

P-80-1

ALBERT SOUBIES

MUSIQUE RUSSE
ET
MUSIQUE ESPAGNOLE

SECONDE ÉDITION

D'APRÈS DES NOTES ET DES INDICATIONS NOUVELLES



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER

Société anonyme
33, RUE DE SEINE, 33

1896

78(46):78
(43) Sou

24

*Hommage de l'auteur
Albert Soubies*

MUSIQUE RUSSE
ET
MUSIQUE ESPAGNOLE

Tiré à quatre cents exemplaires numérotés

n^o

167

ALBERT SOUBIÈS

MUSIQUE RUSSE
ET
MUSIQUE ESPAGNOLE

SECONDE ÉDITION

D'APRÈS DES NOTES ET DES INDICATIONS NOUVELLES



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
Société anonyme
33, RUE DE SEINE, 33

1896

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Histoire de la Musique allemande. Un volume in-8°, avec gravures, à la librairie May et Motteroz.	3 50
La Comédie-Française depuis l'époque romantique. Un volume in-4°, avec tableaux, à la librairie Fischbacher.	12 »
Soixante-sept ans à l'Opéra en une page (du <i>Siège de Corinthe</i> à la <i>Walkyrie</i>). Un volume in-4°, avec tableaux, à la librairie Fischbacher.	4 »
Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique en deux pages (de la première de la <i>Dame blanche</i> à la millième de <i>Mignon</i>). Un volume in-4°, avec tableaux, à la librairie Fischbacher.	6 »
Précis de l'Histoire de la Musique russe. Un volume petit in-12, à la librairie Fischbacher.	2 »
Un Problème de l'Histoire musicale en Espagne. Une brochure in-8°, à la librairie Fischbacher.	1 »
Une première par jour (causeries sur le théâtre). Un volume in-18 jésus, à la librairie Flammarion, couronné par l'Académie française.	3 50
Almanach des Spectacles , publication couronnée par l'Académie française. 24 volumes petit in-12, avec eaux-fortes de Lalauze et Gaucherel, à la librairie des Bibliophiles.	120 »
Première série (1874 à 1892).	Épuisée.
Deuxième série (1892 à 1896). Le volume	5 »
Deux bilans musicaux. Brochure in-8°.	Épuisée.

EN COLLABORATION AVEC CHARLES MALHERBE

Histoire de l'Opéra-Comique (la seconde salle Favart, 1840-1887). Deux volumes in-12, à la librairie Flammarion, avec gravures, couronnés par l'Institut (Académie des Beaux-Arts).	7 »
Mélanges sur Richard Wagner. Un volume in-12, à la librairie Fischbacher, avec une gravure.	3 50
L'Œuvre dramatique de Richard Wagner. Un volume in-12, à la librairie Fischbacher.	Épuisé.
Précis de l'Histoire de l'Opéra-Comique. Un volume petit in-12, à la librairie Dupret.	Épuisé.



MUSIQUE RUSSE

ET

MUSIQUE ESPAGNOLE

Il y a presque exactement trois ans que nous avons publié notre *Précis de l'histoire de la Musique Russe*, où nous avons tenté de présenter, sous une forme concise, et comme en raccourci, un des chapitres les plus curieux de l'histoire de la musique. En résumant des faits inconnus d'une grande partie du public, nous avons eu l'occasion de faire apprécier la haute valeur de cet art slave, si caractéristique, et auquel, notamment, la tendance collective des musiciens de la *nouvelle école*, et de leurs continuateurs, a prêté une physionomie si particulière.

Notre attention, depuis, s'est portée sur un sujet non moins attrayant, et, pour les lecteurs Français, tout aussi

neuf. Il est en Europe une nation, — géographiquement fort éloignée de la Russie, — dont, jusqu'à présent, l'art musical a été, en France, encore moins étudié que l'art slave. C'est de l'Espagne que nous voulons parler. Or, il se trouve que la musique espagnole, en cet instant, traverse une crise, vraisemblablement destinée à être très féconde, et qui n'est pas sans analogie avec celle qui a fait accomplir à la musique russe l'immense et saisissant progrès dont nous avons eu lieu de signaler les phases.

