les *tonadillas* du dernier siècle, brillent par la verve, la gaieté, la force et la finesse du sentiment comique.

Les ouvrages de ce genre se sont heureusement inspirés de l'art populaire, qui, dans ce pays, abonde en éléments caractéristiques. On sait combien le rythme et la mélodie indigènes recèlent de couleur, de

charme et d'énergie. On y relèverait, en beaucoup de cas, parallèlement à des vestiges basques et celtés, une empreinte orientale, due au séjour prolongé des Maures.

Pour ce qui concerne les origines, nous nous bornerons à faire observer que, dans l'Antiquité, l'Espagne fut une des régions les plus entièrement pénétrées par la civilisation romaine. A ce sujet, un témoignage décisif nous est apporté par un texte de l'*Histoire Auguste*, un passage d'une lettre de l'empereur Claude II qui place l'Espagne sur la même ligne que la Gaule, alors si complètement latine, en disant : *Gallias et Hispanias, vires Reipublicæ* (la Gaule et l'Espagne, qui font la force de l'Etat), ce qui indique de quel poids, par l'effet de l'assimilation qui avait progressivement succédé à une conquête

déjà lointaine, la Péninsule ibérique pesait alors dans le monde des Césars.

Dans la littérature de Rome, les Espagnols sont représentés, au premier siècle, avec Martial, né à Bilbilis (la moderne Calatayud), qui parle des danses de son pays et des anciennes *crusmata* (castagnettes); — puis avec les poètes comiques Lucius Cornelius Balbus et Emilianus Severianus (de Tarragone), l'un et l'autre antérieurs à l'an 320. — En musique comme en tout autre art, la culture gréco-latine dut nécessairement faire sentir son influence à l'Espagne florissante, devenue partie intégrante de l'immense organisme romain. Malgré les invasions barbares, la tradition ne fut jamais entièrement interrompue. Presque au début du Moyen Age nous rencontrons l'imposante figure du grand archevêque de Sé-

ville, Isidore, en qui se conservait le dépôt fécond de la science antique. Polygraphe, homme considérable en son temps, honoré de la confiance du pape saint Grégoire le Grand, Isidore était encore un Romain, comme en témoignent les noms de son père Savérien, de son frère Fulgence, qui fut son prédécesseur au siège archiépiscopal de Séville. Possesseur d'un savoir encyclopédique, versé dans le grec et l'hébreu autant que dans le latin, Isidore s'est intéressé en théoricien à la musique, dans le troisième livre de sa grande œuvre : *Orîginum sive Ëtymologiarum libri XX*. (Remarquons en passant que les *Sententiæ de musica*, insérées, d'après un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Vienne, par l'abbé Gerbert, dans sa collection des *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, etc. ne

sont que la reproduction de ce qui se trouve, relativement à la musique, dans les *Origines*.) Ces pages d'Isidore de Séville seraient d'ailleurs d'un faible intérêt, s'il n'y était fait mention expresse de la polyphonie, qu'il distingue en *harmonie*, composée de consonances, et en *diaphonie*, comportant des dissonances. Il y a là, sans en exagérer l'importance, un point à noter dans l'élaboration, encore hésitante et confuse, de la doctrine.

Auprès de saint Isidore, il convient de mentionner son frère saint Léandre, son successeur à l'archevêché de Séville; saint Braulio, évêque de Tarragone, son disciple et le compilateur de ses œuvres, auteur, en outre, de chants liturgiques; saint Ildefonse de Tolède, à qui l'on doit les messes qui portent son nom.

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 7

Isidore et Léandre ont eu part à la composition des proses et des hymnes mozarabes, àinsi que saint Braulio, qui, de plus, écrivit le poème *De Vanitate scientiæ*.

En ces siècles où se poursuivait d'une façon lente et souvent pénible, l'enfantement laborieux, agité, violent, du monde moderne, la culture traditionnelle se maintint obscurément, sans que les noms de ceux qui, individuellement, la préservèrent, aient laissé une trace fort apparente. Il y a lieu toutefois de citer, au ix^e siècle (871), Romano, prieur de Saint-Millan, poète, auteur d'une paraphrase versifiée des psaumes. Du xii^e siècle date le poème liturgique, objet d'une véritable représentation scénique : *Libre dels tres Reys d'Orient*.

Le xiv^e siècle nous fournirait le nom de Juan Ruiz, archiprêtre de

Hita (1348); ses poésies, où il passe en revue tous les instruments musicaux usités à son époque, constituent un véritable traité d'organographie. A la même période (1360) se rapporte *la Danza de la muerte* (*la Danse de la mort*), œuvre d'un auteur inconnu. Mais, dès le siècle précédent, se détachent, avec beaucoup de relief, les souvenirs du règne d'Alphonse X le Sage, roi de Castille et de Léon, qui fut habile dans la musique, telle que la comprenait son temps, et qui créa, à Salamanque, la première chaire publique consacrée, en Europe, à l'enseignement musical. C'est ce prince, épris de logique, qui soutenait que, si Dieu l'eût appelé dans son conseil, au moment de la Création, le monde eût été plus régulièrement ordonné. Déjà, la

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 9

cour de son père, Ferdinand III, comme celle de Jean II, le fondateur des fêtes du *Gay Saber*, avait brillé d'un certain éclat artistique. Auprès de Ferdinand III avait vécu quelque temps un troubadour, Guillaume Adhémar, originaire du Gévaudan (alors soumis à la domination de l'Aragon), qui avait mené, précédemment, l'existence errante, de château en château, des artistes de sa catégorie, composant des chansons d'amour, et aussi des poèmes, d'un genre satirique, destinés à railler la versatilité des femmes, leurs goûts d'inconstance et de frivolité. Alphonse X eut, lui aussi, un entourage de trouvères, de jongleurs, de ménestriers, participant aux fêtes du « Gai Savoir », à la tenue des *Cours d'amour*.

Alphonse X composa des cantiques

compris dans la collection intitulée : *Cantigas ó Loores de Nuestra Señora* (*Cantiques ou Louanges à Notre-Dame*). C'est une œuvre supérieure à tout ce qui s'est produit en Europe vers la même date. Ces chants ont un intérêt capital au point de vue du *folk-lore* musical, car le royal auteur s'inspira directement, dans beaucoup de cas, de la chanson populaire de son époque.

Au XIII^e siècle également appartient Raymond Lulle, né dans l'île de Majorque, élevé à la cour du roi d'Aragon, et qui, après une jeunesse dissipée, devint, à force d'application et d'étude, l'une des lumières de son temps. C'est par erreur que l'on a classé l'auteur de l'*Ars generalis sive magna* parmi les philosophes qui poursuivaient alors la chimérique réalisation du Grand Œuvre. La vérité

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 11

est que ce mystérieux personnage, devenu quasi légendaire par ses travaux immenses, ainsi que par ses voyages non seulement à travers l'Europe chrétienne mais encore aux pays de l'Islam, avait conçu, dans les limites où le permettait l'éveil intellectuel, puissant mais confus, de cette époque d'initiation et d'éclosion, le plan d'une sorte d'*Instauratio magna* anticipée, d'une méthode universelle qu'on désigna longtemps dans l'école sous le nom d'*Ars Lulliana*. Cette méthode, spéculativement hardie, riche d'ingéniosité encore à demi-barbare, dans les trois chapitres de l'*Arbor scientiæ*, formant la quatrième partie de son *Ars generalis*, il l'applique à la musique. Notons que cette théorie curieuse, non exempte de bizarreries, a, aux siècles suivants, été deux fois traduite en

espagnol. En somme, le savoir musical de Raymond Lulle, c'est la science gréco-latine, préservée, comme on l'a vu, au temps des invasions barbares. Toutes les connaissances humaines formaient alors un cours d'études, le *trivium* (grammaire, rhétorique, dialectique), et le *quadrivium* ou les quatre degrés supérieurs (arithmétique, *musique*, géométrie, astronomie).

La fin du XIII^e siècle vit naître, à Zamora, un autre théoricien, Jean Gil ou Egidio, qui fut franciscain, et précepteur du roi Sanche IV *el Bravo*. Sa doctrine est encore celle d'un pur scolastique, d'un polygraphe épris du *trivium* et du *quadrivium*. Le recueil volumineux de ses ouvrages comprend un traité technique, *Ars musica*, dont une copie manuscrite est gardée à la Biblio-

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 13

thèque Vaticane. C'est un commentaire sur la musique en général, et principalement sur le plain-chant. L'œuvre, peu originale, présente néanmoins, historiquement, de l'intérêt.

Nous avons fait ci-dessus allusion à la colonie arabe, qui, d'une façon si vivace et si résistante, fut longtemps impatronsée en Espagne. Une poussée extraordinaire avait, sous les successeurs immédiats de Mahomet, jeté victorieusement les Arabes, par une surprenante fortune, sur une très grande partie de l'univers connu. Refoulé par les rudes soldats du Nord, l'Islam s'était du moins solidement fixé à l'une des extrémités méridionales de l'Europe, à l'Occident, comme il devait plus tard, en s'emparant du siège de l'Empire byzantin, s'établir, d'une façon plus

durable encore, dans la partie sud-orientale de notre continent. On doit observer que le rôle de l'Arabe, dans l'enclave espagnole qu'il rendit florissante, fut, à certains égards, civilisateur. Le développement de la civilisation était, d'ailleurs, alors, l'apanage commun du monde. Selon la remarque d'un historien éminent, il y eut un moment où, sous la forme scolastique, représentée surtout par le commentaire d'Aristote et des autres maîtres de l'Antiquité classique, le culture intellectuelle se propagea uniformément depuis Samarkande jusqu'aux lointaines cités de l'Occident septentrional. En ce qui regarde la musique, le maintien ou le perfectionnement de la théorie encore abrupte et confuse a dû quelque chose aux Arabes d'Espagne. L'un des plus anciens est Mohammed

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 15

Ben Ahmed El-Haddel. Au XIV^e siècle, nous signalerons l'écrit de Mohammed Ben Ahmed Ben Haber, qui existe en manuscrit à l'Escorial, et qui, d'après de Hammer, rectifiant les indications de Cassiri, serait un abrégé des principes de la musique mondaine. Nous ne devons pas non plus oublier un livre dont l'auteur, Alschalabi, n'était pas du reste né en Espagne; ce livre qui fut très répandu parmi les Arabes espagnols, est désigné par Cassiri, sous ce titre : *Opus de licito instrumentorum usu*. Sur la pratique comme sur la théorie, les Arabes exercèrent de l'influence, notamment par Ziriab et son école, en introduisant une certaine méthode dans l'enseignement du chant, en divisant l'apprentissage du rythme, de la mélodie, des ornements. De même, les artistes de cette origine ne se servaient

pas sans habileté des divers instruments à cordes, à vent, à percussion.

L'écrit d'Alschalabi remonte au xv^e siècle. Ce fut, pour ainsi dire, d'une manière accidentelle que, dans le même temps, l'évêque de Zamora, Rodriguez Sanchez, toucha aux études musicales. Ce Rodriguez, après avoir enseigné le droit civil et canonique à Salamanque, devint l'un des premiers personnages ecclésiastiques de l'époque. Tour à tour archidiacre, puis doyen des chapitres de Léon et de Séville, parvenu enfin à l'épiscopat, il représenta le roi d'Espagne auprès du pape Calixte II, et fut gouverneur du Château Saint-Ange, à Rome, où il mourut en 1470. Dans son *Speculum vitæ humanæ*, un moment si célèbre qu'on le réimprima dix fois, il traite, en deux endroits, de la musique et des chanteurs.

Un nom beaucoup plus important dans l'histoire de la théorie musicale est celui de Ramis de Pareja, qui naquit vers 1440, et qui enseigna tour à tour à Salamanque, puis à Bologne. Ses leçons de Bologne ont été résumées par lui dans son *De Musica Tractatus, sive Musica Practica*. Il semble certain qu'il avait précédemment, à Salamanque, écrit, en espagnol, un autre ouvrage de doctrine. Un manuscrit, acheté à Catane, en 1817, par Niemeyer, puis ayant fait partie de la magnifique collection de Poelchau acquise depuis par le roi de Prusse, paraît être une traduction latine de cet ouvrage. Quant au *Tractatus*, aux multiples subdivisions, de Ramis, c'est une exposition fort complète, qui embrasse toutes les parties du sujet. L'auteur abandonne le système de Boèce. Il cri-

tique plusieurs des idées de Guido, ce qui donna naissance à d'aigres polémiques, au cours desquelles son élève, Spataro, le défendit avec vigueur contre les attaques discourtoises d'un prêtre parmesan, Burci, dont le nom est plus connu sous la forme latinisée de Burcius.

Pratiquement, et dans le domaine, non plus de la discussion théorique, mais de la réalisation artistique, l'histoire de la musique espagnole ne nous fournit pas, jusqu'ici, beaucoup d'éléments. A cet égard, après le *Libro de las cantigas*, mentionné antérieurement, d'Alphonse X, et qui se rapporte à l'ordre de la composition religieuse, on peut citer, comme étant le plus ancien monument, en Espagne, de l'art profane, la musique à quatre voix des *Versos fechos* (faits) *en loor del Condestable Michel*

Lucas de Iranzo. La chronique du *Condestable* est datée des années 1461 et suivantes, sous le règne d'Enrique IV, roi de Castille et Léon. La musique dont nous parlons, qui commence ainsi : *Lealtad ! o Lealtad !* fut écrite, selon l'indication du manuscrit original, en 1466.

Nous devons rattacher à notre sujet le grand nom du cardinal Ximénès ; il rétablit ou rectifia, à la cathédrale de Tolède, le chant isidorien ou mozarabique, si caractéristique, si coloré, précieux vestige d'un curieux passé, qui, par la suite, ne fut pas sans exercer de l'influence.

Notre contemporain, M. Pedrell, a eu raison de le soutenir : on a exagéré les effets de l'importation flamande en Espagne, à dater d'un certain moment. M. Van der Straeten,

un des historiens de l'école flamande, a reconnu la justesse de la thèse de M. Pedrell, soutenant qu'il y avait eu coexistence de l'école néerlandaise et de l'école espagnole, chacune conservant ses caractères distinctifs. L'invasion des Néerlandais sous Philippe le Beau, le mari de Jeanne la Folle, trouva en Espagne écoles et maîtrises de chapelle installées dans chaque cathédrale. La chapelle d'Isabelle la Catholique, mère de la reine Jeanne, comportait un personnel très complet. Le maître de chapelle était Jean d'Anchieta. Rodrigo de Brihuega, Lope de Vaena, Duran, remplissaient les fonctions d'organistes. Nous ne nommerons pas les *ménétriers* et joueurs de trompettes; mais la liste des chanteurs était ainsi composée : Pedro de Palacio, Diego de Segovia, Francisco de Morales, Pero

(Pierre) Ruiz Velasco, Pedro de Sireuela, Diego de Casarruiños, Alonso de Vaena, Juan de Santillana. Voilà de quelle façon la Chapelle Royale était constituée quand l'archiduc Philippe le Beau vint en Espagne contracter mariage avec la reine Jeanne.

Ce qui prouve, d'ailleurs, l'indépendance, l'autonomie de la pensée espagnole en musique, c'est le vif effort intellectuel des théoriciens des xv^e et xvi^e siècles, le nombre et la valeur de leurs travaux. Les *Commentaires* de Guillaume de Podio, qui datent de 1495, furent le premier livre sur la musique *imprimé* en Espagne (à Valence). Il faut en rapprocher les traités de plain-chant, le commentaire intitulé *Lux bella*, la *Sumula de canto de organo* (« chant d'orgue », un vrai traité de contre-

point selon la conception de l'époque), du bachelier Dominique Marc Duran, d'Alconetar.

Les compositeurs, vers le même temps, commencent à sortir de l'ombre. Un nom déjà brillant, dans cette période, est celui de Peñalosa, qui fut *cantor* de la chapelle du pape Léon X et maître de chapelle de Ferdinand le Catholique. Les motets qui subsistent de lui, révèlent, avec la puissance des combinaisons, la vigueur et la délicatesse du sentiment artistique. Grâce au *Cancionero* de Barbieri, nous connaissons aussi de lui dix spécimens de composition profane, des *cantarcillos* (chansons de cour dans le genre du madrigal). La même collection renferme quatre *cantarcillos* de Anchieta, précédemment nommé, et des pièces de même ordre appartenant à une foule de

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 23

compositeurs qui, pour la plupart, s'inspiraient des chants populaires de l'époque : Lope de Baena, Escobar, Espinosa, Torre, Sanabria, Medina, Leon, etc.

Comme compositeur sacré, vers la même date, nous nommerons Escribano, qui fut chapelain-chantre à la Chapelle Pontificale ; quelques-uns de ses ouvrages ont été conservés dans les archives de la Sixtine. Ce fut aussi en Italie que s'écoula une partie de la vie d'Acaen, qui dans ses motets *Nomine qui Domini prodit* et *Judica me Deus et discerne causam meam de gente non sancta*, montre les capacités d'un polyphoniste compétent et exercé.

Nous placerons ici, parce que son existence appartient, par sa première moitié, au xv^e siècle, Juan del Encina que l'on a parfois considéré comme

le fondateur du théâtre espagnol, gloire qu'il doit partager avec Lucas Fernandez et autres. En dehors de ses églogues dialoguées, (sortes de pastorales ou mieux encore d'intermèdes en action), il composa des *autos*, des *farces* et des représentations liturgiques de la Passion et de la Résurrection.

Les origines du théâtre moderne espagnol sont au reste bien connues en France depuis les travaux de Linguet, Damas-Hinard, Lavigne, Pagès, et surtout le volume publié à Paris, en 1897, sous ce titre : *Intermèdes espagnols (entremeses, du mot provençal entremet, peut-être introduit par les trouvères de la Provence) du XVII^e siècle traduits avec une préface et des notes par Leo Rouanet*. Dans la préface, M. Rouanet donne un rapide aperçu du développement

de l'intermède (*entremes* ou *sainete*, ces deux termes sont équivalents) depuis Juan del Encina jusqu'à Don Ramon de la Cruz.