En Espagne, comme en Russie, on rencontre une individualité musicale marquée de traits saillants, et qui, aujourd'hui, par le multiple effort de critiques érudits et ingénieux, et d'artistes habiles et délicats, cherche, pour ainsi dire, à prendre conscience d'elle-même, à se dégager complètement de l'imitation étrangère, à revêtir un coloris absolument national. Dans l'une et l'autre contrée, l'origine du mouvement a été la tendance à s'inspirer du chant et du rythme populaires, également riches, variés, flexibles et puissants chez les deux races et dans les deux pays.

Il est toutefois un point par lequel les deux arts diffèrent. En Russie, la musique savante est d'importation assez récente, tandis que l'Espagne a un passé musical fort brillant, dont nous allons rappeler à larges traits les lignes principales.

* * *

Les origines sont fort lointaines, car, au Moyen Age, la musique ne fut pas moins étudiée et cultivée en Espagne que dans les pays à cet égard les plus favorisés de l'Europe. Dès le septième siècle, nous rencontrons le grand nom d'Isidore

de Séville, dont les vues sur l'harmonie méritent l'attention, et qui distingua avec assez de perspicacité ce qu'il nomme la « symphonie » de la barbare « diaphonie ». Plus tard, on sait quel rôle en un sens civilisateur ont joué les Arabes d'Espagne. L'esprit et la couleur qui leur sont particuliers ont laissé une trace profonde dans tous les arts de l'Espagne et ont, à coup sûr, déterminé partiellement le caractère si étrange et si élégant de quelques-uns des chants populaires auxquels, présentement, l'on accorde à bon droit tant d'importance. Parmi les Arabes d'Espagne qui, d'une manière théorique ou pratique, ont cultivé la musique, nous nous bornerons à indiquer, antérieurement au x^e siècle, les prédécesseurs, assez obscurs, d'Alfarabi. Nous mentionnerons encore, au xii^e siècle, un musulman de Grenade, Mohammed ben Ahmed El Haddel, et, au xv^e siècle, Alschalabi.

L'école des trouvères et des troubadours fit aussi sentir son influence dans la péninsule Ibérique, et les érudits signalent notamment la présence, à la cour de Ferdinand III, roi de Castille, de Guillaume Adhémar, originaire du Gévaudan, (dont une portion, on se le rappelle, dépendant du royaume d'Aragon, ne devint française que sous saint Louis, en 1258).

C'est également dans le xiii^e siècle que nous rencontrons un théoricien ecclésiastique, le moine Gilles ou Ægidius, de Zamora, dont le livre, *Ars Musica*, publié dans la collection de l'abbé Gerbert, est digne d'être cité comme formant un des anneaux de la tradition musicale.

Enfin, le dernier tiers du xv^e siècle vit naître en Espagne une florissante école de contrapontistes, dont les travaux ne le cèdent pas en valeur à ceux des plus illustres maîtres contemporains en Flandre et en Italie. Un des plus anciens

est Peñalosa, né en 1470, qui fut maître de chapelle du grand roi Ferdinand le Catholique. Il convient aussi de ne pas oublier Juan Anchieta, chapelain et *cantor* de la Chapelle Royale, ainsi que Juan de Espinosa, compositeur et théoricien. L'orgue, qui a pris, dans le développement de la musique religieuse, un rôle si considérable, était également cultivé en Espagne, et, dès le xv^e siècle, nous trouvons, à cet égard, le nom de Brujas. Nommons aussi le maître de chapelle de Charles-Quint, Flecha, artiste fort exercé, qui écrivit dans le genre madrigalesque et composa des Noëls (*Villancicos*) vraiment délicieux, puis Pedro Fernandez, qu'on a appelé le *maître des maîtres espagnols*, et Escobedo, qui fut attaché à la cathédrale de Ségovie depuis son retour de Rome. Mais ces noms pâlissent devant celui du glorieux Morales, un des plus remarquables parmi les prédécesseurs de Palestrina, qui tint un rôle brillant à Rome, sous le pontificat de Paul III, et qui a laissé d'admirables chefs-d'œuvre.