Quelques - unes des pièces de Juan del Encina étaient partiellement mises en musique; elles comportaient des strophes et un chœur final destiné à faire ressortir la conclusion morale de l'ouvrage. Les exemples que Barbieri a donnés de cette musique, ne sont, en leur archaïsme, dépourvus ni de grâce ni de couleur. Le caractère national y est sensiblement empreint, et, constamment, le travail contrapontique a pour base une chanson populaire, parfois un simple refrain des chanteurs des rues. Un travail récent de l'érudit M. Rafaël Mitjana, que nous avons analysé et résumé dans une étude antérieure, laisse supposer

que cet artiste de valeur fut revêtu, dans le Chapitre de Malaga, de la dignité d'archidiacre-chanoine, et, en cette qualité, joua, dans diverses occasions, un rôle de quelque importance.

Le xvi^e siècle fut marqué, en Espagne, par une recrudescence de travaux théoriques, qui eurent pour effet d'assouplir l'instrument puissant et délicat destiné à donner, sous la forte et flexible main des maîtres, de si merveilleux et si imposants résultats. Dès les premières années de ce siècle, nous rencontrons les traités, sur le chant ecclésiastique, de Jean Rodriguez (1503), d'Alphonse de Castillo et de Diego del Puerto vers 1504, du moine franciscain Bartholomé de Molina (1506).

L'Aragonais Ciruelo, qui vécut environ cent ans, et qui, d'abord

professeur de théologie à l'Université d'Alcala, fut par la suite chanoine à la cathédrale de Salamanque, est l'auteur du *Cursus quatuor mathematicarum artium liberalium*, où la musique est considérée comme l'une des sciences mathématiques; c'est encore, on le voit, la conception scolastique, celle du *trivium* et du *quadrivium*. Nous placerons ici Espinosa, partisan arriéré des idées de Boèce, et son contradicteur victorieux, Gonzalo Martinez de Biscargui, esprit novateur, digne continuateur de l'effort de Ramis de Pareja, cité plus haut. Le traité de Biscargui est l'œuvre d'un initiateur, doué d'une remarquable faculté d'intuition, qui essaie de détruire d'un coup un système qui avait fait son temps. Francisco de Tovar, François Soto, Martinez de Rigo écrivirent des

traités sur le plain-chant. La première partie de l'ouvrage du Père Bermudo, intitulé *Declaracion de instrumentos* (1548) est une vraie encyclopédie de connaissances théoriques et pratiques. Deux ans après, il composa l'*Arte Trifaria* pour les religieuses de Sainte-Claire, de Montilla; c'est une espèce d'abrégé de son grand traité définitif, intitulé de la même manière que le premier, et imprimé à Osuna. Le titre dit qu'il se compose de six parties — six livres — mais il n'y en a que cinq, à cause du défaut de papier d'impression.

Le livre de Bermudo contient des passages curieux, tels que celui-ci : « Il y a trois sortes d'instruments dans la musique. Les uns sont appelés *naturels*; ce sont les hommes, dont le chant est dit *harmonie musicale*.

D'autres sont artificiels et se jouent par le toucher, tels que la harpe, la *vigüela* (ou ancienne guitare, qui se rapprochait d'ailleurs du luth par la disposition des cordes), et leurs analogues; la musique de ceux-ci est appelée *artificielle* ou *rythmique*. La troisième espèce d'instruments est pneumatique, comme la flûte, la douçaine et les orgues. » Cette classification n'est pas inattaquable; elle indique, du moins, de la part de son auteur, un effort intéressant.

Plus tard dans le siècle, nous trouvons, parmi les écrivains musicaux, Melchor de Torres, Gaspar de Aguilar, Pedro Ferrer, de Saragosse (*Intonario general*), Pedro de Loyola Guevâra; Bernardo Garcia (*De Musica Tractatus*), Martin de Tapia (*Verjel de musica espiritual*), Montanos. Le grammairien Antoine Lulle,

qui, né dans les Baléares, et appartenant à la même famille que Raymond Lulle, enseigna la théologie à Dôle et mourut à Besançon, a composé un *De Oratione*, en six livres, où, indirectement, il traite de la musique, en envisageant ses rapports avec l'art oratoire. Le dominicain Thomas de Santa Maria donna un livre théorique qui décèle la rectitude et la lucidité d'intelligence de l'auteur. Les exemples musicaux inclus dans ce traité, qui eut l'approbation d'Antoine de Cabezón et de son frère Jean, pourraient être utilisés dans une classe de conservatoire consacrée à l'étude du contrepoint au xvii^e siècle.

Au genre du commentaire historique se réfère l'écrit de Cyprien de la Huerga, qui expliqua longtemps les textes de la Bible à l'Université

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 31

d'Alcala et qui fit une dissertation *De Ratione musicæ et instrumentorum usu apud veteres Hebræos*. De la littérature musicale relève aussi l'éloge de la musique, en forme de chanson, placé par Figueroa en tête de la vie du pape saint Léon qui fait partie de son livre : *Templo militante, Flos sanctorum y Triumphos de las Virtudes*.

La forme purement vocale était destinée à demeurer, pendant longtemps, prépondérante en musique. Le genre instrumental, néanmoins, avait dès lors aussi sa part. On mettait en traité l'art de jouer de la *vigüela* ou *vihuela*. La vihuela tient en Espagne la place que remplirent, en France le luth, en Italie le *liuto* ou le théorbe. Un âge nouveau allait venir, où, à la polyphonie, devait succéder la monodie, la chanson accompagnée par l'har-

monie d'un instrument. On comprend dès lors quel intérêt présentent les nombreux traités de *vihuela* du xvii^e siècle. La bibliographie en est très riche. Nous rencontrons, dès 1535, l'œuvre de Luis Milan, et, trois ans plus tard, celle de Louis de Narvaes connu d'ailleurs par ses compositions vocales, et qui fit pour l'instrument qui nous occupe un recueil formé de fragments de Josquin, de Richafort, de Gombert. L'usage de ces emprunts était constant : on prenait dans les œuvres polyphoniques étrangères et nationales les pièces qui s'accommodaient le mieux aux ressources si limitées de la *vihuela* (elle n'avait que six cordes). Aussi, dans les collections dont nous parlons, rencontre-t-on, à côté de pages des maîtres ci-dessus énoncés, de Willaert, etc., des morceaux de musiciens espagnols,

Morales, Guerrero, Vazquez, Flecha, Soto, Bernal et autres.

Après les traités de Milan et de Narvaes, nous indiquerons ceux de Diego Pisador, maître de Philippe II (1542); d'Alfonso Mudarra (1546); d'Enriquez Valderrabano (1547); de Miguel Fuenllana (1554). Une partie de la *Declaracion* citée plus haut, de Bermudo, se rapporte au même sujet. La liste se continuera avec les ouvrages de Venegas de Hinestrosa (1557), d'Esteban Daza (1576), de Carlos Amat (1586). Celui-ci marque le point extrême, le moment de la transition grâce à laquelle, au siècle suivant, les traités de *vihuela* vont être remplacés par ceux qui seront consacrés à la guitare.

Fuenllana, qui figure dans cette énumération, était aveugle, et, malgré

cette infirmité, postillon. Quand le roi de Bohême gouvernait l'Espagne, raconte un contemporain, c'était Fuenllana qui partait avec les courriers de la maison du Maître des postes, les guidait dans leurs voyages et les ramenait. — On ne pourra donc plus dire, ajoute le chroniqueur : *Quand les aveugles conduisent, gare à ceux qui vont derrière, mais gare à ceux qui courent la poste.*

Il est assez curieux de constater que l'histoire de la musique espagnole ait eu à enregistrer les noms d'un grand nombre d'artistes qui, comme Fuenllana, étaient aveugles : Cabezón, Salinas, Pedro de Madrid (*vihuelista*, né à Séville), Nassarre, Pablo Bruna (surnommé l'organiste aveugle de Daroca), Juan Fernando, et, à une époque plus récente, Isern fils, de Matarò (Barcelone).

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 35

Les traités que nous avons passés en revue sont tous écrits en *cifra*, c'est-à-dire en tablature. Ils ont, en somme, une grande importance à trois points de vue. Tout d'abord, c'est là qu'il faut chercher la première ébauche de l'orchestre moderne, fait absolument reconnu par M. Gevaert et bien d'autres. Ensuite ils apportent une contribution considérable pour l'étude du *folk-lore* musical. Non contents de s'appropriier tout ce qui, dans les œuvres de polyphonie vocale, était à leur convenance, les *vihuelistas* prenaient, en vue d'amuser les rois et les grands dans l'entourage desquels ils vivaient, des thèmes populaires, toute une musique naïve qui, grâce à eux, nous apparaît claire, charmante, pleine de couleur. Enfin, littérairement, ces collections, dans le texte des chansons qu'elles groupent,

nous offrent les spécimens d'une poésie fort caractéristique qui, sans cette circonstance, serait demeurée inconnue.

C'est dès les dernières années du xv^e siècle que l'Espagne commence à fournir un riche contingent de compositeurs. On peut dire que, dès ce moment, il existe une musique espagnole, très forte au point de vue technique, et possédant une originalité distincte. Peu à peu, avec certaines nuances aisément saisissables se développeront l'école de Valence, l'école tolédane et sévillane, et cette école catalane dont la tradition fut maintenue par le célèbre monastère de Montserrat. Chaque maîtrise est dès lors un centre d'enseignement vocal et instrumental. Chaque chapitre s'efforce de s'attacher les maîtres réputés. On se les dispute, en essayant

de les attirer par la collation des plus honorables titres, comme ceux de chanoine ou de rationnaire. Les œuvres que ces maîtres produisent, on en est tout ensemble orgueilleux et jaloux; on les enferme précieusement dans les archives, et l'on refuse de les communiquer aux autres chapitres.

Un des plus anciens musiciens espagnols dont, au xvi^e siècle, nous ayons à faire mention, est Vazquez; il appartient à la même génération que Vaqueras, Jean de Santos, Jean de Hillanas, auteurs dont on retrouve la trace dans les archives de la Chapelle Pontificale, — sans parler, pour Vaqueras, de la composition que Glareanus inséra dans son *Dodecachordon*. Vazquez écrivit des messes, des motets, des noëls (*villancicos*); ce dernier genre de composition où pouvaient se traduire, mieux

que dans des œuvres d'un style plus austère et d'un genre plus rigide, la naïveté du sentiment populaire, la tendance nationale au dessin caractéristique et à la couleur expressive, ce genre attrayant et imagé, disons-nous, devait, par la suite, recevoir une extension considérable.

Vazquez fut maître de chapelle de la cathédrale de Burgos. Le même poste fut occupé par François Cevallos; son frère Rodrigo dirigea la maîtrise de Cordoue. François Cevallos fut très fécond : ses messes et ses motets témoignent d'une science profonde et d'une inspiration soutenue. Son frère s'essaya aussi dans le genre religieux. Dans la composition profane, le nom des deux Cevallos doit figurer à côté de ceux des auteurs de *villancicos*, chansons ou romances, tels que Rodrigo Ordoñez,

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 39

Jean et François Navarro, Villaroz, Chacon, etc., etc.

Un style ferme, châtié, remarquable par la plénitude autant que par la puissance de l'accent, fut aussi l'apanage de Juan Duran. Quant à Bernardin Ribera, il mérite d'occuper un rang élevé parmi les prédécesseurs de Morales. Ce fut à la cathédrale de Tolède qu'il exerça ses talents. Maître de tous les secrets du métier, il vise à l'expression et s'applique à mettre en relief le sens des paroles qu'il prend pour texte. Il a certaines audaces heureuses, notamment en ce qui concerne la modulation, de laquelle devait bientôt dépendre en partie l'avenir de la musique.

Nous citerons encore José Bernal, qui, dans la première partie du xvi^e siècle, fut chantre de la chapelle de Charles-Quint. C'est le moment d'in-

diquer ce que la musique doit à ce souverain qui la pratiquait un peu et la favorisait beaucoup. Indépendamment de sa chapelle de Madrid, qu'il avait organisée d'une façon brillante, on sait qu'il en entretenait d'autres à Vienne, à Bruxelles, à La Haye, à Naples. De plus, les pompes décoratives de son règne furent fréquemment rehaussées par l'appoint d'une retentissante musique instrumentale. Nous aurons à parler plus loin de l'un des plus célèbres de ses maîtres de chapelle, Flecha. A la date où nous sommes parvenus, nous rencontrons sur notre chemin l'oncle de cet artiste, Mathieu Flecha, qui enseignait la musique aux infants de Castille, et qui fut un compositeur de valeur.

Ce fut aux dernières années du xv^e siècle que naquit Escobedo, qui

se trouva en même temps que Morales à Rome, comme chapelain-chantre de la Chapelle Pontificale, à laquelle il fut agrégé dès 1536. Sa science profonde était si unanimement reconnue qu'il fut pris pour juge de la mémorable dispute théorique entre Vicentino et Vincenzo Lusitano, controverse dont nous aurons l'occasion d'entretenir nos lecteurs dans notre histoire, en préparation, de la musique italienne. Les compositions, peu nombreuses, qui ont subsisté d'Escobedo, donnent une haute idée de son sentiment artistique et de son savoir.

A Rome aussi, non plus à la Chapelle Pontificale, mais à la maîtrise de Sainte-Marie-Majeure, nous trouvons Galvez, auteur de motets à quatre parties. La mélodie d'un de ces motets sur les paroles *Emendemus*

in melius quæ ignoranter peccavimus, a servi de thème à Palestrina pour sa messe *Emendemus*.

Parmi les artistes espagnols qui jouèrent un rôle hors de l'Espagne, nous mentionnerons encore Tapia, qui, à Naples, créa le Conservatoire *della Madonna di Loreto*, modèle de tous les instituts analogues établis par la suite. Tapia subvenait aux dépenses de cette fondation, grâce aux souscriptions et aux aumônes qu'il recueillait lui-même en quêtant de porte en porte.

En 1514, à l'église métropolitaine de Séville, l'emploi de maître de chapelle fut dévolu à Pedro Fernandez de Castilleja, mis à la retraite en 1549, et qui mourut dans un âge avancé en 1574. Il jouit un moment d'une renommée considérable. C'est lui que Guerrero, dans son *Voyage à*

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 43

Jérusalem, appelle « le maître des maîtres d'Espagne ». Morales reçut son enseignement. Ses œuvres ont malheureusement disparu en grande partie. Les spécimens qui ont survécu permettent d'apprécier la correction, la pureté de son style.





II

Morales. Son rang dans l'histoire artistique
Caractère de sa musique. Notes biographiques. Son séjour à Rome. Son retour en Espagne. Sa résidence à Malaga. Analyse sommaire de ses ouvrages. — Guerrero. Noblesse et suavité de ses productions. Sa vie. Son voyage en Terre Sainte. Ses *Passions*, ses *Magnificat* et ses messes. — Antoine de Cabezón. Sa place parmi les organistes. Son école. — Victoria à Rome. Nature de son style. La couleur espagnole. — Autres compositeurs. — Rayonnement à l'étranger. — Cômes. Importance de son œuvre — Développement de la virtuosité de l'orgue. — La littérature musicale. Salinas. — Ecrivains didactiques. — Le genre madrigalesque et la chanson populaire à la fin du xvi^e siècle. — Conclusion.

Nous arrivons au nom de Christophe Morales, c'est-à-dire de l'un

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 45

des prédécesseurs les plus insignes de Palestrina, d'un maître qui, pour l'invention, pour le sentiment exquis de la forme sévère, non moins que pour la profondeur de l'accent, n'est peut-être inférieur à aucun des grands artistes de cette époque. Ce nom est justement célèbre, mais l'on peut regretter, toutefois, qu'il ne soit pas environné d'une gloire plus éclatante. Combien peu d'amateurs, en France, y rattacheraient une idée distincte, sans les utiles auditions des *Chanteurs de Saint-Gervais*, au cours desquelles M. Charles Bordes a fait exécuter des pages heureusement choisies de ce maître !

Morales lui-même disait que le principe essentiel et le but de la musique sacrée est de « donner à l'âme de la noblesse et de l'austérité ». Ce trait le dépeint tout entier. Son art

est trop grand, trop élevé pour être populaire. Toutefois, telle de ses



MORALES

œuvres est susceptible de produire un effet puissant sur une nombreuse assistance. Ainsi en est-il, en particulier, du superbe motet *Emendemus in melius*, qui, exécuté à Rome dans un concert public de la Société Bach, transporta d'admiration les auditeurs. Il y a dans ce morceau un in-

tèrèt dramatique, qui résulte de la superposition de deux textes dans le même motet. Tandis que le chœur murmure douloureusement les paroles *Emendemus in melius*, le ténor entonne le *Memento homo* avec une énergie saisissante. On surprend là toute l'esthétique du poème musical sacré tel que le conçoit Morales. Cette opposition, ce conflit, c'est, en germe, le drame de l'avenir.

Si Morales, pour les raisons que nous avons énoncées, n'est pas, en général, parvenu à la popularité, l'on doit observer que, par contre, les historiens consciencieux de la musique ont vu depuis longtemps quelle place mérite d'occuper ce musicien si réellement personnel, à la fois ardent et austère. Hawkins ne l'a pas omis dans son histoire, où il a même reproduit les traits de son grave et

pensif visage. Ce portrait est la réplique de celui qu'avait donné Adami dans les *Osservazioni per ben regolare il coro della Capella Pontificia*; c'est effectivement en sa qualité de chapelain-chantre de la Chapelle Pontificale que Morales figure dans cet ouvrage.

- Ce séjour de Morales à Rome, sous le pontificat de l'illustre pape Paul III (Alexandre Farnèse), est un des faits les plus saillants de son existence assez courte. Le surplus de sa biographie se réduit à peu de chose. Il était né à Séville, probablement dans les dix dernières années du xv^e siècle. Après avoir étudié avec Pedro Fernandez de Castilleja, il entra à la Chapelle Pontificale en septembre 1535. Ainsi s'explique, dans la dédicace, à Paul III, de son deuxième livre de messes, le terme *jam pri-*

dem, se rapportant à l'emploi de chantre que ce pontife lui avait confié, « il y avait déjà longtemps », c'est-à-dire neuf ans auparavant. Ce fut, en tout, pendant dix années consécutives, que Morales exerça ces fonctions. Il retourna en Espagne en 1545, et fut nommé maître de chapelle à la cathédrale de Tolède. Plus tard, on le trouve à Marchena, signant, le 22 octobre, la lettre d'approbation que publie F. Jean Bermudo en son *Libro de la declaracion de instrumentos*, dans lequel il donnait à Morales le titre de maître de chapelle de Monsieur le duc d'Arcos. De Marchena, il passa à Malaga. Le livre des actes capitulaires dit (à la date du vendredi 27 novembre de l'année 1551) que Christophe Morales présenta au Chapitre une provision du Roi et une autre du Conseil,

par lesquelles lui était accordé l'emploi de maître de chapelle. Il est à noter qu'en cette circonstance le Chapitre malacitain opposa assez singulièrement un refus au grand artiste qui arrivait de Rome comblé d'honneurs.

Les archives capitulaires contiennent encore, relativement au maître, quelques particularités curieuses. Dans un acte du 13 juillet 1552 « le prébendier Morales supplie » qu'on lui donne licence de faire un voyage à sa terre, (à son pays, Séville). « On le lui accorda... et rien de plus », ajoute l'acte.

Le 29 mai 1553, le Chapitre délibère si l'on abolira la peine à laquelle avaient été condamnés Morales et un chanteur de sa chapelle à la procession, lors de la fête de St-Jean *ante Portam latinam*. Morales avait

été insulté par ce chanteur et le Chapitre les avait frappés tous deux d'une amende.

Le 14 juin, Morales comparut au Chapitre, « et dit qu'il avait besoin de faire un bref voyage par nécessité absolue (il se sentait malade). Il suppliait aussi Leurs Seigneuries de lever la peine à laquelle avaient été condamnés etc. » Lesdits Seigneurs l'autorisèrent à accomplir ce voyage, et lui firent remise de la peine.

Ce fut peu de temps après que survint la mort du maître. Le 7 octobre de cette même année, après une réunion plénière du Chapitre, on mit aux enchères la maison devenue vacante par le décès de Morales.

Il est très vraisemblable qu'il mourut dans sa patrie, à Séville, ou à Marchena, puisque, comme on

vient de le voir, il avait obtenu la permission de se déplacer. Sur ce point, l'examen des registres mortuaires de Séville, de Marchena et de Malaga, n'a apporté aucune lumière.

Pour conjecturer ce que furent l'humeur et le caractère de Morales, on en est à peu près réduit aux inductions que pourrait fournir l'étude de ses œuvres, qui révèlent un esprit méditatif, enclin à une sorte de mélancolie, avec une faculté rare d'onction et d'émotion.

Qu'il s'agisse des messes, des motets, des *Lamentations*, des *Magnificat*, la manière de Morales est ordinairement fort sobre. Son goût, très sûr, répugnait aux surcharges, aux fastidieux ornements qui étaient alors encore communément en faveur. La plupart de ses compositions sont supérieurement distribuées, avec des

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 53

parties qui chantent bien, se marient non sans une sorte de grâce chaste et noble, et aboutissent, par leur combinaison, à la fois savante et discrète, à des effets surprenants, tour à tour, de contrition douloureuse et de pieuse allégresse. L'ampleur, l'austérité, la force sont ses caractères distinctifs. L'harmonie à quatre parties est celle dont il se sert le plus souvent, mais la disposition à cinq et six voix est fréquente aussi chez lui, et il ne l'emploie pas avec une perfection moindre.

Adami citait comme un parfait modèle de savoir et de talent le motet *Lamentabatur Jacob*, qui s'est longtemps chanté, qui se chante peut-être encore à la Chapelle Pontificale le quatrième dimanche du Carême. Mis en son rang à son époque, comme en témoignent les nombreuses réim-

pressions anciennes de ses œuvres, Morales a été, de bonne heure, l'objet de la déférence et de l'étude des Allemands. Kircher a placé un *Gloria* de lui dans sa *Musurgia*, et Sablinger a fait figurer quelques morceaux de sa composition dans ses *Concensus* publiés à Augsbourg. En Italie aussi, sa renommée resta vivace, au moins parmi les connaisseurs, et il fut cité avec les maîtres que l'on propose à l'imitation, comme s'ils n'étaient pas inimitables, dans l'*Esemplare* du Père Martini et dans l'*Arte pratica di Contrappunto* de Paolucci.

De nos jours il a largement bénéficié du mouvement si intéressant qui porte aujourd'hui l'Espagne à retremper dans le passé l'originalité de son art musical. C'est à lui, comme à l'initiateur et au plus grand, qu'est consacré le premier volume de la

belle publication, encore toute récente : *Hispaniae Schola Musica sacra*.

Guerrero puisa aux mêmes sources fraîches et profondes. Il est l'une des



GUERRERO

plus belles et des plus attrayantes figures de ce temps qui, artistiquement, fut, pour prendre les expressions de Racine, « fertile en miracles ». La foi rayonne en celui que M. Pedrell a appelé « le chantre de

Marie ». Jamais peut-être il n'y eut une âme plus saine, plus sereine, moins accessible aux troubles que peut susciter le spectacle de la vie mondaine du siècle. Nous sommes parfois tenté de croire que c'est chez les Espagnols qu'il convient de chercher l'expression la plus authentique du sentiment chrétien en musique. Quelque admirables, en effet, qu'aient été, à cet égard, les Romains, ils n'échappent point toujours au soupçon de ce paganisme permanent et secret, dont, au dire de quelques-uns, l'Italie, à aucune époque, n'a pu se débarrasser entièrement.

Il paraît constant que Guerrero naquit à Séville en 1527. Son existence assez calme, ne fut troublée que par ses voyages en lointains pays qui furent d'ailleurs ceux d'un pèlerin, et comportèrent peu

d'épisodes et d'aventures. Très jeune, il fut maître de chapelle à la cathédrale de Jaen, puis chantre à celle de Séville. Il obtint, par un assez pénible concours, sa nomination comme maître de chapelle de l'église métropolitaine de Malaga, mais n'y séjourna point, par suite des revendications du Chapitre de Séville, qui lui confia sa maîtrise, en mettant à la retraite ce Fernandez de Castilleja, que Guerrero lui-même nommait « le maître des maîtres ».

Le savoir, l'expérience, le goût, avec beaucoup d'égalité dans le style, se révèlent à chaque page des œuvres de Guerrero. Sa sûreté de plume, il la devait d'abord à l'enseignement de son frère aîné, Pierre, musicien prudent et instruit, devenu plus tard évêque, puis aux conseils de Christophe Morales. Arrivé à la

force de l'âge, Guerrero mit cette rectitude de métier au service d'une inspiration toujours noble et élevée. Il excellait dans la composition rigoureuse, mais s'adonnait aussi à des genres plus souriants, plus fleuris, écrivant des *villancicos*, des *chançonetas* pour la Nativité, l'Epiphanie, les fêtes de la Vierge. Il s'exerça également dans la musique profane, sous la forme madrigalesque, alors en faveur à la cour et auprès des grands. La collection de ses *villanescas* (villanelles) mérite au plus haut degré l'attention.

Guerrero fut-il directement en contact avec Charles-Quint, retiré au monastère de Yuste, et, comme l'on sait, en cette période de sa vie, grand amateur de bonne musique sacrée ? D'après M. Van der Straeten, interprétant le texte d'un document

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 59

du temps, il est vraisemblable que Guerrero fit des corrections à un essai de composition de l'empereur. D'autre part, l'on peut inférer d'un passage de la chronique de Sandoval, évêque de Pampelune, qu'un recueil du maître de Séville fut présenté à Charles-Quint, qui fit exécuter une des messes de cette collection, et, croyant y surprendre quelques réminiscences, dit plaisamment : « Quel malin voleur que ce Guerrero !... » paroles dont certains historiens ont tiré parti pour vanter la clairvoyance artistique de l'ex-monarque.

Guerrero a lui-même exposé les motifs qui le décidèrent à entreprendre le voyage de Terre Sainte. « Comme nous tenons pour principale obligation dans notre charge de composer des *chançonetas* et des *villancicos* en l'honneur de la naissance de

Jésus-Christ, il m'arrivait chaque fois que je me mettais à composer ces *chançonetas* et que je citais le nom de Bethléem, de sentir grandir mon désir de voir ce lieu divin et d'y exécuter ces chants, en compagnie des anges et des bergers qui nous apprirent les premiers à célébrer cette solennité.» Pour mettre à exécution ce dessein, il s'embarqua à Carthagène, en compagnie de son élève François Sanchez, chantre de la chapelle de Séville. A Venise où il s'arrêta, il confia quelques-uns de ses manuscrits à un imprimeur, en remettant au savant Zarlino le soin de corriger les premières épreuves. Il séjourna aussi à Zante, où il eut l'occasion d'entendre l'office selon le rite orthodoxe, qui satisfit peu son goût artistique. Il arriva enfin à Jaffa. Il visita le Calvaire et le Saint Sépulcre. Il parcourut la Galilée. On peut juger

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 61

des émotions que devaient produire, sur une âme ainsi préparée, ces lieux environnés d'un prestige séculaire. Son voyage aux pays évangéliques s'était poursuivi sans mésaventure, mais au moment où il se prosternait une dernière fois, avant de quitter le sol de la Terre Sainte, un Turc, pour se divertir, lui donna un très rude soufflet, puis s'éloigna en riant bruyamment du chrétien et de ses compagnons. A son retour, Guerrero passa par Venise, Bologne, puis Livourne et Marseille. En arrivant aux côtes de la Provence, il avait eù à subir deux jours de captivité et peu s'en était fallu qu'il ne fût tué par les soldats du duc de Montmorency. Il méditait de repartir pour Jérusalem quand il mourut à Séville en 1599, à l'âge de soixante-douze ans.

Parmi ses plus belles œuvres, il faut citer ses deux *Passions*, celle de saint Mathieu, pour le dimanche des Rameaux, et celle de saint Jean pour le vendredi saint, toutes deux traitées à cinq voix, sa messe à quatre voix *Simile est regnum calorum*, et ses *Magnificat*, d'une noble allure, d'une imposante ordonnance, dédiés à Philippe II en ces termes : *Invictissimo Principi et Domino Philippo, ejus nominis secundo, divina favente clementia Hispaniarum regi catholico, Franciscus Guerrero almae ecclesiae Hispalensis musices praefectus S. D. P.* — Il est à noter que c'était au roi de Portugal, au chevaleresque et téméraire Dom Sébastien, qu'il avait offert le premier livre des messes, en joignant à ses titres de roi de Lusitanie et des Algarves celui de « roi d'Ethiopie » et de « *potentissimus*

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 63

Dominus ultra citraque in Africa ».

A la même période, au même mouvement artistique que les précédents appartient le grand organiste Antoine de Cabezón qui, né en 1510, mort en 1566, fut au service de Charles-Quint et de Philippe II. En qualité d'organiste et clavicordiste de chambre, il accompagna ce dernier dans les Flandres et en Angleterre; dans ces pays et en Italie, il s'attira, par son talent hors de pair, beaucoup d'admiration. M. Pedrell l'a nommé « le Bach espagnol » et cette définition audacieuse a pu trouver de l'adhésion même auprès de certains critiques allemands, même dans la patrie de Jean-Sébastien. Cabezón était aveugle depuis son enfance, mais une merveilleuse clairvoyance intérieure suppléait pour lui à la perte de la vue. L'art

de l'orgue existait sans doute, antérieurement, en Espagne ; on possède la liste des organistes de la chapelle de la reine Isabelle la Catholique. Cabezón n'en tint pas moins dans sa patrie, à cet égard, un rôle d'initiateur et de promoteur. La technique fut étendue et assouplie sous sa main avec une rare habileté. Comme compositeur, il montra beaucoup d'originalité et de puissance. Il eut le mérite de bien saisir la distinction qui doit exister entre la musique uniquement formée par les voix, et le genre instrumental, lequel comporte d'autres libertés et d'autres hardiesses. Telle page de lui, à cet égard, est significative, et contient déjà en germe ce que devait développer la polyphonie moderne, sous l'aspect de la symphonie. Malheureusement nous ne pouvons avoir qu'une idée approximative de

sa rare fécondité, car un fort grand nombre de ses compositions, conçues sous la forme de l'« improvisation », n'ont pas laissé de trace. Ont disparu aussi les deux *Livres de tablature pour l'orgue* contenant des œuvres de lui et de son fils Hernando, qui avaient été disposées pour l'impression par ce dernier, lorsque la mort vint le surprendre, à Valladolid, en 1602.

Cabezón avait un frère, Jean, organiste réputé, d'un profond savoir, qui fut le maître de Christobal de Léon, d'abord simple apprenti chez un facteur d'orgues.

Quant aux enfants d'Antoine de Cabezón, ils étaient au nombre de quatre, deux filles et deux fils. Les filles, Géronime et Marie, furent respectivement au service de la reine de Bohême et de la princesse de Portugal, Dona Juana. Des deux fils,

l'un, Grégoire, fut prêtre ; l'autre, Hernando, succéda à son père dans l'emploi de clavicordiste et organiste de la chambre de Philippe II. Ces renseignements résultent des testaments de Cabezón père et fils. Les mêmes documents confirment la date de 1510 comme étant celle de la naissance du glorieux artiste, qui avait vu le jour au petit bourg de Castrillo de Matajudios, près de Castrojeriz, dans la province de Burgos.

Les fils de Cabezón se distinguèrent au plus haut point dans la connaissance théorique et pratique de l'orgue. La tradition du maître fut encore perpétuée par les deux frères Pedraza, François et Jérôme. Toutes les fois que François Pedraza tenait l'orgue, à Séville, Guerrero, à ce qu'on rapporte, l'attendait au pied de la tribune, et

il lui baisait les mains en disant « que chacun de ses doigts était la résidence d'un ange ». A la même école se rattachent des artistes sur quelques-uns desquels nous aurons, plus loin, à appeler l'attention, Diego del Castillo, organiste du roi, Sébastian Martinez Verdugo, Clavijo père et fils, Hernandez Palero, organiste de la chapelle de Grenade, Soto, Bernabé del Aguila, Luis de Ballesteros et bien d'autres.

Parallèlement, l'école catalane avait pour représentants éminents Albert Vila et son neveu Luis Ferran, qui portait comme son oncle le nom de Vila. Les exploits artistiques d'Albert Vila, alors très célèbre, sont relatés tout au long dans le *Livre des choses dignes d'être signalées*, composé par les chroniqueurs de la municipalité de Barcelone.

Parmi les compositeurs espagnols du xvi^e siècle, Victoria est peut-être celui qui a obtenu la plus brillante renommée. On suppose qu'il naquit aux environs de 1540. Il est possible qu'il ait été l'élève de Morales lui-même, non pas, comme on l'a dit, à Rome, mais en Espagne, après le retour de ce dernier dans sa patrie. Il est plus probable qu'il reçut l'enseignement d'Escobedo, qui, en revenant d'Italie, s'était établi à Ségovie.

Victoria fut, à dater de 1573, maître de chapelle du Collège germanique, dans la cité des Papes, et ensuite, dans la même ville, il dirigea la chapelle de l'église Saint-Apollinaire. Presque tout, pour le surplus, est obscur dans sa biographie. Il est vraisemblable qu'après son séjour à Rome, il vécut en Espagne. Dans

une œuvre imprimée en 1600, il prend le titre de chapelain de la Chambre de l'impératrice Marie. Dans l'édition de 1603, il joint à sa signature la mention : Madrid, 13 juin, etc. C'est une hypothèse peu admissible, accueillie jadis par Burney, que celle de sa résidence, dans un âge avancé, à la cour de Bavière, et de sa mort en terre étrangère. La date de cette mort est elle-même incertaine. Des historiens ont placé cet événement en 1608, mais le *Melopeo* de Cerone, imprimé en 1613, parle de Victoria comme d'un compositeur encore vivant.

Son emploi de maître du *Collegium Germanicum Ungaricum*, à Rome, lui fit acquérir en Allemagne une grande célébrité. Les élèves sortis de l'établissement propageaient son nom dans les pays allemands, et les éditions de

ses œuvres s'y multiplièrent à mesure qu'elles se publiaient en Italie. Par contre, le long séjour du compositeur à l'étranger, fut cause que, de son vivant, ses ouvrages furent peu populaires dans sa patrie. Pas une page de *Victoria* ne fut transcrite par les *vihuelistas*, qui transcrivaient tout.

Dans ses messes, dans ses cantiques, dans ses hymnes (il est le premier qui ait mis en musique les hymnes de toute l'année, en un recueil dédié au pape Grégoire XIII), se révèle une singulière individualité de tempérament. Sa personnalité, forte et complexe, est malaisée à définir. On a souvent répété qu'il profita de l'exemple de Palestrina, et il est certain que, dans le maniement des formes, dans le jeu des artifices du style, toujours réglé par un goût difficile et épuré, il acquit, au contact

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 71

des œuvres palestriniennes, une précision, une variété, une ampleur, qu'il n'eût peut-être point rencontrées sur une autre route. Mais on peut dire qu'il n'emprunta rien, surtout relativement à la pensée, qui demeure chez lui aussi indépendante que saillante et colorée. Jamais une oreille exercée ne s'y trompera. La musique de Victoria ne sonne pas, pour ainsi dire, comme de l'italien, mais comme de l'espagnol. Compliquée sans être confuse, pénétrante d'accent, éloquente, elle montre en son auteur, nonobstant un long séjour dans le milieu italien, la persistance des aptitudes et des prédilections de sa race et de son pays. On pourrait presque dire que, dans sa palette musicale, il a tout ensemble à sa disposition, en quelque sorte, les teintes sombres de Zurbaran, les

tons tour à tour réalistes et transparents de Velasquez, les nuances idéales de Juan de Juanes et de Murillo. Son mysticisme est celui de sainte Thérèse et de saint Jean de la Cruz.

Ce caractère espagnol avait frappé Bainsi qui, caractérisant Victoria, parle de son *manteau ibère* et du *sang de Maure* qui coule dans ses veines.

M. Pedrell, le critique italien Hipolito la Valletta, M. Romain Rolland dans son *Histoire de l'opéra en Europe*, ont insisté sur la tendance expressive et dramatique de la musique religieuse à la fin du xvi^e siècle. Le drame musical moderne est, suivant M. Rolland, déjà en germe dans les compositions de certains maîtres de l'école romaine ; ce mouvement est plus accentué encore chez Victoria, qui, d'instinct, d'intuition, sans bien s'en rendre compte,

contribue à « créer l'un des éléments de la tragédie lyrique, l'expression musicale de la vie intérieure ».