*
* * *

Il eut pour élèves Guerrero (que le Portugal réclame, mais que l'Espagne revendique, car ce maître naquit à Séville, comme Morales), et Victoria qui, fortifié par l'étude de Palestrina, sut demeurer original, et dont le grand nom est familier aux amateurs parisiens depuis que M. Charles Bordes a fait exécuter par les « Chanteurs de Saint-Gervais » un certain nombre de ses belles compositions. Indiquons encore des théoriciens tels que Guillaume de Podio, Ramis de Pareja et Salinas, qui professaient sur le *tempérament* à Bologne, et sur la musique et la rythmique à l'Université de Salamanque, Martinez Biscargui, Bermudo, le Père Santa

Maria, Montanos et bien d'autres ; Cabezón, « le Bach Espagnol », comme l'appelle M. Pedrell, qui pratiqua en maître l'art de l'organiste et du clavicordiste ; Venegas de Henestrosa, ses devanciers et ses continuateurs Peraza, Ximenez, Aguilera de Hérédia, Clavijo, Correa de Araujo. Citons aussi Louis Milan, Fuenllana, Valderrabano, Daza, et la foule des *vihuelistas* dans les ouvrages desquels on peut aller chercher le chant populaire d'autrefois et les germes de l'orchestre moderne ; les frères Ceballos (Rodrigo et François) dont l'harmonie est d'une élégance et d'une pureté remarquables ; Galvez qui, dans un motet, eut la gloire de fournir à Palestrina la mélodie initiale d'une de ses messes ; Narvaez, qui composa pour le violon un recueil de morceaux extraits de Josquin de Prés, de Gombert et autres musiciens fameux ; Jean Ginès Pérez, le chef de l'école de Valence (une sélection de ses œuvres vient de paraître) ; Romero, appelé le *Maestro capitan* ; Patiño, son successeur à la chapelle royale, et enfin Comès, sur lequel l'attention a été particulièrement ramenée ces temps derniers, et qui appartient, comme Pérez, à l'école de Valence, non moins illustre que l'école tolédane et sévilane, et que cette école catalane dont la tradition fut maintenue par le célèbre monastère de Montserrat.

La musique espagnole resta florissante et vouée au même idéal sévère et élevé dans le *xvii^e* siècle, avec Baban, Ortells, Patiño, déjà mentionné, auteur d'une messe à deux chœurs de la plus savante construction, et le P. Juan Román, qui s'essaya dans le genre instrumental et écrivit de belles toccates pour l'épinette et d'attrayantes gaillardes pour le hautbois.

Il est à remarquer que, dans ces deux siècles, l'art espagnol rayonnait à l'étranger. C'est ainsi que nous trouvons Morales,

Lobo, Calasanz, Juan de Santos, Escribano, Vaqueras, Hojéda , (*punctator* des chanteurs de la chapelle sixtine), Hillanas, Soto de Langa, (l'un des compagnons de saint Philippe de Néri, fondateur de l'*Oratorio*) à Rome ; Ortiz à la cour napolitaine et Tapia à Naples, où il institue le premier Conservatoire connu, le *Conservatorio della madonna di Loreto*. Au xvii^e siècle, Pierre Hurtado se fixa dans les Pays-Bas, et André de Escobar en Portugal.

*
* * *

En Russie, nous l'avons fait observer, l'on ne rencontre pas l'équivalent de ce développement brillant et soutenu. L'église orthodoxe conserva sans doute la tradition du chant byzantin. Le chant populaire, au dire de quelques-uns, fit aussi sentir son influence dans le sanctuaire. Une harmonie s'établit, peut-être d'assez bonne heure, dans la musique liturgique, mais ce n'est guère qu'au xviii^e siècle que des compositeurs tels que Beresowsky et surtout Bortniansky, dont les compositions ont une saveur si originale et si pénétrante, fournirent aux maîtrises une musique chorale écrite selon les règles et avec les ressources de l'art.

Nous avons dit, en notre *Précis de l'Histoire de la musique russe*, comment l'art italien, au xviii^e siècle, s'empara de la Russie, et y exerça une prédominance fâcheuse en favorisant une musique dépourvue de tout caractère national. La réaction, dans le sens autochtone, annoncée en une certaine mesure par Vertowsky, ne se fit vraiment sentir qu'avec Glinka. Puis vinrent Dargomijsky, Seroff, Tschaïkowsky, Rubinstein, etc. De leur côté, Balakireff, Moussorgsky, Borodine, MM. César Cui et Rimsky-Korsakoff, constituaient

ce qu'on appelle la « nouvelle école » ; leurs tendances vers une musique originale et vraiment russe, consciente et réfléchie, mettant une technique savante au service de la naïveté populaire, sont également celles qui prévalent dans l'école, plus récente, dont M. Glazounoff est le représentant le plus en vue.

En Espagne, comme en Russie, la musique italienne s'introduisit au XVIII^e siècle et exerça un empire absolu. Notons toutefois la différence : en Russie, cette musique retarda l'éclosion de l'art national, qui gisait encore dans l'obscur conscience de la nation et n'était pas sorti des limbes de la préhistoire ; — en Espagne, l'art national, déjà vigoureux, fut comme éclipsé. Malgré les efforts des *zarzuelistes*, et surtout des *tonadilleros*, dont les si caractéristiques *tonadillas* ont été récemment tirées de l'oubli, on passa par une période où l'italianisme superficiel et conventionnel remplaça l'art si savoureux et si énergique qui avait déjà produit des chefs-d'œuvre.

La principale cause de cette invasion musicale italienne en Espagne fut la vogue inouïe dont jouit le chanteur Farinelli sous Philippe V et Ferdinand VI. Honoré de l'amitié des souverains, plus puissant que les ministres, admis dans les ordres de Calatrava et de Saint-Jacques, il fit prédominer dans toute l'Espagne le goût italien. L'Espagne fut toujours très riche de compositeurs, mais ces compositeurs, à l'exception des *tonadilleros*, n'écrivirent plus que de la musique italienne et négligèrent entièrement l'élément national.

Nous ferons observer cependant qu'un petit nombre d'artistes demeurèrent, au moins dans la musique religieuse, fidèles au genre austère qu'avaient affectionné les anciens, par exemple le P. Marti, Nebra, dont l'on cite la messe de

Requiem, écrite avec pureté, pour les funérailles de la reine Barbara ; Rodriguez de Hita, aussi habile dans la composition des grands morceaux religieux que dans celle des *zarzuelas jocosas*, telles que *Las labradoras de Murcia* avec paroles du célèbre *sainetero* Don Ramon de la Cruz ; Ducassi, qui écrivit des pièces pour voix seules dans un style sobre et ferme ; Pons, qui fit de ses *Miserere* de véritables drames bibliques ; Doyagüé, qui unit des formes sévères à un sentiment harmonique déjà moderne ; le P. Ferreras, qui faisait jouer aux élèves de l'école du couvent de la Merci, à Barcelone, des œuvres de Haydn et de Mozart, et qui composa pour eux des drames religieux, *l'Enfant Prodigue* et *le Sacrifice d'Isaac*.

Mais l'effort de ces compositeurs, la plupart ecclésiastiques, demeurait obscur et sans retentissement en comparaison des triomphes de ceux qui sacrifiaient aux divinités italiennes. L'art espagnol ne fut, au xviii^e siècle, représenté à l'étranger que par quelques-uns de ceux-là, tels que Martin y Solar, qui passa en Italie pour un rival de Paisiello, de Cimarosa et de Guglielmi, qui fit jouer des ouvrages à Vienne, et qui eut l'heureuse fortune de voir un air de sa *Cosa rara* passer dans le second acte de *Don Juan* de Mozart ; ou, antérieurement, David Perez, qui, applaudi en Italie, comparé publiquement à Jomelli, alla monter, à Lisbonne, son *Alexandre aux Indes*, où l'on admira un déploiement inouï de figuration, avec de la cavalerie sur la scène et une reproduction, d'après Quinte-Curce, de la phalange macédonienne.

* * *

Stendhal écrivait, sous la Restauration, que Rossini était l'homme le plus célèbre de l'Europe « de Naples à Saint-

Pétersbourg ». Ce prestige rossinien ne s'exerça pas moins en Espagne qu'en Russie. L'influence italienne, déjà si puissante au XVIII^e siècle, ne fit par là que s'accroître. On ne jura plus que par Rossini. On l'imita jusque dans la musique religieuse, et cela en un pays qui avait eu Moralès et Victoria. Vainement Arriaga composait sur les paroles du *Credo* « *Et vitam venturi sæculi* » sa belle fugue à 8 voix que Cherubini proclamait un chef-d'œuvre. L'admiration publique, même à l'église, allait à des ouvrages infiniment plus frivoles. L'Italianisme faisait fureur, et même encore en 1847, Breton de Los Herreros pouvait, dans un poème, railler les Madrilènes de leur engouement exclusif à l'égard de l'opéra italien. Tout au plus, à l'époque dont nous parlons, pour la musique bouffe, pourrait-on signaler, perdue d'ailleurs au milieu des formules du plus pur rossinisme, une certaine tendance vague à la couleur nationale dans les nombreux ouvrages du fameux chanteur Garcia, le père de la Malibran et de M^{me} Viardot, et surtout dans les compositions de Gomis et Sors.