Les noms de Morales, de Guerrero, de Cabezón, de Victoria (auxquels, un peu plus tard, nous aurons à joindre celui de Còmes), sont sans nul doute les plus brillants parmi ceux des compositeurs que, durant le xvi^e siècle, l'Espagne donna au monde, mais, — nous avons eu lieu ailleurs, à maintes reprises, d'insister sur ce point, — les grands hommes ne sont jamais des isolés ; ils ne sont en général que l'aboutissement suprême et plus complètement parfait d'un effort collectif, qui peut avoir, en dehors et un peu en dessous d'eux, des représentants encore fort distingués. A un rang inférieur, mais néanmoins élevé, nous devons, en conformité de ces principes, placer Samin

pour l'unique œuvre que l'on connaisse de lui, la messe à quatre voix *ad imitationem moduli Sancti Spiritus*. Navarro, maître de chapelle de Salamanque, fut très estimé de ses contemporains. N'omettons pas Velasco, qui écrivit des messes, des motets et des *villancicos*. La virtuosité de plume fut un don très apprécié chez Michel-Gómez Camargo, qui exerça les fonctions de maître de chapelle à la cathédrale de Valladolid. L'hymne à l'apôtre saint Jacques, que M. Eslava a publiée d'après un manuscrit de l'Escurial, est une composition savamment ingénieuse, à quatre voix, où l'emploi des imitations en sens contraire révèle, avec la pureté du goût et du style, une main très exercée.

Nous avons mentionné plus haut le premier des deux Flecha. Le se-

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 75

cond, qui fut successivement au service de Charles-Quint et de Philippe II, qui vécut quelques années retiré dans un couvent de la Bohême et qui rentra dans sa patrie en 1589, fit preuve d'un réel mérite dans sa musique religieuse, dans ses madrigaux, et dans ses *ensaladas* ou *estrambotes* (amphigouris, mélanges de sujets en trois langues) écrites dans le genre madrigalesque. Son ouvrage théâtral, *El Parnaso*, de genre peut-être plutôt décoratif que proprement dramatique, mérite en tout cas d'être signalé comme l'un des plus anciens spécimens embryonnaires de l'opéra espagnol.

Nous citerons encore Frangengo, espagnol suivant toute apparence, qui vécut en Italie et produisit des madrigaux à cinq voix. Le prêtre et théologien Ferdinand de Las Infantas

s'est fait connaître comme artiste par les *Plura modulationum genera quæ vulgo contrapuncta appellantur*, etc., et par les *Sacrarum varii styli cantionum tituli Spiritus Sancti*, édités à Venise. Il a attiré l'attention de l'éru-
dit bibliothécaire de Berlin, Dehn, par son *Victimæ Paschali laudes*, à six voix, qui avait trouvé place dans un recueil, publié en 1583 à Nuremberg, et composé de morceaux empruntés, nous dit le titre, à six « *exquisitissimi ætatis musici* ». Les compositions fort intéressantes de Pedro Bermejo sont demeurées manuscrites.

Mateo Romero, maître de la Chapelle Royale de Madrid, est un artiste de valeur. Melchor Robledo, qui avait vécu à Rome, devint ensuite maître de chapelle de la Seu de Saragosse. On n'admit pendant longtemps, à Notre-Dame-del-Pilar,

d'autre musique que la sienne, jointe à celle de Morales, de Victoria et de Palestrina. Il était tellement considéré qu'à sa mort le Chapitre lui rendit un honneur sans précédent : il accompagna en corps son convoi au cimetière.

Les Espagnols étaient, musicalement, fort appréciés à l'étranger. L'auteur de l'histoire de la maîtrise de Rouen (Rouen, Espérance Cagniard, 1832), dit, en parlant du grand mouvement de renaissance artistique de l'époque à laquelle nous sommes parvenus, que les compositeurs espagnols étaient alors les plus estimés. Il rappelle que dans le répertoire de la maîtrise, à cette date, figuraient les messes de Morales et les cinq livres de motets de Guerrero. Cette musique resta en faveur pendant toute la première moitié du xvii^e

siècle. On sait, d'autre part, et nous avons déjà à cet égard fourni diverses preuves, quelle place tinrent, dans la Chapelle Pontificale, les chanteurs venus d'Espagne. L'un d'eux, Soto, s'étant lié avec saint Philippe de Néri, finit par entrer dans la congrégation de l'Oratoire, aux exercices musicaux de laquelle il présida. Soto fit une édition, et ensuite une sélection, des chants de la Congrégation de l'Oratoire nommés *Laudi spirituali*. Dans ce recueil figurent des chants (*Laudi*) de sa composition. Il était le plus étonnant fausset (*falsetista*) de la Chapelle Pontificale. Les chanteurs espagnols excellaient dans le chant de ce genre, à l'aide duquel ils exécutaient les parties de soprano et de contralto.

En Bavière, dans l'entourage du brillant duc Guillaume, nous ren-

controns Ivo Vento, qui écrivit des œuvres religieuses et s'essaya sur les textes allemands de diverses chansons.

Né en 1560, mort en 1643, Cômes se trouve en quelque sorte, si l'on nous permet cette expression, à cheval sur les deux siècles. Sa vie ayant été, avec une égalité presque mathématique, répartie entre deux époques, nous pourrions, à volonté, le ranger dans l'une ou l'autre. Nous préférons le placer ici à cause des affinités de tempérament, des évidentes parentés d'inspiration et de facture qui le rattachent à ses devanciers. Il y a une dizaine d'années, la publication de ses œuvres a été entreprise, « d'ordre royal », par un historien intelligent et consciencieux, M. Jean-Baptiste Guzmán, jadis maître de chapelle de la cathédrale de

Valence, aujourd'hui religieux bénédictin au couvent de Montserrat et directeur de l'école, si anciennement renommée, de ce monastère. Le travail auquel il s'est livré a rendu plus accessibles les mérites d'invention, de fermeté, de pureté dans le style, par lesquels se distingue Cômes. Ce fut une des lumières de l'école de Valence, à la tête de laquelle, auparavant, s'étaient trouvés successivement placés deux hommes très remarquables, Juan Ginez Pérez et Ambrosio de Cotes. Cômes fut maître de chapelle tour à tour à la cathédrale, puis à l'église *del Patriarca*, fondée par Jean de Rivera.

Parlant de l'orgue, et d'une manière plus générale, du clavier, nous avons dit ce que cette branche si intéressante de l'art dut à Cabezón. D'autres noms d'organistes, au

xvi^e siècle, ont droit, comme on l'a vu, à être tirés de l'ombre, et tout d'abord celui de Clavijo del Castillo, qui fut maître de la chapelle sicilienne du duc d'Albe. Ses compositions avaient été conservées, mais elles ont malheureusement, en grande partie, disparu, en 1734, lors du grand incendie qui réduisit en cendres le palais. Il subsiste de lui, néanmoins, un livre de motets, imprimé à Rome en 1598, et un prélude d'orgue récemment publié d'après un manuscrit de la bibliothèque de l'Escurial. Un contemporain nous a laissé un tableau charmant des séances intimes de musique qui avaient lieu dans la maison ou dans le jardin de Clavijo; il y exerçait sur le clavier sa virtuosité neuve, hardie, tandis que sa fille Bernardina déployait sur la harpe un gracieux talent.

Un organiste très distingué également fut Diego del Castillo, qui tint le grand orgue de l'église métropolitaine de Séville, puis, plus tard, remplit la même fonction à la Chapelle Royale et à l'Escorial. Hernando Cabezón le nomma son exécuteur testamentaire. Ce fut, de plus, un compositeur religieux très versé dans l'art d'écrire. Nous placerons auprès de lui Francisco Clavijo, fils de Bernard et frère de Bernardina.

Nous avons eu précédemment l'occasion de le faire observer : il est peu de pays européens où ce que l'on peut nommer la littérature musicale soit aussi fourni qu'en Espagne. Aux noms que nous avons, à ce sujet, précédemment réunis, il convient d'en ajouter beaucoup d'autres. Il y a une sorte de vénération touchante dans la façon dont les histo-

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 83

riens et critiques présents de l'Espagne parlent de leur maître Salinas, qui, pour le dire en passant, fut aussi consommé dans la pratique de l'art que dans sa théorie. Il avait reçu une éducation littéraire et musicale fort complète. Son ardeur au travail était grande et non paralysée par la perte presque totale de la vue, qui lui survint dans son enfance. La manière originale dont il s'initia au latin mérite d'être signalée. Il est arrivé que des femmes aient appris le latin : elles l'ont plus rarement enseigné ; c'est pourtant ce qui se produisit dans ce cas exceptionnel. Une jeune fille qui, se destinant à prendre le voile, avait étudié la langue de l'Eglise, fut, sur ce terrain, l'éducatrice de Salinas. Le prix convenu pour ces leçons n'était point non plus banal : il ne fut pas acquitté en ar-

gent, mais consista en leçons d'orgue qu'en échange, et par réciprocité, le jeune artiste donna à la future novice.

Le grec, la philosophie, tout l'appareil du savoir de son temps, il s'en munit dans cette université de Salamanque que plus tard il devait illustrer par son enseignement. Attaché ensuite à la personne de l'archevêque de Compostelle, homme d'esprit ouvert et étendu, n'ayant nul rapport avec le prélat qui, plus tard, au moins d'après Le Sage, occupa le siège archiépiscopal de Grenade, Salinas accompagna son protecteur à Rome lorsqu'il fut nommé cardinal. Prenant par la suite le titre d'abbé, il passa vingt-trois années dans la capitale du monde chrétien. Nul endroit de l'univers n'eût pu procurer, par l'accumulation des livres et des

trésors scientifiques de toute espèce, plus d'aliments à sa curiosité toujours éveillée, à son vaste appétit d'érudition. Il acquit à Rome des connaissances encyclopédiques, et, en particulier, fit des recherches approfondies sur la musique dans l'Antiquité.

Plus tard, professant avec éclat à Salamanque sur la musique et la rythmique, il résuma son enseignement dans un ouvrage capital, le *De Musica*, en sept livres, dont la latinité fine et châtiée montre à quel point il avait su profiter des conseils de son jeune précepteur féminin.

Ajoutons que, le premier, Salinas entrevit l'importance du *folk-lore*, l'intérêt de la chanson populaire, notamment en ce qui concerne le rythme. Dans le livre V, consacré à la rythmique, de son grand traité, il

cite beaucoup de chansons populaires très caractéristiques.

Nous indiquerons encore l'ouvrage d'Ortiz sur « les ornements, les cadences, etc., » dans la musique de violes, de *cembalo*, ou d'accompagnement des instruments usités à son époque. Ortiz, contemporain de Palestrina, dirigeait la chapelle du vice-roi espagnol, à Naples. — L'œuvre de Hinestrosa est une vraie collection de musique d'orgue, musique qui pouvait s'appliquer aussi à la harpe et à la *vihuela*, et constituée par un choix de pièces dues à Antoine de Cabezón, à Fernandez Palero, à Soto, Vila et autres organistes du temps. Cette musique, comme celle de tous les recueils du même genre, est écrite en tablature. — On ne saurait omettre ni l'*Art du plain-chant*, de Jean Martinez; ni

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 87

les écrits didactiques, importants et très répandus, de Montanos ; ni le livre intéressant de Guevara, qui nous fait connaître d'obscurs théoriciens antérieurs, tels que Taraçona, Christoval de Reyna et Villa Franca. — Andres de Escovar, qui voyagea aux Indes et se fixa en Portugal, à la maîtrise de Coïmbre, a composé un opuscle sur la façon de se servir de la flûte à bec. — Nous avons déjà cité Dominique-Marc Duran, auteur de la *Lux Bella de canto llano*, qu'il compléta ensuite par un « commentaire ». Au même ordre d'études se rattache la « Declaracion » de Corvera, ainsi que le travail rédigé par le dominicain Artufel. Un traité d'un genre identique, et dont l'abrégé a été publié par Caramuel de Lobkowitz, fut l'œuvre d'un autre moine, Pierre d'Ureña, qui était aveugle de nais-

sance. (La série des aveugles, apparemment réduits à dicter leurs productions, formerait, nous l'avons dit, tout un chapitre dans la musicographie espagnole). C'est encore à un religieux de Valladolid, Santa-Maria, qu'est dû un ouvrage intéressant relatif à l'art d'improviser sur la *vihuela* et autres instruments propres au jeu à plusieurs parties. Son œuvre, qui parut en 1565, fut approuvée par Antoine et Jean de Cabezón. Déjà, d'ailleurs, nous avons nommé Santa-Maria, en rendant hommage à son mérite.

Nous ferons aussi figurer, dans cette revue, le nom de Del Rio, dont la carrière fut assez accidentée. Né à Anvers de parents espagnols, étudiant à Paris, puis élève en droit dans sa ville natale, docteur de Salamanque en 1574, il devint séna-

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 89

teur au Conseil Souverain de Brabant et remplit tour à tour les fonctions d'auditeur de l'armée, de vice-chancelier, de procureur général. Dégoûté du monde, fatigué des affaires, il se fit jésuite, en 1580, à Valladolid, et plus tard professa la théologie à Douai, à Liège, en Styrie, à Salamanque, puis à Louvain, où, après tant d'agitations, il trouva finalement le repos dans la mort en 1608. Il fut l'auteur, entre autres ouvrages, des *Disquisitionum magicarum libri sex*. Au livre premier de cette œuvre, il traite *De Musica magica*. Un abrégé français de cette partie a été donné par André Duchesne. Les spéculations de Del Rio, — le titre qu'il adopte suffirait à le démontrer, — sont d'un ordre assez étrange. En retraçant l'histoire de la musique allemande, nous avons déjà

fait voir, au moyen d'exemples analogues, ce que, à la limite du XVI^e siècle, la pensée moderne, par un héritage du passé, conservait encore souvent de trouble et de bizarre.

En terminant ce chapitre, nous mentionnerons une récente découverte de M. Pedrell, celle de deux collections de madrigaux, imprimées dans le format oblong habituel, et sorties des presses de Barcelone. L'une, intitulée *Odarum quas vulgo Madrigales appellamus*, etc., est datée de 1561. Le texte est en langue catalane, ce qui a été une surprise pour les bibliophiles. La musique est du fameux chanoine et organiste de la cathédrale de Barcelone, Albert Vila, dont nous avons parlé ci-dessus. Les thèmes sont directement inspirés de la chanson populaire. Il en est de même de la seconde des collections

dont il vient d'être question. Celle-ci porte la date de 1585. Le texte est également en catalan. La musique a pour auteur le *muy reverendo Joan Brudieu*, maître de chapelle de la Seo d'Urgel (Lerida).

Ces deux compositeurs ont le mérite d'une grande indépendance d'inspiration. Leur œuvre se rattache à celle de Ruimonte, qui appartient à l'époque postérieure.

Nous rapprocherons de ces deux collections le recueil, imprimé à Barcelone, des *motets* dont l'auteur est Nicasio Zorita, maître de chapelle de la cathédrale de Tarragone.

La période que nous venons d'étudier est particulièrement éclatante dans l'histoire de la musique espagnole. Quel groupe que celui qui

s'est formé par un Morales, un Guerrero, un Cabezón, un Victoria, un Còmes, sans parler de tant de théoriciens profonds, de tant d'hommes supérieurs dans la technique de l'orgue et dans la plupart des autres parties de l'art et de la science !

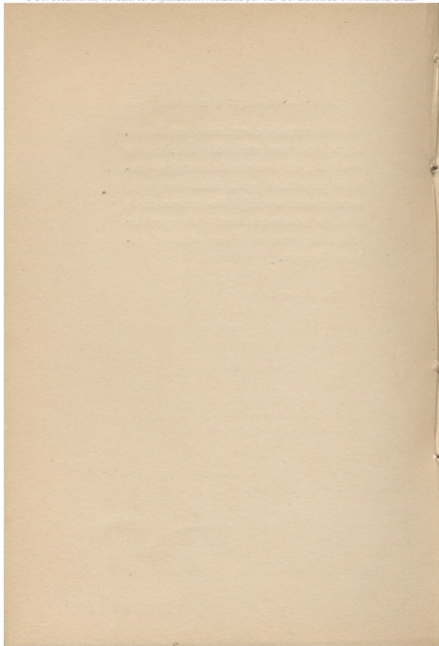
Mais là ne s'est pas arrêté, en musique, l'effort du génie de l'Espagne. Si, comme nous l'espérons, nous pouvons donner une suite assez prochaine à ce travail, on verra, aux xvii^e et xviii^e siècles, nonobstant l'influence étrangère, se poursuivre en cette contrée, avec beaucoup de persistance, de curieuses et parfois brillantes tentatives de « nationalisme » artistique. De notre temps, enfin, après une éclipse passagère, due principalement à l'invasion de l'italianisme, il s'est produit en Espagne, sous l'action de compositeurs

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 93

bien doués, de chercheurs érudits et ingénieux, une véritable renaissance musicale, au contact de cette inspiration populaire qui, dans ce pays, nous avons eu déjà l'occasion de le dire, a constamment fait preuve d'une vigueur et d'une vitalité extraordinaires.