Ce fut précisément dans la musique bouffe que, vers 1850, se manifesta avec force le désir d'exploiter la veine nationale. Alors, il se forma entre un certain nombre d'artistes une association qui se voua à la réussite de la *Zarzuela*, c'est-à-dire d'un genre indigène. Encore doit-on remarquer que, tout en visant au coloris espagnol, en faisant parfois emploi du rythme populaire caractéristique, ces artistes conservèrent, à beaucoup d'égards, le style italien.

Parmi ceux qui prirent part à cette tentative fort intéressante, surtout comme indice d'un état d'esprit qui commençait à se dessiner, il faut citer, outre le poète dramatique Olona et le chanteur Salas, les compositeurs Oudrid,

Inzenga, Hernando, Rogel, Arrieta, l'auteur de la populaire *Marina*, Gastambide, Caballero, et surtout Barbieri, figure très originale, que nous retrouverons un peu plus loin. C'est de préférence au Théâtre du Cirque qu'ils firent représenter leurs œuvres, auxquelles ils travaillèrent souvent en commun, se distribuant les actes d'un même ouvrage, et où ils déployèrent beaucoup de verve, de gaieté, et toute la *vis comica* de Don Quichotte et de Sancho.

En ce qui concerne le grand opéra, il demeurait italianisé. Tout au plus peut-on mentionner, comme ayant fait parfois un certain usage du rythme et de la mélodie populaires, Carnicer, professeur de composition et directeur du Conservatoire de Madrid.

Cependant, des travailleurs modestes, mais dont les noms méritent d'être connus, contribuèrent, dans les deux premiers tiers du siècle, à entretenir ou à étendre la technique de l'art, surtout en ce qui concerne la pratique des instruments. Nommons le pianiste Pedro Albeniz, qui, élève de Herz et de Kalkbrenner, fut le fondateur de l'école moderne du piano en Espagne ; Aguilar, qui écrivit une symphonie ; un peu plus tard, le grand violoniste Monasterio (l'un des plus brillants parmi les prédécesseurs de Sarasate), qui, en dirigeant successivement la Société des quatuors qu'il avait fondée à Madrid, puis la Société des concerts, familiarisa, par une irréprochable exécution, le public espagnol avec les chefs-d'œuvre allemands de la musique symphonique et de la musique de chambre.

* * *

Si l'on se rappelle les pages que nous avons consacrées à

la « nouvelle école » russe, on peut se souvenir qu'un des principaux caractères de cette école, — M. Pougin l'a constaté comme nous — c'est d'avoir été constituée par des musiciens instruits, ayant réfléchi sur l'évolution de l'art, n'obéissant pas aux caprices d'une inspiration toute spontanée, mais sachant parfaitement où ils voulaient aller, se guidant, pour écrire, d'après des considérations mûrement arrêtées dans leur esprit.

Cette disposition se retrouve en Espagne, chez les musiciens qui, actuellement, sont pénétrés du nouvel esprit, et notamment chez celui qui représente cette tendance avec le plus de netteté, de profondeur et d'éclat, M. Pedrell.

On peut même dire qu'en Espagne, dans l'œuvre du relèvement de l'art national, la critique et la théorie ont précédé l'action pratique. Entre les hommes qui, par leurs travaux historiques ou critiques, ont, dès longtemps, préparé la décisive évolution dont M. Pedrell a pris récemment l'initiative, on doit placer Saldoni, l'auteur d'un résumé de l'histoire de l'école de Montserrat, et qui, par son *Dictionnaire* des musiciens espagnols, avait commencé à remettre en honneur les maîtres trop oubliés du vieux temps. Nous nommerons également un critique, M. Soriano-Fuertès, auteur d'un livre sur la *Musique Arabe-Espagnole*, d'une histoire, en quatre volumes, de la musique espagnole, depuis l'arrivée des Phéniciens jusqu'en 1850, et qui, en 1841, a tenté, avec M. Espin y Guillen, la publication hebdomadaire du premier journal de musique qui ait paru en Espagne, la *Iberia musical y literaria*; M. Soriano Fuertès a eu, l'un des premiers, l'idée d'un théâtre national de musique, dont les sujets seraient cherchés dans les chants populaires. M. Clément y Cavedo dirigea pareillement un périodique musical, *El Artista*, mais les