14 février 1899







TABLE

I. — Introduction. Double aspect de la musique espagnole. — Les origines. L'Antiquité classique. — Le Moyen Age. Isidore de Séville. La tradition. L'élaboration de la doctrine. — Les trouvères. Le règne d'Alphonse X. Ses <i>cantigas</i> . — La théorie au XIII ^e siècle. Influence de l'art des Arabes. — Les traités didactiques. — Premières compositions. — Flamands et Espagnols. — Les compositeurs du XV ^e siècle. — Éléments dramatiques. — Progrès de la théorie. — L'art instrumental. La <i>vihuela</i> . — Formation définitive de l'école musicale espagnole. — Escobedo, Galvez, Fernandez de Castilleja	1
--	---

II. — Morales. Son rang dans l'histoire
artistique. Caractère de sa musique.
Notes biographiques. Son séjour à
Rome. Son retour en Espagne. Sa
résidence à Malaga. Analyse som-
maire de ses ouvrages. — Guerrero.
Noblesse et suavité de ses produc-
tions. Sa vie. Son voyage en Terre
Sainte. Ses *Passions*, ses *Magnificat*
et ses Messes. — Antoine de Cabe-
zón. Sa place parmi les organistes.
Son école. — Victoria à Rome.
Nature de son style. La couleur
espagnole. — Autres compositeurs.
— Rayonnement à l'étranger. —
Cômes. Importance de son œuvre.
— Développement de la virtuosité de
l'orgue. — La littérature musicale.
Salinas. — Ecrivains didactiques. —
Le genre madrigalesque et la chanson
populaire à la fin du xvi^e siècle. —
Conclusion. 44



OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

- HISTOIRE DE LA MUSIQUE : LE PORTUGAL, LA HONGRIE et LA BOHÈME (trois vol. in-12, avec gravures); L'ALLEMAGNE et LA RUSSIE (deux vol. in-8°, avec gravures) 13
- LA COMÉDIE-FRANÇAISE DEPUIS L'ÉPOQUE ROMANTIQUE, ouvrage couronné par l'Académie française; SOIXANTE-SEPT ANS A L'OPÉRA; SOIXANTE-NEUF ANS A L'OPÉRA-COMIQUE; LE THÉÂTRE-LYRIQUE DE 1851 A 1870. Quatre vol. in-4°, avec tableaux 22
- PRÉCIS DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE RUSSE. Un volume petit in-12 Epuisé
- MUSIQUE RUSSE ET MUSIQUE ESPAGNOLE; UN PROBLÈME DE L'HISTOIRE MUSICALE EN ESPAGNE. Deux broch. in-8°. 2
- UNE PREMIÈRE PAR JOUR. Un vol. in-12, couronné par l'Académie française 3 50
- ALMANACH DES SPECTACLES, publication couronnée par l'Académie française. Vingt-sept vol. petit in-12, avec eaux-fortes de Gaucherel et Lalauze 135
- DEUX BILANS MUSICAUX. Broch. in-8°. Epuisée

En collaboration avec Charles Matherbe.

- HISTOIRE DE L'OPÉRA-COMIQUE (la seconde salle Favart, 1840-1887). Deux vol. in-12, ill., couronnés par l'Académie des Beaux-Arts . . . 7
- MÉLANGES SUR RICHARD WAGNER. Un vol. in-12, avec gravures. 3 50
- L'ŒUVRE DRAMATIQUE DE RICHARD WAGNER. Un vol. in-12 Epuisé
- PRÉCIS DE L'HISTOIRE DE L'OPÉRA-COMIQUE. Un vol. petit in-12 Epuisé

HISTOIRE
DE LA
MUSIQUE

PAR
ALBERT SOUBIES
Membre étranger
de l'Académie des Beaux-Arts de Madrid

ESPAGNE
LES XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES



PARIS
LIBRAIRIE DES BIBLIOPHILES
E. FLAMMARION SUCESSEUR
Rue Racine, 26, près de l'Odéon

M DCCC XCIX

EUROPEUM

*A mon ami Raphaël Virende
très cordialement.
Arouze*

HISTOIRE
DE LA
MUSIQUE
—
ESPAGNE
LES XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES



Música y Poésia
En una misma lira tocarémos.

Gravure extraite
du *Poème sur la musique*, d'YRIARTE

HISTOIRE
DE LA
MUSIQUE

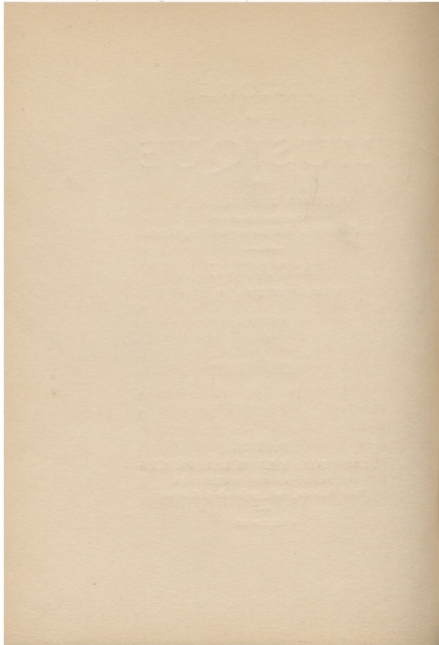
PAR
ALBERT SOUBIES
Membre étranger
de l'Académie des Beaux-Arts de Madrid

—
ESPAGNE
LES XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES



PARIS
LIBRAIRIE DES BIBLIOPHILES
E. FLAMMARION SUCESSEUR
Rue Racine, 26, près de l'Odéon

—
M DCCC XCIX





I

La tradition du ^{xvi}e siècle. — Maîtres de chapelle espagnols, dans la Péninsule et au dehors. — La musique pour instruments. — Les compositeurs aragonais. — L'évêque Caramuel de Lobkowitz. — L'École de Valence. — La composition religieuse dans la seconde partie du siècle. — Origine de la *tonadilla*. — Patiño. — Valls. — Lorente. — Le genre *accompagné*. — Le groupe des organistes. — La guitare. — Naissance de la musique de théâtre. — L'œuvre des théoriciens au ^{xvii}e siècle.

A l'histoire artistique comme à l'histoire naturelle s'applique la maxime: *Nunquam natura per saltus*. Il est toujours prudent de se représenter ce qu'ont d'artificiel les divisions chronologiques que, pour la commodité de l'exposition, l'on est

contraint d'adopter. En musique, le xviii^e siècle espagnol, surtout dans sa première moitié, se distingue peu du xvi^e. Entre l'un et l'autre se partage la production de certains maîtres tels que Còmes. Lorsque surgissent des noms nouveaux, ce sont ceux d'artistes orientés dans le même sens que leurs prédécesseurs, perpétuant la même école. Le goût sévère et châtié, avec la solidité technique, demeura donc après l'« âge d'or » des Morales et des Victoria, un héritage des compositeurs espagnols, dans le genre sacré; on peut ajouter que, sans égaler, pour ce qui se rapporte à l'effort inventif, la puissance des initiateurs, ils conservèrent, dans une large mesure, la vigueur de la pensée et la profondeur du sentiment, le souci de l'expression et le respect du texte traité. C'est,

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 3

du reste, l'honneur de l'Espagne, d'avoir ainsi, même aux heures où, sur d'autres points, le sens esthétique de la race était troublé par l'imitation des étrangers, toujours maintenu et gardé, dans l'ordre de la composition religieuse, la préoccupation de la beauté supérieure, avec l'entente des moyens de la réaliser.

L'un des plus remarquables, parmi les compositeurs de musique religieuse du xvii^e siècle, est Vivanco, que nous rencontrons à la maîtrise de la cathédrale de Salamanque. A Pierre de Ruimonte, né à Saragosse, l'on doit, indépendamment de compositions liturgiques, le recueil intitulé *el Parnaso Español de madrigales y villancicos*, constitué par des pièces vocales à quatre, cinq et six voix. Il est à noter que cette collection fut publiée à Anvers et sortait de ces

célèbres ateliers des Phalèse sur lesquels, dans une autre série de nos études d'histoire musicale, nous aurons l'occasion de renseigner nos lecteurs. Ce fait s'explique par le séjour que fit Ruimonte aux Pays-Bas comme « maître de la musique de chambre » de l'archiduc Albert et de l'archiduchesse Isabelle.

Les motets et les madrigaux furent les genres cultivés par Sébastien Raval qui, chapelain de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, dut au duc de Maquedo la direction de la musique vice-royale à la cathédrale de Palerme. Il avait du mérite, mais aussi de la jactance, et se plaisait à des défis d'une outrecuidance dangereuse. C'est ainsi qu'à Rome il fut assez mal inspiré en s'engageant avec Nanini et Soriano dans une gageure que l'art consommé de ces

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 5

éminents artistes ne fit point précisément tourner à son avantage. Nous ne le quitterons pas sans mentionner l'ouvrage qu'il dédia au duc de Tagliacozzo, Marc-Antoine Colonna, et qui consistait en une série de *canzonettes* à quatre voix.

C'est encore auprès d'un vice-roi d'Espagne qu'on rencontre, vers les mêmes dates, si l'on s'en rapporte à Fétis, un artiste de naissance aristocratique, Don Alphonse Montesano-Da-Maida. A la cour de l'archiduc Léopold d'Autriche fut attaché, toujours d'après Fétis, Scapitta, auteur, entre autres productions, d'un livre *Musica di camera*, édité à Venise en 1630. Il n'y a guère lieu, à cette époque, de distinguer, tant ils confinent l'un à l'autre, le genre madrigalesque profane du genre religieux. L'un et l'autre sont des applications

presque identiques de la musique d'école. Les souvenirs, déjà évoqués par nous, du monastère de Montserrat, nous sont une fois de plus remémorés grâce au nom du Père Juan Romañá, dont certains historiens ont quelque peu exagéré les mérites. Il composa pour l'épinette des toccatas, genre qui, se développant, resta en faveur jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. On lui doit aussi des gaillardes pour le hautbois. Cet instrument, d'une facture encore primitive, était alors très goûté un peu partout en Europe. Vers le même temps, nous trouvons la mention d'une musique spécialement confiée aux hautbois dans les indications scéniques du *Macbeth*, de Shakespeare.

Ce hautbois, du reste, ascendant du hautbois moderne, doit porter plus exactement l'appellation de

chalemel, selon l'ancien terme français. Il servait souvent à accompagner les voix, en doublant leur partie. Grossièrement construit, il comportait toutefois les quatre registres ; on employait le chalemel soprano, alto, ténor et basse. Il avait une origine antique ; connu des Arabes, il était désigné par eux sous le nom de *chalun*. Dans le théâtre de Lope de Vega et de Calderon, il était en usage, comme dans le théâtre shakspearien. On l'associait parfois aux petits et aux gros bassons, sans parler de l'adjonction des *cornets à bouquin*, selon la désignation allemande (en espagnol les *cornetas*), assez fréquemment employés dans les cérémonies des chapelles ou des palais.

Dans le groupe des compositeurs espagnols, une physionomie reconnaissable appartient aux Aragonais,

tels que cet Aguilera de Heredia, ami intime de l'organiste Clavijo, lui-même organiste capable, auteur d'excellentes pièces pour orgue, et de *Magnificat*, d'une riche polyphonie, qui se sont longtemps chantés, notamment à la cathédrale de Saragosse.

Nous ne ferons qu'indiquer le recueil de compositions vocales publié à Rome, en 1624, par Araniez. — Outre ses *villancicos de Natividad*, Brito, auteur d'un livre didactique non imprimé, écrivit des motets parmi lesquels on cite celui qui commence par les paroles : *Exsurge, Domine*. Les chapelles métropolitaines de Badajoz et de Malaga furent tour à tour placées sous sa direction.

Dans l'évolution de la musique espagnole, l'Église a tenu une grande place, non seulement comme inspiratrice, mais aussi par la parti-

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 9

cipation active et fréquente de ses ministres. En énumérant les musiciens, nous n'avons pu, de peur de trop allonger notre travail, nous arrêter chaque fois qu'il y aurait eu lieu de signaler en l'un d'eux un prêtre ou un moine. La liste comprend aussi des évêques, comme ce Caramuel de Lobkowitz, dont la vie agitée tient un peu du roman. Il était né à Madrid. Il entra dans l'ordre de Citeaux et prononça ses vœux à Alcala de Henares. De bonne heure il attira l'attention par l'étendue de ses connaissances dans la philosophie et les mathématiques. Les circonstances firent de lui un abbé de Dissembourg dans le Palatinat, avant que le pape Alexandre VII l'eût appelé à l'évêché de Campagna, siège qu'il échangea plus tard contre celui de Vigevano dans le Mi'anaï.

Mélé aux négociations et aux guerres de son temps, il représenta le roi Philippe IV à la cour impériale de Ferdinand III, dirigea aux Pays-Bas, dans des sièges, les travaux du génie, commanda même devant Prague, en 1648, avec le rang de capitaine, une compagnie de moines armés, ayant momentanément troqué le froc pour la cuirasse. Écrivain, il a composé de nombreux et volumineux ouvrages, touchant à la théorie musicale dans sa *Mathesis audax*. A propos de Pierre d'Ureña, mentionné plus haut, et de son ouvrage demeuré manuscrit, nous avons fait observer que Carameul, en en publiant l'abrégé, mit cette œuvre en lumière. Il donna à son résumé un sous-titre, qui est tout un manifeste, et où il tend à déclarer que Gui d'Arezzo a corrompu le système établi jadis dans sa pureté par

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 11

saint Grégoire, et rationnellement restitué par Pierre d'Ureña. La doctrine de Caramuel est aventureuse comme son existence, et sa polémique est d'un homme qui a fait la vraie guerre. Mais on rencontre parfois chez lui des traits expressifs, des définitions excellentes. En son traité de *Rythmique*, où il passe successivement en revue la Poésie, la Musique et le Théâtre, il donne, dans cette dernière section, de curieux renseignements sur les acteurs et actrices espagnols de son temps.

Un des représentants les plus autorisés, au xvii^e siècle, de l'école valencienne, fut Aniceto Baylón, souvent appelé par les contemporains *El Baylón*, qui s'attaqua avec succès aux entreprises les plus ardues, sans cependant faire montre d'une maestria impeccable. Dès lors commençait à

se manifester la graduelle décadence du style polyphonique. C'est au Vatican, comme maître de chapelle à Saint-Pierre, que nous rencontrons Heredia, classique dans sa manière d'écrire, et digne de présider, quoique étranger, à cette maîtrise, illustrée par quelques-uns des plus célèbres musiciens de l'Italie.

Un trait particulier mérite d'être relevé au sujet de Pardiñas, qui vivait à la même époque. On lui attribue la composition de quelques-uns de ces *cantares gallegos* qu'entonnait la foule dans les pèlerinages; sous cette forme nécessairement naïve, comme sous celle des *villancicos*, pouvait, mieux sans doute que dans la composition scolastique, se déployer l'imagination d'accord avec le sentiment populaire.

Nous sommes arrivé peu à peu

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 13

à la moitié du xvii^e siècle, dont la seconde partie est marquée comme la précédente par une activité soutenue dans la production religieuse. Nous y trouvons Vargas, Gracian Baban, fort renommé à son époque pour ses motets et ses messes; Ardanáz qui dirigea avec talent la primatiale de Tolède; Pontac, tour à tour maître de chapelle à Saragosse et à Valence; à Valence également appartient Ortells, de la manière duquel Eslava a publié un remarquable spécimen, la première *Lamentation* du mercredi saint, à douze voix réparties entre trois chœurs ayant chacun leur rôle et leur couleur individuels. La disposition à plusieurs chœurs, impliquant parfois, il faut bien le dire, un abus de la virtuosité de plume, était alors en faveur en Espagne comme en

Italie. Patiño, dont la fécondité fut prodigieuse, a donné dans ce genre des ouvrages qui échappent à la critique que nous venons de formuler. Il fut dans la direction de la Chapelle Royale le successeur de Mateo Romero, et, comme lui, il a cultivé non seulement la musique religieuse, mais aussi la musique profane, même sous la forme théâtrale. De même que Romero il a écrit pour le théâtre la musique d'un certain nombre de *cuatros de empezar* (morceaux à quatre voix pour commencer). Ces morceaux étaient exécutés en guise de levers de rideaux avant la représentation, par toutes les femmes de la troupe, portant la toilette de cour, et accompagnées par le harpiste ou les harpistes de la troupe. On donnait parfois à ces pièces vocales l'appellation de *tons*

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 15

d'où vint plus tard le nom de *tonada* avec son diminutif *tonadilla*. Les paroles étaient empruntées aux œuvres de quelqu'un des poètes favoris de l'époque, Garcilaso, Lope de Vega, etc. Ce texte n'avait d'ailleurs aucune relation avec le drame ou la tragédie que l'on représentait ensuite. C'était un simple hors-d'œuvre, mais dont l'usage s'imposa de telle manière que le public, par la suite, en réclamait un à chaque intermède. On finit par introduire une action dans ces « morceaux pour commencer », et ainsi naquit la *tonadilla*.

Nous parlions tout à l'heure de l'École de Valence. Celle de Montserrat nous présente Francisco-Miguel Lopez. Ailleurs, nous trouvons Montemayor, Sesé y Beltran, Valls, artiste doué de chaleur et d'imagi-

nation, qui fut maître de chapelle à la cathédrale de Barcelone, et forma par ses leçons Terradellas, dont il sera question ci-après. Non content de cultiver l'art, Valls le commenta en théoricien et même en polémiste. Une discussion, en effet, s'engagea, dans le monde musical, à propos d'une licence harmonique qu'il s'était permise dans le *Miserere nobis* de sa messe dite *Scala Aretina*. En ce débat, qui dura nombre d'années, plus de quatre-vingts maîtres écrivirent des opuscules, des pamphlets, se prononçant pour ou contre Valls. Il était approuvé par les esprits indépendants et progressistes, combattu par les arriérés et les rétrogrades. Dans le premier groupe figurent ces hommes, vraiment en avance sur leur époque, qui s'appellent Francisco Zacarias Juan, les deux frères Her-

andez, Serrada, Tajueco Zarzoso, Ferrer (élève de Ortells), etc., etc.

Cette polémique avait pour origine une appréciation du célèbre polygraphe le Père Feijoo. Dans un des articles de son encyclopédie, sommaire de toutes les connaissances de son époque, il avait blâmé les musiciens qui convertissaient, selon lui, le temple en théâtre.

De la même manière que Valls, Lorente fut à la fois artiste et écrivain, et, sous ce double aspect, il fit preuve d'un goût remarquable. S'il sut rivaliser, comme contrapontiste, avec ces Italiens du *Cinquecento*, qu'il avait tout particulièrement étudiés (sans rien abandonner de l'originale tradition espagnole), il trouva aussi le temps d'écrire *le Pourquoi de la Musique*, analyse raisonnée, en quatre parties, du

plain-chant, de la technique de l'orgue, du contrepoint et de la composition.

A la musique *a capella* se substituait peu à peu le style concerté ou accompagné par l'orgue ou par les instruments que tenaient les *ministriles*, attachés à chaque chapelle. Ces *ministriles* ou ménestrels jouaient du « chalemel », ou *chirimia*, du cornet (à bouquin), du basson, de la harpe, même de la *vihuela* et du théorbe.— Conçus sous cette forme « accompagnée », les motets *Quæ est ista*, *Vidi speciosam*, *Nativitas tua*, à six parties vocales, permettent, dans la publication d'Eslava, d'apprécier le mérite fort distingué de Salazar qui grossit le groupe, déjà si compact, des compositeurs sacerdotaux de l'Espagne.