temps n'étaient pas mûrs, et cette publication eut une existence assez brève. De même, en fut-il de *El mundo musical*, dont le principal rédacteur était M. Dominguez de Gironella. Une place toute particulière doit être réservée à M. Eslava, maître de chapelle de la reine Isabelle II, qui, outre des traités d'harmonie, de fugue et de composition, a publié la *Lira Sacro-Hispana*, grande collection d'œuvres choisies dans le répertoire ancien religieux, ainsi que le *Museo organico Español*, anthologie des grands organistes. Il fut aussi le fondateur, en 1855, de l'intéressante *Gazette musicale* de Madrid, qui dura deux années, et à laquelle collaborèrent Gil, professeur d'harmonie au Conservatoire, et Juan de Castro, précédemment rédacteur de *l'Espagne musicale et littéraire*.

Ici, nous retrouvons l'originale figure de Barbieri. Ce compositeur exquis de musique légère rendit, comme érudit et critique, les plus signalés services, en publiant son *Cancionero* des *xv^e* et *xvi^e* siècles, en formant une bibliothèque des plus précieuses, en ne cessant de prêcher le chauvinisme musical, en rêvant un opéra national où l'on verrait s'accuser avec relief et énergie les caractères multiples, mais toujours saillants, des diverses régions de l'Espagne.

*
* * *

Tels furent les préliminaires du mouvement actuel. Ce mouvement a acquis tout son caractère et toute son importance grâce à un homme des plus laborieux, des mieux doués, M. Pedrell, qui débuta, il y a quelque vingt ans, par des opéras, *le Dernier Abencerrage* et *Quasimodo*, et dont l'activité féconde se manifeste aujourd'hui sous une triple forme.

Archéologue, érudit, admirateur passionné des vieilles

gloires nationales, M. Pedrell a entrepris une publication magnifique, la *Hispaniæ Schola Musica Sacra*, recueil de compositions des maîtres religieux de l'Espagne, dont cinq volumes ont déjà paru. Cette collection l'emporte sur la tentative précédente de M. Eslava, à qui l'on a pu reprocher de n'avoir pas toujours été assez rigoureux dans ses choix. Elle permet enfin aux amateurs de se former une idée précise et complète de l'ancien art espagnol, cet art que l'on a pu égaler à celui des Flandres et de l'Italie. C'est l'analogue des beaux monuments dressés par l'érudition allemande, en l'honneur de Bach, de Mozart, de Beethoven, et des autres grands classiques.

Théoricien de l'art, M. Pedrell a publié une brochure *Pour notre musique*, qui est un véritable manifeste esthétique. Là sont exposées les règles selon lesquelles devra s'édifier l'« œuvre d'art de l'avenir » en Espagne. Souci de l'expression, détermination du caractère et du sentiment, physionomie hautement nationale, d'après l'étude et l'usage du chant et du rythme populaires, soin de recueillir tout ce qu'il y a de riche et de brillant dans l'héritage du passé, application non moindre à profiter de tous les perfectionnements techniques du présent, tels sont les divers éléments auxquels M. Pedrell attache le plus d'importance. Il s'agit de créer un art avant tout *expressif*, et qui *exprime* surtout. avec force et éclat, le caractère de la nationalité espagnole.

C'est dans cet écrit que l'on peut le mieux saisir le rapport entre la tentative de M. Pedrell et celle des musiciens russes de la « nouvelle école ». M. Pedrell cite et s'approprie certains passages de M. César Cui. Comme les Russes, il fait des réserves à l'égard de Wagner ; il veut qu'au théâtre ce que disent les personnages demeure au premier plan et ne soit

jamais écrasé par la surcharge orchestrale, éclipsé par la polyphonie compliquée des instruments. En ce qui touche le leit-motiv, il l'accepte, mais non sans toutes sortes de précautions et de restrictions.