Lorente, que nous signalions plus haut, se vante, dans l'in-folio didac-

tique dont nous avons donné le titre, d'avoir composé un livre, sans doute demeuré manuscrit, où il traitait, en général, de la technique instrumentale, et, plus spécialement, de l'orgue. La culture de cet instrument avait accompli en Espagne, à l'époque qui nous occupe, un progrès considérable, dont bénéficièrent les organistes habiles de la fin du siècle, tels que Sébastian Martinez Bravo, Antonio Ratia, de la Torre, le Père Nassarre, l'organiste aveugle de Saragosse, et Rocaber, dont l'esprit était ouvert et l'instruction étendue. Un peu plus tard arrivent Ignacio Perez, Cabanillas (homme d'un rare mérite), José Elias, dont il subsiste de belles pages, Joaquin Martinez de la Roca, José Nebra, qui fut organiste de la Chapelle Royale, comme Torres Martinez Bravo.

Celui-ci commença par être organiste de cette maîtrise qu'il devait ensuite diriger. A la fin du xvii^e siècle, il établit à la Cour une imprimerie de musique. De cette imprimerie sortirent beaucoup de compositions de musique profane, dues à Durón, Hidalgo, Juan de Navas, etc. ; — en 1700, la deuxième édition des *Fragmentos musicos* du P. Nassarre ; — les *Reglas de acompañamiento* (1702), de Torres Martinez lui-même, et, entre autres productions de musique dramatique, la « Comédie harmonique », intitulée *los Desagravios de Troya* (1712), de Martinez de la Roca.

Pour passer de l'orgue à la guitare il nous serait aisé de trouver une transition en rappelant que l'Espagne, pays d'ascétisme et de mysticité, fut aussi une terre où s'épanouit la vie mondaine, où se maintint le goût

du plaisir, où l'on aime, de tout temps, la joyeuse musique des instruments qui ne peuvent rendre qu'un bruit de fête. La guitare, que Beaumarchais fait porter en bandoulière à Figaro, et dont la sonorité, le jeu, le style sont si caractéristiques, est en somme, là-bas, une sorte d'instrument national dont les destinées ne sauraient demeurer indifférentes à l'historien. Comme la cornemuse en des régions grises et brumeuses, la guitare est l'expression populaire de l'Espagne ensoleillée. L'usage en était fort répandu à l'époque à laquelle nous sommes parvenus. C'est, nous l'avons dit, l'ouvrage du médecin Juan Carlos Amat, qui marque le point où finit l'histoire de la *vihuela* (ancienne guitare), et où commence celle de la guitare moderne. Fameux dans les fastes de la médecine, Amat

écrivit des œuvres sur l'Arithmétique, l'Astrologie, etc., et un *Fructus medicinæ* réimprimé trois fois à Lyon de 1623 à 1639. Près de lui, au point de vue qui nous occupe, il convient de placer le poète Espinel, qui, littérateur et musicien, ajouta une cinquième corde à la guitare d'Amat. Lope de Vega dit d'Espinel qu'on lui doit les *espinelas* (sorte de dixain qui prit son nom) et les cinq cordes. Il est aussi l'auteur du recueil appelé *las Sonadas y cantar de Sala*, titre qu'on peut traduire à peu près par celui-ci: *Chants et Chansons de Cour*. — Depuis l'adjonction, par Espinel, d'une cinquième corde, l'instrument ainsi construit fut communément nommé, en Italie et en France, la guitare espagnole. Ajoutons qu'Espinel, à la fois lettré, prêtre et maître de chapelle, a composé la célèbre nouvelle, d'un ton très réa-

liste : *les Aventures de l'écuyer Marcos de Obregon.*

En ce qui concerne la guitare, nous trouvons, à cette date, l'ouvrage de Juan Carlos : *Guitarra Española y Vandola* (petite mandoline) *de cuatro y cinco ordenes* (quatre et cinq cordes). Ce petit traité, souvent réimprimé, devenu populaire, contribua fort à la vulgarisation de l'instrument. Une autre méthode pour apprendre à jouer de la guitare à la façon des artistes espagnols fut publiée à Paris chez Ballard, sous la signature de Brecneo, que l'on a parfois appelé aussi Brizeño, et dont le véritable nom était Luis Brizeño ; cet adroit virtuose est cité avec éloge par le Père Mersenne dans un passage de son *Harmonie universelle*. *La Guitarra española y sus diferencias de sonos* fut l'œuvre de Corbeira, qui en attribua

la dédicace à Philippe IV. Au service de ce souverain nous rencontrons Nicolas Doizi de Velasco. Des méthodes de guitare furent encore écrites par Gaspar Sanz, *bachiller en artes*, qui dédia son traité à Don Juan d'Autriche, par Granada, Pelegrin, Santiago de Murcia, Avellana, Molino, Bondia et Guerau.

C'est en traitant du siècle suivant que nous aurons à nous occuper du théâtre. Notons, mais seulement en passant, et sans y attacher grande importance, les tentatives de Juan de la Boada, qui fit représenter au palais du Buen-Retiro quelques œuvres légères, type ébauché de la *zarzuela*. Indirectement se rattache à l'histoire musicale espagnole, en ce qui concerne la production dramatique, l'essai de Pusedena, qui accomplit sa carrière à Naples, dans la Chapelle Royale, et

mit à la scène, à Venise, en 1692, un opéra, conçu à l'italienne, et intitulé *Gelidaura*.

Ce qui est plus intéressant, ce sont les noms des musiciens des théâtres de Lope de Vega et de Calderon : Lana, Palomares, Benavente, Hidalgo, auteur de la musique pour la zarzuela de Calderon *Ni amor se libra de amor* ; Peyró, qui traita une autre zarzuela du même, *le Jardin de Falerina*. A Peyró appartient aussi la pièce avec musique intitulée *la Commedia de las Navas*. Au même groupe, nous joindrons Miguel Ferrer, le musicien de *El Austria en Jerusalem*, de Bances Candamo, — puis Juan de Navas, Sébastien de Navas et Geronimo de la Torre, auteurs de plusieurs ballets et comédies donnés au Buen-Retiro.

Moins nombreux qu'au XVI^e siècle, les théoriciens espagnols du XVII^e sont

dignes encore de l'attention de l'annaliste. Le traité d'André de Montserrat, relatif au chant religieux, est rédigé en espagnol, comme la plupart des œuvres antérieures de ce genre, à l'exception des ouvrages de Podio et de Salinas, écrits en latin. La tradition attribuée à Gómez, abbé des Cisterciens, un autre livre sur le plainchant. Nassarre, l'aveugle que nous avons cité comme organiste, composa la *Escuela de musica*, en deux gros volumes, imprimés à Saragosse, et les *Fragmentos musicos*. Comparé à Lorente et à Valls, représentants de la bonne doctrine et de l'esprit novateur, Nassarre était un réactionnaire. Eximeno, le jésuite de Valence, le grand critique de la fin du xviii^e siècle, assure plaisamment, pour caractériser l'intelligence bornée de Nassarre, qu'il était « organiste de

naissance et aveugle de profession », — ce qui vaut la phrase de Henri Heine, disant d'un de ses compatriotes qu'il était « tailleur de nation, et allemand de son état ».

Esquivel fut l'auteur des *Discursos sobre el arte del danzado*, traité en forme de l'art de la danse, plein de renseignements précieux sur les danses, sur les danseurs titrés, sur le maître de danse de Philippe IV, etc. Ce souverain, on le sait, s'intéressait aux arts. Il pratiquait la composition, dans laquelle il avait été l'élève de Mateo Romero, le « Maître Capitan ». Il s'intéressait aussi aux artistes, comme le prouvent ses relations avec l'actrice Maria Calderon, dite *la Calderona*.

Quant à Esquivel de Barahona, notons que son ouvrage *los Tres Cuerpos de musica* reçut l'approbation du célèbre poète et musicien Espinel,

dont nous avons précédemment entretenu nos lecteurs.

Le dominicain Correa de Araujo, (plus tard évêque de Ségovie), issu d'une ancienne et noble famille, tint, à Séville, l'orgue de la Collégiale du Saint-Sauveur, et enseigna à Salamanque. Il est l'auteur des *Discursos músicos de música teórica y práctica de órgano* (1626). C'est une œuvre remarquable par l'indépendance et la justesse des vues. Mentionnons en passant le maître de chapelle Diaz Besson. Le livre du Père Antoine Soler, *la Clef de la modulation*, donna lieu à des polémiques, aussi bien que les *Miscelanea música*, du Père Michel López.

A un genre un peu différent se rattache une production du chanoine Hurtado qui professa la théologie à Alcalá, à Salamanque, puis fut préfet

des études à Séville. On lui doit un in-folio, typographié à Cologne, « sur l'antiquité, l'utilité et les avantages des chœurs ecclésiastiques à l'église ». Dans le même ordre d'idées, nous signalerons les *Commentaires sur la sainte Ecriture* du jésuite de Roa, dans un passage desquels l'auteur étudie l'usage, chez les Hébreux, de la cymbale et des autres instruments à percussion. Ces deux écrits, où le pédantisme a peut-être autant de part que la vraie science, sont, par respect pour la règle ancienne qui, comme nous venons de le dire, commençait alors à tomber en désuétude, rédigés en latin.





YRIARTE.



II

Persistence du sentiment national espagnol.
— La musique italienne et les Espagnols italianisants. David Pérez, etc. — Martin y Soler. — Coup d'œil en arrière. — Les *tonadilleros*. Esteve, Laserna, Ferrer. — Antonio Rodriguez de Hita. — Ramón de la Cruz et son influence. — Ce que devint le genre religieux, en Espagne, au xviii^e siècle. — Les organistes de cette période. Literes. — La virtuosité des autres instruments. Le hautbois, la flûte, la guitare, la harpe, le violon. — La musique de chambre. — Marianne Martinez à Vienne. — Développement de la littérature musicale. Feyjoo y Montenegro ; Requeno y Vives, etc. Le poème d'Yriarte sur la musique. Eximeno et Arteaga. Importance de leur œuvre.

Si l'on s'en tenait aux apparences, il semblerait que le xviii^e siècle ait

été, en musique, pour la production espagnole, l'époque d'une véritable éclipse, d'un asservissement aux goûts étrangers. Nous montrerons plus loin ce qu'une telle vue, assez généralement admise, offre d'insuffisant. Dès à présent nous pouvons avancer que l'influence de Calderon subsista pendant tout ce siècle, et que cette influence préserva l'*indigénisme* musical, si marqué dans la *zarzuela*, la comédie harmonique et les *entremeses* (intermèdes), les *eglogas*, *villancicos profanos*, *cuatros*, sans oublier le *baile cantado*, le *tono*, la *tonada*, du siècle antérieur. Mais, par contre, l'art officiel fut alors trop souvent empreint d'italianisme froid et conventionnel. Le point de départ, en ce sens, est marqué par la venue des comédiens et chanteurs italiens appelés par Philippe V. Cette troupe

prit le nom de *Compagnie italienne de Sa Majesté*. Ses premières représentations furent données, en 1703 « en el Coliseo del Buen Retiro ». Alors fut joué *el Pomo de oro*, adaptation d'un livret italien, probablement avec musique de Cesti. L'aristocratie soutenait, par mode, l'art étranger, qui obtenait du succès, non sans des alternatives de réaction en faveur de la *zarzuela* et des autres genres nationaux. D'une manière générale, on peut dire que l'influence permanente des Italiens en Espagne, celle du marquis de Scotti, protecteur et directeur des théâtres royaux, celle de Farinelli, et plus tard celle même de Boccherini, ne furent pas des plus heureuses. On sait de quelle faveur Farinelli jouit auprès de plusieurs souverains successifs. Nous n'insisterons pas ici sur cette histoire

HISTOIRE

que nous aurons lieu de conter plus tard en retraçant les annales de la musique italienne. Notons d'ailleurs que, dans les emplois qui lui furent confiés, Farinelli, d'après le témoignage même du roi Charles III, fit preuve de beaucoup de droiture et d'honnêteté.

Ce temps était, pour l'art italien, celui d'une vogue extraordinaire, qui se fit universellement sentir, mais nulle part avec plus d'envahissant exclusivisme qu'en Espagne. Vers l'année 1720, nous trouvons la trace de divers opéras, les uns en langue italienne, les autres en langue espagnole, mais conçus néanmoins dans le goût italien. Italiens sont les compositeurs, tels que Corselli ou Coradini, lequel eut pour librettiste un espagnol, Cañizaves, traducteur de Métastase. Nous relevons aussi

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 35

les noms de quelques compositeurs espagnols obéissant du reste à la même tendance : Don Mateo de la Roca, Don Juan Sisi Maestres. En général, les interprètes venaient également d'Italie. Cette contrée était en mesure d'exporter vers toutes les destinations des sopranistes comme ce Saletti que Farinelli attira à la Cour, ou comme Farinelli lui-même.

Mais en face de cette invasion artistique, le sentiment populaire se maintenait vivace et résistant. Tandis que le ministre de Charles III, le comte de Aranda, imposait des adaptations d'ouvrages italiens ou français, le peuple demandait des *cuatros de empezar* et des *tonadillas*. Par là se poursuivait l'évolution du *folk-lore* littéraire et musical; par là se perpétuaient la tradition et le culte de l'art national, conforme au tempérament de la race.

Nous nous bornerons à des indications fort concises sur le compte des compositeurs espagnols qui furent italiens par l'éducation, le style, les tendances, comme par la langue des livrets sur lesquels ils travaillèrent. Nous mentionnerons Terradellas, fils d'un modeste charpentier de Barce-



TERRADELLAS.

lone. Il reçut l'enseignement de Valls. Ce fut un esprit cultivé. Rousseau le consulta sur certains articles de son

Dictionnaire, articles où il le cite avec de grands éloges. Il fut aussi le conseiller écouté de d'Alembert pour quelques points de son étude sur le traité de Rameau. Grétry, dans ses *Mémoires*, parle de lui avec beaucoup d'estime. Terradellas fut l'élève, ingénieux et capable, de Durante. La souplesse de sa facture et la grâce de ses cantilènes le firent parfois rapprocher de Jomelli et de Majo. A Rome, il fut quelque temps à la tête de la chapelle de Saint-Jacques des Espagnols. Il traita au théâtre des sujets alors fréquemment mis en œuvre, *Mithridate* et *Bellérophon*, *Méropé* et *Astarté*.

Il existe aussi une *Astarté* de David Pérez, imitateur des Napolitains, qui finit par s'établir en Portugal, et jouit à Lisbonne, pendant un quart de siècle, d'une autorité

dont il ne se servit que pour faire prévaloir l'italianisme, représenté par les Caffarelli, les Gizziello, les Guadagni. En vieillissant, il perdit la vue, ce qui, d'ailleurs, grâce aux procédés qu'il avait imaginés pour dicter sa musique, n'enraya point son activité. On entoura son *Alexandre aux Indes* d'un luxe de décoration et d'un déploiement de figuration inouïs. On vit sur la scène, dans cette occasion, un corps de cavalerie et une « phalange macédonienne » dont les mouvements étaient réglés d'après les indications de Quinte-Curce.

Pérez recevait du roi un traitement de près de 50,000 francs. Son art, non dépourvu d'habileté, est, pour ainsi dire, de seconde main, et l'on ne trouverait qu'un très petit nombre de pages caractéristiques, intéressantes

pour la postérité, dans son *Héroïsme de Scipion*, dans sa *Médée*, dans sa *Clémence de Titus*, dans sa *Sémiramis* ou dans sa *Zénobie*.

C'est seulement parmi les amateurs que mérite d'être compris l'un de ses élèves, Don Diègue Nasell, descendant, à ce qu'il disait, des rois d'Aragon, qui, sans doute afin de ne point déroger, prit le pseudonyme anagrammatique de Lasnel pour faire représenter en Italie un *Attilio Regolo*, un *Demetrio*, conçus et traités dans la formule courante.

A l'Espagne se relie, par ses origines, le compositeur Abós que l'on classe d'ordinaire dans l'École de Naples et qui en Italie fut souvent désigné sous le nom d'Avos ou d'Avossa. On cite de lui une *Serva padrona*, une *Ifigenia in Aulide*, ouvrages avec lesquels il figure, en

somme, parmi les imitateurs de Jomelli. Il avait pris les leçons de Leo et de Durante, avant de professer lui-même au Conservatoire de *la Pietà dei Turchini*. Non content d'enseigner le chant dans plusieurs couvents de femmes, il forma également quelques bons virtuoses de l'autre sexe, en particulier Aprile.

Astarté, Iphigénie, nous retrouvons, un peu plus tard, ces inévitables titres dans la liste des productions de Martin y Soler, de Valence, mort à Saint-Pétersbourg le 30 janvier 1806, que les Espagnols, vu son style, auraient pu appeler *l'Italien*, comme les Italiens, à cause de sa nationalité, le nommèrent *lo Spagnuolo*. (Ils le désignèrent aussi sous le nom de Martini.) En se confinant dans le rôle d'imitateur il eut du moins le mérite d'arriver à se faire

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 41

remarquer dans un temps où la production italienne était si abondante et si brillante. Réussir de cette façon était encore malaisé, quand l'on avait pour concurrents des Cimarosa, des Guglielmi, des Paisiello. Applaudi en Italie, Martin y Soler fut très chaleureusement accueilli à Vienne, où il bénéficia de l'appui de l'ambassadrice de sa nation, fort en crédit auprès de l'impératrice. D'Aponte lui fournit les gracieux livrets de l'*Arbore di Diana* et de *la Cosa rara*, que Joseph II, dont le goût pour les arts est connu, ne se lassait point d'entendre, et que Mozart appréciait beaucoup, comme il l'a prouvé en introduisant au dernier acte de *Don Juan*, à la scène du souper, un motif extrait de cet ouvrage, l'air alors très populaire que, sur le théâtre, les instruments à

vent exécutent comme musique de table. Martin alla plus tard diriger l'Opéra à Saint-Pétersbourg. Son style peu individuel se distingue souvent par l'esprit, la grâce facile, l'aimable légèreté.