Wagner a fait le « drame lyrique » allemand. Refusant de se germaniser, les Russes ont voulu avant tout être russes. De même, M. Pedrell, en présence des chefs-d'œuvre germaniques, maintient les droits des races méridionales ; en face des ouvrages des artistes du Nord, il évoque les noms de Calderon et de Lope de Vega.

Artiste lui-même, et de l'aveu général, grand artiste, M. Pedrell a tenté de réaliser son esthétique dans une Trilogie, *les Pyrénées*, éditée, mais non encore représentée, et sur laquelle ses amis et ses disciples fondent les plus hautes espérances.

Le sujet, historique, épique, à la fois religieux et populaire, lui a été fourni par M. Balaguer, dont on connaît les aptitudes multiples. Auteur de poésies d'une rare valeur, M. Balaguer a fait de l'histoire, soutenu maintes polémiques, fondé des revues, s'est intéressé à l'archéologie. Nul écrivain n'était mieux désigné pour donner au musicien ce que le musicien demandait avant tout : une œuvre hautement et fortement espagnole.

* * *

La fondation de la « nouvelle école » russe avait été le fait non d'un homme, mais d'un groupe. En Espagne également, M. Pedrell n'est pas un isolé. Il a auprès de lui soit des historiens et des critiques, soit des compositeurs, les uns et les autres préoccupés des mêmes idées.

C'est ainsi que le P. Guzman, directeur de la maîtrise de Montserrat, a recueilli les œuvres du vieux maître Comès. M. Ocón y Rivas a publié des airs populaires, extrêmement curieux, non notés jusqu'alors, et qui fourniront aux musiciens des thèmes infiniment caractéristiques. Dans ce genre d'études, il faut mentionner les travaux de *folk-lorisme* musical de MM. Noguera, Tort y Daniel. Le P. Eustoquio de Uriarte, cité comme un des meilleurs écrivains musicaux de l'Espagne, travaille à la restitution savante de ce fameux plain-chant Isidorien ou Mozarabique, rétabli à Tolède par le grand cardinal Ximénès, et sur les règles duquel un ecclésiastique du siècle dernier, Romero de Avila, avait donné une dissertation des plus ingénieuses.

Parmi les critiques dévoués à la nouvelle doctrine et qui ont le plus fait pour sa diffusion, nous devons nommer M. Gabriel Rodriguez puis M. Rafaël Mitjana, écrivain de talent, compositeur distingué, dont un récent travail sur Juan del Encina nous a fourni la matière d'une étude spéciale. Nous nommerons encore, dans la critique, avec des tendances diverses, M. Santiago Masarnau, le comte de Morphy, M. Esperanza y Sola, M. Peña y Goni, à qui l'on doit beaucoup d'études très intéressantes sur des sujets forts divers, MM. Blasco, Antonio Lozano, Alarcon y Guerra, Jimeno de Lerma, Villar Mirallès, etc.

Enfin, entre les compositeurs imbus des mêmes idées que M. Pedrell, nous désignerons MM. J. Montes, Malats, M. Louis Millet, auteur d'une ravissante collection de thèmes populaires, et M. Granados que M. Massenet a défini « le Grieg Espagnol ».

D'autres compositeurs n'obéissent à la même tendance que d'une manière moins nette. Tel, par exemple, M. Tomas

Breton, auteur souvent applaudi d'opérettes et d'opéras. Remarquons, en passant, que le sujet de l'un d'eux, *les Amants de Téruel*, avait déjà été traité en Espagne par Aguirre, d'après un livret de M^{lle} Zapater, poète distinguée, dont Meyerbeer a mis certains vers en musique. Pour nous en tenir au théâtre, puisque c'est la forme sous laquelle tend le plus à se réaliser la métamorphose de l'art, nous nommons en première ligne M. Chapi, compositeur fécond d'opéras-comiques où se manifeste une rare sûreté de plume et de fines *Zarzuelas*, puis M. Emilio Serrano y Ruiz. M. Zubiaurre, auteur de deux opéras et maître actuel de la chapelle royale, MM. Espi, Nicolau, Arnau, Santesteban, et M. Chueca, dont l'opérette *la Gran Via* atteint, en ce moment même, à l'Olympia de Paris, sa cent cinquantième représentation.