Le caractère national, le goût espagnol proprement dit, ne se manifestaient guère dans des œuvres comme celles que nous venons d'énumérer. En littérature, d'ailleurs, sous l'influence française alors prédominante par toute l'Europe, s'était produit un phénomène analogue. Une sorte de pseudo-classicisme régnait généralement, et faisait tomber en défaveur le théâtre puissant et si riche de vie des Lope et des Calderon. On devait même en arriver, en 1765, à interdire la représentation des *autos sacramentales*.

La critique éclairée n'a pas eu de

peine à montrer, de nos jours, que le vrai théâtre espagnol, au double point de vue littéraire et musical, n'était ni dans les pastiches de la tragédie française, ni dans la copie de l'opéra italien. L'origine du véritable spectacle musical espagnol, il faut la chercher, comme nous l'avons dit, dans les *villancicos* et *cantarcillos* qui alternaient avec le dialogue des œuvres de Juan del Encina, dans les ouvrages de Lucas Fernandez, sans oublier les chansons dialoguées, les *ensaladas*, les *jácaras*, etc., qui servaient alors de levers de rideaux et d'intermèdes. Observons aussi, une fois de plus, que le théâtre de Lope de Vega, comme celui de ses devanciers et de ses contemporains, comportait une participation développée de l'élément musical. En dehors de la *zarzuela*: *la Selva sin amor*, repré-

sentée devant le roi, en 1629, citons, parmi les œuvres de Lope de Vega, les suivantes : *la Circe*, 1624, et *Laurel de Apolo*, 1630. Quand les pièces étaient représentées dans les résidences royales, souvent, des rôles y étaient tenus par des dames de l'aristocratie, quelques-unes portant les plus grands noms de la monarchie. Elles parurent aussi dans un ouvrage, *el Nuevo Olympo*, joué pareillement en présence du souverain, en l'année 1648. La musique intervient dans les compositions à la fois si pathétiques et si pittoresques de tous les dramaturges qui, au point de vue de la tradition espagnole, mériteraient véritablement le nom, usurpé par d'autres, de *classiques*, les Tirso et les Rojas, les Guillen de Castro et les Alarcón. Une place considérable est également réservée

vée à la musique dans le fameux *Magico prodigioso* de Calderón, et dans tant d'autres ouvrages de lui, généralement montés tout d'abord en quelqu'un des palais royaux. Il y a de la musique dans tous ses *autos*, mais, parmi ses œuvres plus spécialement « musicales », il faut, indépendamment de celles que nous avons désignées plus haut, indiquer : *el Jardin de Falerina, Hado y divisa de Leónido y de Marfisa, Darlo todo y no dar nada, el Castillo de Lindabridis, el Valle de la zarzuela.*

En somme, s'appuyant sur la tradition populaire, le chant narratif, la forme dialoguée de beaucoup de contes, mêlés de paroles *parlées* et *chantées* à tour de rôle comme refrains, Lope de Vega et Calderon, pour ne nommer que les plus célèbres, étaient arrivés à cette concep-

tion : recourir à la musique quand, dans l'action, arrive naturellement l'explosion lyrique. La musique est chargée de dire ce que la parole serait insuffisante à exprimer. De cette notion sort une forme d'art qui n'a rien à emprunter à l'Italie, qui se rapprocherait plutôt soit de l'opéra-comique, soit du vaudeville français. Il est tel vers de Calderon, jeté en passant dans une *zarzuela*, qui rend compte à merveille de cette idée. La même pensée ressort d'un passage d'Yriarte (dont il sera question plus loin), lorsque, dans le chant quatrième de son *Poema de la Musica*, il s'adresse à Jomelli, en s'écriant : « Oh ! si tu fusses venu en Espagne ! tu aurais fait mention de notre drame qui s'appelle *zarzuela*, dans lequel le discours parlé se mêle avec des airs, duos, chœurs et réci-

tatifs, etc , etc. » Le tort de Barbieri et de divers autres critiques a été de prétendre voir des *opéras* là où il n'y avait, en réalité, que des *zarzuelas*, — prétention fort inutile, si l'on veut bien reconnaître que la *zarzuela* constitue un type d'art très indépendant et très complet.

L'auteur du *Schisme d'Angleterre*, s'il fut, au théâtre, le maître des sujets grandioses et des fortes émotions, excella aussi dans le style mixte, plaisant, ou galant et gracieux, et l'on peut considérer comme des *zarzuelas* : le *Golfo de sirenas*, *Eco y Narciso*, la *Pourpre de la rose*, etc., etc.

S'inspirer de ces souvenirs, en renouvelant ceux des vieux genres franchement populaires, l'*egloga*, la *farsa*, l'intermède, etc., revenir à l'art imprégné, pour ainsi dire, de l'odeur

du terroir, telle fut l'entreprise à laquelle se vouèrent les *tonadilleros* du XVIII^e siècle, Esteve, Laserna, Ferrer et, le mieux doué de tous, Antonio Rodriguez de Hita. Sur ce point, comme sur beaucoup d'autres questions obscures, les travaux de MM. Pedrell et Mitjana, auxquels, pour toute cette partie de notre étude, nous avons eu largement recours, ont jeté une lueur décisive.

Fidèle à la tradition nationale, Rodriguez de Hita, laissant l'opéra proprement dit aux « italianisants », n'écrivit que des *zarzuelas*. Il est, somme toute, l'authentique successeur de l'École que les Valls et les Ferri avaient représentée au commencement du siècle. L'opuscule qu'il a donné sous le nom de *Lettre à mes élèves* est un modèle de goût, de savoir et de jugement.

Rodriguez de Hita fut le musicien attiré d'un littérateur de haute valeur, le grand *sainetiste* Ramón de la Cruz qui joua, dans le mouvement intellectuel dont nous parlons, un rôle capital. Ensemble ils donnèrent au théâtre *la Briseida* et *las Labradores de Murcia* que M. Pedrell et M. Monasterio, alors directeur du Conservatoire de Madrid, y ont fait monter, il y a deux ans, et qui est un tableau essentiellement populaire, rempli d'*indigénisme* musical.

Ramón de la Cruz était madrilène. Il naquit en 1731 et mourut en 1795. Il trouva des protecteurs nombreux dans l'aristocratie. Son application et son activité furent des plus remarquables. Versé dans la littérature française, il traduisit quelques-unes des petites pièces de Molière et l'*Eugénie* de Beaumarchais.

Dans son théâtre, Ramón de la Cruz fit preuve d'invention, d'originalité, d'une rare aptitude à peindre les mœurs populaires de son temps, en déployant toujours un instinct rare de critique et de satire. Il excelle à saisir les ridicules, à mettre en pratique le précepte : *Castigat ridendo mores*. Le monde de ses *manolas*, de ses *chisperos*, évolue ordinairement dans le cadre des quartiers populeux de Maravillas et de Lavapies, en des tableaux achevés, peints avec infiniment d'humour.

Il est plus aisé de raconter l'histoire de la *tonadilla* que de définir ce genre d'ouvrages. Divertissante et colorée, prenant toutes les formes, la *tonadilla* est alternativement mythologique ou bourgeoise, idyllique ou burlesque, morale ou parodique ; elle met en scène les diverses classes

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 51

de la société, le paysan, le citadin, le soldat, le chasseur ou le marchand. Les musiciens que nous avons nommés s'inspirèrent très heureusement, pour traiter ces sujets, de tous les éléments populaires, en y comprenant même les cris caractéristiques, constituant souvent une courte mélodie, des vendeurs des rues ou des bouviers et des bergers. De plus ils firent habituellement appel aux rythmes nationaux, tels que ceux du boléro, de la séguedille, de la *jota*, de la *tirana*, et autres types d'un non moindre relief.

La *tonadilla* semblait appelée à un brillant développement qui fut d'ailleurs entravé par la lutte prolongée et opiniâtre que l'Espagne eut à soutenir contre Napoléon. Si l'art national, un moment menacé, avait trouvé en ce genre un refuge et un abri, à l'autre extrémité du domaine

esthétique, sous la forme religieuse, il avait continué de fleurir paisiblement dans la pénombre des sanctuaires, nonobstant la décadence du style sacré entre les mains de quelques compositeurs, trop épris d'italianisme. Il y eut, sans doute, au xviii^e siècle, à la tête de la Chapelle Royale, des maîtres italiens comme ce Porsile qui venait de Naples, comme Dominique Scarlatti, CorSELLI, Conforto, Coradini, Mele. Ces étrangers trouvèrent, dans la Péninsule, des imitateurs. Mais parallèlement, de nombreux musiciens espagnols, non seulement par le sang, mais encore par le caractère et les tendances, se montrèrent les dignes héritiers de la tradition glorieuse des deux siècles précédents. Nous trouvons à Saragosse, puis à Tolède, Ambiela, compositeur distingué et fé-

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 53

cond. Durón, qui, l'un des premiers, introduisit dans sa patrie l'usage des violons à l'église, se plaisait à la polyphonie. Son *Requiem*, ses *Litanies* sont écrits à huit voix. Un de ses motets comporte dix parties. Roldan, qui dirigea la musique au monastère royal des Augustines, à Madrid, a été placé, par le poète Yriarte, parmi les plus grands artistes espagnols. Rabassa a beaucoup écrit à quatre, à huit et à douze voix. Fuentes, de l'École de Valence, contrapontiste habile, a laissé des messes avec orchestre et d'intéressants *villancicos*. Le *Stabat Mater* à huit voix en deux chœurs, avec orgue, de Ripa, témoigne du talent très pur de ce musicien, qui appartenait au clergé et fut maître de chapelle de la cathédrale de Séville. Un autre prêtre, François-Xavier Garcia avait été, lors d'un

séjour en Italie, où il se fit avantageusement connaître, surnommé *lo Spagnoletto*. Il devint maître de chapelle à Saragosse, où il mourut en 1809, pour avoir soigné les pestiférés. Il proscrivait l'abus de la fugue et voulait que, s'abstenant du puéril étalage d'un savoir stérile, on tînt compte avant tout de l'expression des paroles. Lui-même a donné des modèles en ce genre, notamment son *Dixit Dominus*, ses *Répons* de Noël et de l'Épiphanie. Ordinairement il écrit à huit voix réelles réparties en deux chœurs.

Une véritable décadence avait un moment atteint la Chapelle Royale, alors peuplée de chanteurs et d'instrumentistes italiens. Elle fut ramenée à un niveau plus relevé par le membre le plus célèbre de la famille des Nebra, Joseph. Auprès de lui l'on

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 55

peut placer le Père Ulloa, cosmographe du Conseil des Indes, homme d'une science profonde, auteur de la *Música Universal*. José San Juan eut de la réputation comme maître de la Chapelle des Dames *Descalzas Reales*. Benito Bello de Torices se distingua dans l'enseignement musical au Collège royal des Pages. — Dans les provinces, nous trouvons Luis Serra, d'abord à la Chapelle du *Pino*, à Barcelone, puis à Saragosse. — Augustin Contreras avait gardé l'allure classique, comme le prouve son motet : *Posuit me desolata*. — Pendant plus de trente ans Francis Iribarren brilla à la tête de la Chapelle de la cathédrale de Malaga. — Teixidor à Lerida, Villaverde et Furio à Oviedo maintinrent intactes les bonnes traditions dans l'art d'écrire.

Il serait injuste de ne pas rappeler

ici le nom du Père Jérôme Antoine Soler, qui, pendant qu'il écrivait la *Clef de la Modulation* et ripostait aux attaques des italianisants et des rétrogrades, charmait les loisirs de l'infant Gabriel en composant à son usage des quatuors pour orgue et instruments à cordes, sans parler de ses concertos, des *tonadillas* qu'il écrivait pour les jours de vacances, et de sa musique pour la *Hija del aire* de Calderón.

Viola qui, comme maître, exerça sur de nombreux élèves une incontestable influence, se signale par un style châtié, expressif, par l'ingéniosité de ses modulations. Marti mérite d'occuper un rang très honorable dans les fastes de l'École de Montserrat, à laquelle se rattache aussi Ametller. Balius y Vila, le Père Benito Julia, furent des artistes justement réputés. Aranaz,

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 57

classique par les tendances, écrivit des œuvres d'église d'un style ferme et serré. Un ancien colonel français, Geoffroy, qui avait fait les deux guerres d'Espagne, celle de l'Empire et celle de la Restauration, a mis en partition une messe de ce maître, qui, soumise à l'examen du sévère Cherubini, fut déclarée par lui un chef-d'œuvre de science et de facture. Les messes à deux chœurs de Sala révèlent un vif sentiment de l'effet. Pons doit être désigné particulièrement à l'attention, à cause de ses *villancicos* et de ses *Miserere* de la semaine sainte, qu'il colora et passionna jusqu'au point d'en faire de véritables drames bibliques. Les grandes traditions de l'abbaye de Montserrat furent, au déclin du siècle, perpétuées par le Père Casanova, le Père Anselmo Viola ; mais elles furent

altérées par Viñals et bien d'autres. Prieto, à qui sa magnifique voix de ténor valut des succès d'exécutant, s'il n'aborda point la haute composition classique, déploya du moins, dans des morceaux sacrés de petites proportions, du goût, de l'invention, un art élégant et sobre.

La liste des organistes espagnols éminents, au XVIII^e siècle, est très chargée. Au début nous rencontrons Cavanillas, compositeur laborieux, virtuose habile, dont la réputation s'étendait en France, où, les jours de grandes solennités, il était fréquemment appelé pour tenir l'orgue des cathédrales, dans les provinces du Midi. Vicente y Cervera fut un improvisateur de mérite. Nebra, supérieur comme organiste, ne le fut guère moins dans ses compositions. Son *Requiem* pour les funérailles de la

reine Bárbara, très purement écrit, est, de plus, d'une expression pathétique. Le Père Casanova passa pour un exécutant merveilleux, et l'on vanta aussi beaucoup l'habileté du frère Asiain, de l'ordre des Hiéronymites. Literes mérite une mention à part. C'est le compositeur qui est présenté comme modèle par le Père Feyjoo, qui blâmait les innovations et les hardiesses de son contemporain Durón, que nous avons déjà mentionné. Il y avait chez Durón une part de génie, mais aussi une certaine inquiétude d'esprit, et, quand il écrivait de la musique d'église, la tendance à trop céder à son tempérament et à ses habitudes de compositeur dramatique. Au temps où Durón était maître de la Chapelle Royale, le personnel placé sous ses ordres produisit un jour une véritable

cacophonie, un « charivari » violent. Charles II, au sortir de la messe, adressa au musicien ces paroles : « Dis-moi, Durón, pourquoi tout marche bien quand tu conduis au théâtre. » Durón répondit : « Sire, ici, à la chapelle, c'est moi qui dirige. Au théâtre... c'est le diable. » — Plus équilibré, plus égal, Literes, en comparaison, est un classique, gracieux et tendre quand il produit pour le théâtre des ouvrages tels que son *Acis y Galatea*, sévère et non dépourvu de grandeur quand il s'adonne au genre religieux.

Nous rangerons à sa suite Sesé, Lidón, Carrera y Lancharés. Moreno y Polo déploya une virtuosité peu commune. Nous terminerons la liste en y faisant figurer Ovinta, Blasco de Nebra (neveu de Joseph), et Sébastien Albero.

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 61

Les autres instruments ne nous fournissent que peu de noms, et, tout d'abord, pour le clavecin, celui de Castañeda y Parés. Observons en passant que Benito Bails fit paraître à Madrid, en 1775, une traduction de ces *Leçons de clavecin*, de Bemetzrieder, à propos desquelles Diderot avait écrit un de ses opuscules les moins profonds, mais les plus piquants.

Par leur virtuosité sur le hautbois, quelques artistes espagnols arrivèrent à la renommée, notamment les frères Pla, dont l'aîné, Joseph, se fit applaudir à Paris au Concert Spirituel, et Cavazza, qui fut hautboïste-solo de la Chapelle Royale. Dans la même chapelle, un peu auparavant, s'exercèrent les talents de Missón, habile hautboïste et flûtiste, qui participa, non sans relief, comme compositeur, à l'œuvre originale des *tonadilleros*.

Dans la fable intitulée *la Grive (el Tordo)*, Samaniego parle de Missón, en vantant beaucoup sa capacité de virtuose.

Nous retrouvons la guitare, avec André de Sotos et sa *Méthode*, comme avec les traités populaires de Ballesteros, Abreu, Ferandiere, Prieto, Avellana, et surtout les cahiers de Minguel Irol, lesquels sont consacrés non seulement à la guitare, mais aussi au violon, à la flûte et autres instruments.

La harpe, en Espagne, avait eu ses didacticiens : Lucas Ribayáz, auteur de *Luz y Norte musical* (1677), et Diego Fernandez de Huete, auteur du *Compendio numeroso de zifras* (tablatures) *para harpa* (1702).

En ce qui concerne le violon, nous avons à signaler Almeýda, artiste de force estimable, qui a composé deux

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 63

quintettes pour instruments à cordes. En général, les Espagnols s'essayèrent peu dans la composition de la musique de chambre. Il faut pourtant, à cet égard, citer Ordoñez, qui fit des quatuors et s'attaqua aussi à la symphonie. Si la musique *da camera* jeta de l'éclat en Espagne, ce fut surtout par le fait d'étrangers, comme Paganelli, Vaccari, et particulièrement Boccherini.

Toutefois, un rôle important, à cet égard, fut joué par le violoniste Damaso Cañada, auteur de plusieurs sonates, trios et quatuors publiés en 1793. En 1798, déjà violon de la Chapelle Royale, il fut nommé violon de bal du Prince des Asturies. Plus tard il devint directeur de la musique de chambre du roi. Issu d'une famille de musiciens, il avait une fille, Carmen, et une nièce, qui étaient des

cantatrices distinguées. Le petit orchestre que Cañada forma pour jouer au Palais était composé du violoniste Andrès Rozquellas, dont le frère, François tenait le violoncelle, du fagottiste Fornells, du flûtiste Jardin, du corniste Sineo, etc. Les répétitions avaient lieu chez le comte de Clavijo. De même qu'au Palais, il y avait des séances de musique dans la maison de divers grands seigneurs, chez le duc d'Osuna, la comtesse de Benavente. Citons aussi celles qui avaient lieu chez Sanchez Carnicero, bibliothécaire du Palais.

Cañada était un original. A la fin de sa vie, il devint aveugle, par suite de son goût immodéré pour la pêche à la ligne. Pour ne pas servir le roi Joseph Napoléon, il fuit de Madrid. On dit que, le 2 mai, s'astreignant au jeûne, il ne mangeait

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 65

qu'une bouchée de pain, en commémoration des héros martyrs morts, ce jour-là, pour la patrie.

L'auteur du poème sur la musique, Yriarte, ami intime et élève, en musique, de Don Antonio Rodriguez de Hita, raconte dans une de ses poésies (vers 1773) que chez lui on faisait de la musique de quatuor, et que lui-même composait des symphonies concertantes, bien accueillies par ses invités. Il en jouait la partie de violoncelle.

Des traités didactiques, relatifs au violon, furent, dans le cours du siècle, publiés par Ferandière, Vidal et Hernando.

Nous nous reprocherions d'omettre le nom d'une artiste distinguée et sympathique, Marianne Martinez qui, bien que née à Vienne, vers 1745, a droit, par l'origine espagnole de sa

famille, à figurer dans un travail tel que le nôtre. Douée d'un instinct musical peu commun, elle avait bien profité des leçons de ses maîtres, Porpora pour l'enseignement vocal, Haydn pour la technique instrumentale et la composition. Métastase l'avait en grande affection. Il la vanta pour « ses mœurs pures, ses honnêtes et louables études » dans son testament où il lui assurait un legs pécuniaire important, auquel il joignit le don de son clavecin, de ses épinettes et de sa riche bibliothèque musicale. Les « samedis » de Marianne Martinez furent un moment célèbres à Vienne. Burney, qui fut son hôte, admira la beauté de son organe, ses talents de professeur, l'agrément sérieux de ses œuvres, sonates de piano, morceaux religieux à quatre et à huit voix, avec orgue et orchestre.

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 67

Cette femme de mérite fut reçue comme académicienne au nombre des Philharmoniques de Bologne.

Nous n'avons plus, pour achever ce chapitre, qu'à envisager ce que fut en Espagne, au xviii^e siècle, la littérature musicale. Elle est digne de la plus sérieuse attention. Le franciscain Martin y Coll publia successivement deux traités de plain-chant. — Nous avons eu déjà l'occasion de nommer le bénédictin Feyjoo y Montenegro, esprit avancé, polygraphe de valeur. Il a comparé la musique antique à la musique moderne dans un des *discours* qui composent les seize in-octavo de son *Teatro Critico universal*, dont d'Hermilly fit paraître à Paris, en 1742, une traduction française. Dans ses discours sur la musique, Feyjoo blâme les italianisants, et se montre le par-

tisan de la tradition dans sa rectitude et dans sa pureté. Il condamne l'introduction à l'église du style trop orné et efféminé. Il oppose Literes à Durón, et adresse à ce dernier un reproche (auquel du reste il mérite d'échapper en partie) pour avoir fait entendre les violons à l'église. Ces pages de Feyjoo sont ce que la critique a produit, en Espagne, de plus brillant dans la première partie du XVIII^e siècle. Sa supériorité de vues lui valut les attaques de tous les rétrogrades et de tous les routiniers. — C'est parmi ces détracteurs malencontreux qu'il convient de placer Cerbellon de la Vera, auteur du *Dialogue harmonique*. — Nous avons, à propos du cardinal Ximénès, fait allusion au rite mozarabique usité à Tolède. Une étude sur cette forme curieuse de la tradition fut insérée par

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 69

Florez dans un des vingt-neuf volumes de son *Espagne sacrée, ou théâtre géographico-historique de l'église d'Espagne*. Romero de Avila, auteur d'un livre didactique intitulé *Art du plain-chant et orgue*, etc., traite également du chant mozarabique appelé aussi *chant eugénien*, dans un travail adjoint au *Breviarium gothicum secundum regulam Beatissimi Isidori*, etc., *ad usum sacelli Mozarabum*. Malgré des incertitudes, ces pages sont intéressantes, dit Fétis « pour l'histoire de la formation du chant mozarabe par le mélange de l'ancien chant gothique d'Espagne avec le goût des mélodies mauresques ».

L'Espagne est, indirectement, pour quelque chose dans l'opuscule par lequel Alexandre Scarlatti montra des qualités d'écrivain, car son travail eut pour point de départ la discussion,

mentionnée précédemment, qui s'était élevée, au sujet de l'emploi, dans une messe de Valls, d'une double dissonance de seconde et de neuvième. Scarlatti, en ce petit ouvrage, fit preuve non seulement de savoir, mais encore de diplomatie, car il trouva moyen de louer les deux adversaires, sans se prononcer décidément en faveur de l'un ou de l'autre.

Nous avons dit quelle est l'importance, comme compositeur dramatique, de Rodriguez de Hita, qui fit preuve également d'un véritable mérite comme compositeur religieux; il y a lieu de le replacer ici, entre les écrivains didactiques, pour son *Diapason instructivo*, recueil des lettres adressées à ses élèves, dont nous avons parlé, et où l'on doit signaler, relativement au contre-point et à la composition, une excellente tentative

pour unir le sens de la tradition à l'esprit d'innovation. L'auteur y apparaît comme le continuateur moderne des grands théoriciens d'autrefois, Santa Maria et autres. Quant aux *Dialectes musicaux*, de Fuentes, œuvre rétrograde, ils ne méritent qu'une mention.

Il est une question, qui touche aux sujets musicaux proprement dits, et qui au XVIII^e siècle a été étudiée dans tous les pays de l'Europe : celle des effets thérapeutiques de la musique sur les personnes qui ont été piquées de la tarentule. Traité par des Italiens, des Anglais, des Allemands, ce sujet, qui nous paraît excentrique, trouva aussi, pour l'examiner, un Espagnol, Serao, médecin qui était né à Anvers de parents venus d'Espagne.

Mentionnons ici le Père Andrès,

savant jésuite, imbu d'un sentiment littéraire très élevé. Il avait enseigné avec éclat les belles-lettres grecques et latines quand l'abolition de son ordre le contraignit à sortir d'Espagne. Il professa quelque temps la philosophie à Ferrare. Puis il fut bibliothécaire du duc de Parme. Il devait plus tard, à Naples, devenir préfet de la Bibliothèque Royale, sous le règne de Murat. Sans parler de son opuscule *sur la musique des Arabes*, le Père Andrès s'est fort préoccupé, avec goût et sagacité, de cet art, en son grand ouvrage italien *sur les origines, les progrès et l'état présent de toutes les littératures*. Ce livre intéressant comprenait sept volumes in-quarto dans l'édition originale. Il a été plusieurs fois réimprimé, particulièrement à Pise, en vingt-trois volumes in-octavo. En somme, le

Père Juan Andrès doit être considéré comme un de ces esprits généralisateurs qui apparaissent de loin en loin pour faire l'inventaire des richesses intellectuelles de leur temps, et qui jouent un rôle important pour la vulgarisation des jugements sains et des connaissances précises.

Au genre didactique, en ce qu'il a de plus aride, se réfère l'œuvre d'Adan, les *Documents pour l'instruction des musiciens et des amateurs*. C'est une sèche et courte méthode, par demandes et réponses, où l'auteur traite du contre-point, de l'imitation, de la fugue, des canons, des « fantaisies à trois et à quatre différents sujets, avec la manière d'y répondre », etc. L'œuvre marque un esprit étroit et routinier.

Le bannissement des jésuites qui motiva le séjour du Père Andrès en

Italie, y conduisit aussi Arèvalo, connu par son *Hymnodia Hispanica ad cantus latinitatis metrique leges revocata et aucta*. Un autre jésuite expulsé d'Espagne, Requeno y Vives, se fit par sa science une place dans le monde érudit de Rome. Il s'occupa d'archéologie musicale dans son *Essai, assez aventureux, sur le rétablissement de l'art harmonique des chanteurs grecs et romains*. On lui doit pareillement une brochure sur le tambour « instrument de première nécessité pour régler les mouvements des troupes ». Sa pensée était d'arriver à ce que l'on fit du tambour un instrument accordé à la façon des timbales, donnant une intonation vraiment musicale, et même une harmonie élémentaire comme celle de l'accord parfait.

Dans le groupe des travaux tech-

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 75

niques rentre le traité de plain-chant du moine Ramoneda. Au contraire, c'est à une branche purement littéraire que se rattache le poème déjà signalé d'Yriarte sur la musique, avec ses cinq chants écrits en vers sonores, d'un tour presque classique. Une traduction française en fut donnée par Grainville, à Paris, en 1799; elle était accompagnée de notes par le citoyen Langlé, membre et bibliothécaire du Conservatoire de Musique. Cette traduction était dédiée au corps enseignant du Conservatoire. Cherubini, Lesueur, Martini, Ernest, Assmann, Lefèvre, Méhul et autres félicitèrent l'auteur d'avoir enrichi les lettres françaises de cette version d'une œuvre intéressante.

Traduit en anglais et en italien, le poème d'Yriarte fut l'objet des éloges du Père Martini, le célèbre maître

de Bologne, de Mattei, de Planelli
de Métastase.

Une place à part, dans l'histoire ar-
tistique, doit être réservée à Eximeno



EXIMENO.

et à Arteaga, l'un et l'autre jésuites
réfugiés, comme quelques-uns des pré-
cédents, et qui, eux aussi, se servirent,
dans leurs écrits, de la langue italienne.
Eximeno avait fait de brillantes
études à l'université de Valence. Il

avait, depuis, enseigné les mathématiques à l'école militaire de Ségovie. A Rome, où il fut contraint de se rendre, il se lia avec les savants et entra dans plusieurs sociétés littéraires. Sous le nom d'*Aristodemo Megareo* il fut agrégé à celle des Arcadiens. Il se voua à l'histoire et à la théorie de la musique, fut pris à partie dans différentes feuilles périodiques, et répliqua avec autant de bonne grâce que d'esprit, non sans faire preuve d'un sens aiguisé de la polémique. C'est ce qu'on peut voir en particulier dans la réponse qu'il fit au Père Martini, qui avait réfuté un de ses ouvrages. En cet opuscule, qu'il intitule plaisamment « Doute » (*Dubbio*), Eximeno feint de se demander si la véritable intention de Martini a bien été de le confondre, et non, au contraire, de l'appuyer.

L'œuvre à laquelle s'était attaqué le Père Martini était intitulée : *De l'origine de la musique, avec l'histoire de ses progrès, de sa décadence et de son renouvellement*. Dans ce livre Eximeno détruit, avec une inflexible logique, les préjugés esthétiques consacrés par la pédagogie alors admise. Il porte un coup sensible aux théories d'Euler, de Tartini, de Burette et surtout du Père Martini. Une telle manière de procéder devait naturellement lui faire beaucoup d'ennemis. Mais il rencontra aussi des approbateurs illustres, en particulier Jomelli.

Après avoir fait table rase des systèmes antérieurement reçus, Eximeno édifie le sien, fondé tout entier sur ces principes : la musique procède de l'instinct, comme le langage ; — la musique est une vraie langue ; — la musique et la prosodie ont une origine commune.

DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE 79

Eximeno fut le premier qui parla de l'importance du goût populaire dans l'art musical; il formula cet axiome que chaque peuple doit construire son système musical sur la base du chant national.

A la fin de sa vie, les polémiques violentes qu'il avait suscitées lui inspirèrent un écrit original et piquant, un roman plein d'humour et d'esprit, *Don Lazarillo Vizcardi*, qui est un peu à la littérature musicale ce que le *Don Quichotte* est aux romans de chevalerie.

Les œuvres en langue italienne d'Eximeno ont été traduites en espagnol par Gutiérrez, chapelain du roi Charles IV.

On peut considérer comme un des livres marquants du siècle l'important écrit d'Arteaga : *le Rivoluzioni del teatro musicale italiano, dalla sua*

origine, fine al présente. C'est l'ouvrage le meilleur et le plus développé qui existe sur ce sujet. L'auteur a approfondi la matière en érudit; il la traite en lettré, et son énorme bagage de savoir n'alourdit jamais chez lui le style. L'ouvrage, paru d'abord en deux volumes, s'enrichit, à sa seconde édition, bientôt suivie d'une troisième, d'un volume supplémentaire, non inférieur aux précédents pour la sûreté de l'information et la nouveauté des aperçus.

Comme l'ont très curieusement établi MM. Pedrell et Menendez Pelayo, Arteaga, dans sa conception du drame lyrique, se rapproche des idées et des vues qui, de nos jours, ont trouvé en Richard Wagner leur plus insigne représentant. D'autre part, dans ses *Investigaciones filosoficas sobre la Belleza Ideal*, il apparaît

comme le devancier des Hanslick, des Engel (auteur des *Idées sur le geste et l'action au théâtre*) et autres esthéticiens contemporains. Il est regrettable qu'un autre ouvrage en sept dissertations, sur *le Rythme sonore et le Rythme muet des Anciens*, demeuré manuscrit, se soit, selon toute apparence, perdu.

Pour composer ses *Révolutions*, Arteaga avait mis à profit, durant son séjour à Bologne dans la maison du cardinal Albergati, la magnifique bibliothèque privée du Père Martini. Arteaga avait au reste été universellement bien accueilli par ses confrères d'Italie. L'Académie des sciences de Padoue l'admit au nombre de ses membres. Non moins apprécié à Rome, il s'y lia avec l'ambassadeur d'Espagne près la cour pontificale, le chevalier Azara, à la suite duquel il vint à Paris.

82 HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Les Révolutions du théâtre musical italien eurent, dès l'origine, un grand retentissement. Un abrégé français en fut donné à Londres, par un émigré, le baron de Rouvron. Le savant Forkel en publia une traduction allemande, qu'il augmenta de notes intéressantes. Actuellement Arteaga est mis à un rang très élevé en Espagne, où il est, avec le Père Andrès et Eximeno, au nombre des écrivains d'autrefois les plus honorés par la nouvelle École.



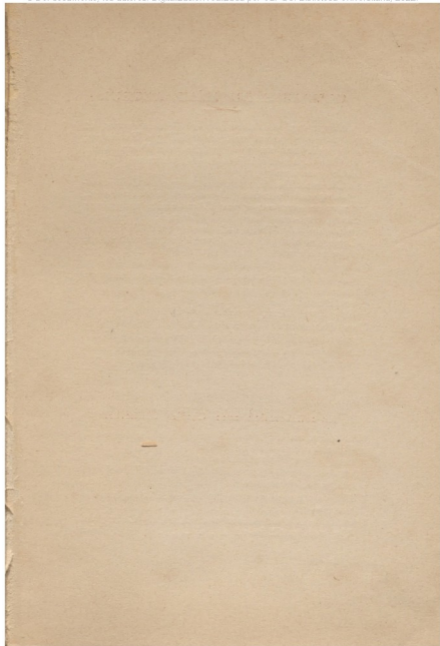


TABLE

- I. — La tradition du *xvi*^e siècle. —
Maitres de chapelle espagnols, dans
la Péninsule et au dehors. — La
musique pour instruments. — Les
compositeurs aragonais. — L'évêque
Caramuel de Lobkowitz. — L'École
de Valence. — La composition re-
ligieuse dans la seconde partie du
siècle. — Origine de la *tonadilla*.
— Patino. — Valls. — Lorente.
— Le genre *accompagné*. — Le
groupe des organistes. — La gui-
tare. — Naissance de la musique de
théâtre. — L'œuvre des théoriciens
au *xvii*^e siècle I
- II. — Persistance du sentiment na-
tional espagnol, — La musique ita-
lienne et les Espagnols italianisants,

David Pérez, etc. — Martin y Soler.
— Coup d'œil en arrière. — Les
tonadilleros, Esteve, Laserna, Ferrer.
— Antonio Rodriguez de Hita. —
Ramón de la Cruz et son influence.
— Ce que devint le genre religieux,
en Espagne, au XVIII^e siècle. — Les
organistes de cette période. Liteses.
— La virtuosité des autres instru-
ments. Le hautbois, la flûte, la gui-
tare, la harpe, le violon. — La
musique de chambre. — Marianne
Martinez à Vienne. — Développe-
ment de la littérature musicale. Feyjoo
y Montenegro ; Requeno y Vives, etc.
Le poème d'Yriarte sur la musique.
Eximeno et Arteaga. Importance
de leur œuvre. 31





OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

- HISTOIRE DE LA MUSIQUE : L'ALLEMAGNE et LA RUSSIE (deux vol. in-8° ill.); L'ESPAGNE, des origines au XVII^e siècle, LE PORTUGAL, LA HONGRIE et LA BOHÊME (quatre vol. in-12, avec gravures) 15
- LES GRANDS THÉÂTRES PARISIENS : LA COMÉDIE-FRANÇAISE DEPUIS L'ÉPOQUE ROMANTIQUE, ouvrage couronné par l'Académie française; SOIXANTE-SEPT ANS A L'OPÉRA; SOIXANTE-NEUF ANS A L'OPÉRA-COMIQUE; LE THÉÂTRE-LYRIQUE DE 1851 A 1870. Quatre vol. in-4°, avec tableaux 27
- PRÉCIS DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE RUSSE. Un volume petit in-12. Épuisé
- MUSIQUE RUSSE ET MUSIQUE ESPAGNOLE; UN PROBLÈME DE L'HISTOIRE MUSICALE EN ESPAGNE. Deux broch. in-8°. 2
- UNE PREMIÈRE PAR JOUR. Un vol. in-12, couronné par l'Académie française 3 50
- ALMANACH DES SPECTACLES, publication couronnée par l'Académie française. Vingt-sept vol. petit in-12, avec eaux-fortes de Gaucherel et Lalauze 135
- DEUX BILANS MUSICAUX. Broch. in-8°. Épuisée

En collaboration avec Charles Malherbe.

- HISTOIRE DE L'OPÉRA-COMIQUE (la seconde salle Favart, 1840-1887). Deux vol. in-12, ill., couronnés par l'Académie des Beaux-Arts 7
- MÉLANGES SUR RICHARD WAGNER. Un vol. in-12, avec gravures. 3 50
- L'ŒUVRE DRAMATIQUE DE RICHARD WAGNER. Un vol. in-12 Épuisé
- PRÉCIS DE L'HISTOIRE DE L'OPÉRA-COMIQUE. Un vol. petit in-12 Épuisé