Un pareil mouvement n'est possible qu'avec le concours d'éditeurs-artistes. Les Russes ont trouvé les leurs dans MM. Bessel, Jurgenson, et surtout M. Belaïeff à qui ils ont voué une si tendre reconnaissance. En Espagne, il faut mentionner M. Vidal y Llimona, qui a fait d'excellentes études musicales poursuivies en France et en Allemagne; MM. Casimiro Martín, Zozaya; M. Pujol, éditeur de la grande collection de musique sacrée de M. Pedrell; M. Romero, qui a composé des ouvrages didactiques, qui fut chef de musique au premier régiment des grenadiers, et professeur de clarinette au Conservatoire.

*
* * *

En Espagne comme en Russie, il n'y a presque pas eu de transition entre la musique facile, trop claire, des adeptes de

l'art italien, et la musique savante, étudiée, parfois un peu abstruse, des compositeurs nouveaux. De là, chez certains amateurs, un peu de trouble et d'indécision. En musique, comme l'a dit un critique espagnol « tandis que la plupart en sont encore au potage, il y en a déjà qui prennent le café. » Mais la culture musicale ne se répand pas avec moins de rapidité dans le pays du Sud que dans le pays du Nord. S'il en fallait une preuve, nous pourrions alléguer le triomphe des œuvres de Wagner à Madrid, dans les concerts et au théâtre.

En somme, dans cette fin de siècle, nous voyons se produire un phénomène assez bizarre. Tandis que, grâce aux moyens rapides et multipliés de communication, les peuples, *physiquement*, se pénètrent et se mélangent davantage, il semble que, *moralement*, ils soient de plus en plus jaloux de leur individualisme, de ce qui constitue l'essence propre et irréductible de leur nationalité. Tel est au fond le programme de la jeune école russe ; tel est aussi celui de l'école encore plus jeune qui tend à s'épanouir en Espagne. C'est la conclusion de ces pages, consacrées à deux pays amis. Nous sollicitons l'indulgence pour avoir résumé aussi rapidement des faits d'une nature si intéressante, et nous terminerons en nous appropriant la formule qui clôt modestement les vieilles *sainètes* espagnoles : « Excusez les fautes de l'auteur. »

Octobre 1896.



ISSOUDUN. — TYPOGRAPHIE A. GAIGNAULT.

ORFEÓ CATALÀ
BIBLIOTECA

BARCELONA

Reg. 1135^{8°}
Sig. 78(46):78(47)
Sou
17-VIII-C/4

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Histoire de la Musique allemande. Un volume in-8°, avec gravures, à la librairie May et Motteroz.	3 50
La Comédie-Française depuis l'époque romantique. Un volume in-4°, avec tableaux, à la librairie Fischbacher.	12 »
Soixante-sept ans à l'Opéra en une page (du <i>Siège de Corinthe</i> à la <i>Walkyrie</i>). Un volume in-4°, avec tableaux, à la librairie Fischbacher.	4 »
Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique en deux pages (de la première de la <i>Dame blanche</i> à la mil-lième, de <i>Mignon</i>). Un volume in-4°, avec tableaux, à la librairie Fischbacher.	6 »
Précis de l'Histoire de la Musique russe. Un volume petit in-12, à la librairie Fischbacher.	2 »
Un Problème de l'Histoire musicale en Espagne. Une brochure in-8°, à la librairie Fischbacher.	1 »
Une première par jour (causeries sur le théâtre). Un volume in-18 jésus, à la librairie Flammarion, cou-ronné par l'Académie française.	3 50
Almanach des Spectacles , publication couronnée par l'Académie française. 24 volumes petit in-12, avec eaux-fortes de Lalauze et Gaucherel, à la librairie des Bibliophiles.	120 »
Première série (1874 à 1892).	Epuisée.
Deuxième série (1892 à 1896). Le volume	5 »
Deux bilans musicaux. Brochure in-8°.	Epuisée.

EN COLLABORATION AVEC CHARLES MALHERBE

Histoire de l'Opéra-Comique (la seconde salle Favart, 1840-1887). Deux volumes in-12, à la librairie Flam-marion, avec gravures, couronnés par l'Institut (Académie des Beaux-Arts).	7 »
Mélanges sur Richard Wagner. Un volume in-12, à la librairie Fischbacher, avec une gravure.	3 50
L'Œuvre dramatique de Richard Wagner. Un volume in-12, à la librairie Fischbacher.	Épuisé.
Précis de l'Histoire de l'Opéra-Comique. Un volume petit in-12, à la librairie Dupret.	Épuisé.