

PRÉLUDE

A QUATORZE AIRS ESPAGNOLS ANCIENS

Première Partie

RAISONS DE CE "PRÉLUDE"

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La « Jácara » et ses illustrateurs

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

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

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

Lope de Rueda. — Organisation réelle du théâtre espagnol

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

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

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

Le XVII^e siècle. « Zarzuelas », « comedias harmonicas », opéras

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La Tonadilla, jeu lyrique et drapeau national

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Corazón que en prisión

(PAUVRE CŒUR PRISONNIER...)

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

La partie de piano par
JOAQUIN NIN

Version française par HENRI COLLET

Largo patetico (♩ = 70)

PIANO

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

(♩ = 76) *Intensamente dramatico*

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

rit. - - - - // (♩ = 76) *ppp*

do *pp*

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

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

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

Red.

NOTA: Pour ce qui concerne Marín voir la 2^e partie de la Préface (Deuxième recueil)

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

M. E. 1642⁽¹⁾

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

più sonoro *cres*

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

poco rit.

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

poco rit.

mp

ga, te o
ne, la

rit.

crescendo poco a poco

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

crescendo poco a poco

pp

f e con ampiezza

ra, des - can -
 re, re - po -

f e con ampiezza

sa -
 se.

rit. 54 45 45
 32 22 22

dim.

mp

tempo

a - lien - ta res - pi -
 es - pe - re, res - pi -

p

res - cen -

ra -
 re!

rit. appena

do

dim.

p

pp

Desengañémonos ya...

(FUIS DE L'EMPRISE D'AMOUR)

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

La partie de piano par
JOAQUIN NIN

Version française par HENRI COLLET

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

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

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

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

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

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

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

(♩ = 50) *espressivo e ben sonoro*

No ha de ser
 Que ja - mais ne soit

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

poco rit. - - - ||

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

poco rit. - - - ||

poco rit. - - - ||

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

poco rit. - - - ||

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

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

cresc. colla voce

poco rit. - - - - - || , *p* *cres.*

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

3 poco rit. - - - - - || ,

p. *p.* *p.* *cres.*

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

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

poco rit. - - - - - ||

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

rit. - - - - - ||

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

rit. - - - - - ||

quasi f *rit.* *pp*

31
 15
 V

pp

Cloris Hermosa

(BELLE CHLORIS...)

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

La partie de piano par
JOAQUIN NIN

Version française par HENRI COLLET

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

CHANT

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

PIANO

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

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

appena rit.

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

quasi f *appena rit.* - - - //

NOTA: Pour ce qui concerne Durón voir la 2^e partie de la Préface (Deuxième recueil)

Copyright 1926 by

EDITIONS MAX ESCHIG, 48 rue de Rome, Paris.

M. E. 1642(s)

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

mf

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

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

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

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

appena più mosso

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

p appena più mosso e delicamente

più f

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

mf ³¹

sopra

rit. - - // ♩

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

rit. - - // ♩

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

Tempo più vivo (♩=144)

rit. - - // ♩

meno f

poco rit. - - // ♩

come prima

f

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

come prima

ff

p e sempre legato

appena rit. - - , //

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

appena rit. - - - //

appena rit.

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

appena rit. - - - //

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

dim. - - -

ad libitum. rit. molto

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

mf cresc. rit. molto

mf cresc. rit. molto

Minué cantado

(MENUET CHANTÉ)

La partie de chant par
JOSÉ BASSA
(1870?-1730?)

La partie de piano par
JOAQUIN NIN

Version française par HENRI COLLET

Espressivo ma semplice (♩ = 120)

PIANO

piano ma ben cantato il tema

tutto legato

poco rit.

più sonoro

rit. appena


quasi f

p

(a)

pp

rit.

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

p

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

p e legato

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

p

mp

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

mp

colla voce

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

sonoro

mf

più sonoro

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

sonoro

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

più sonoro

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

quasi f

p

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

p

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

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

sonoro

mf

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

poco meno mosso ma senza ritardare

mf

el ar - pón?
 veut-il son har - pon?

rit. pp

NOTA: Pour ce qui concerne Bassa voir la 2^e partie de la Préface (Deuxième recueil)
 M. E. 1642⁽⁴⁾

Aria de Acis y Galatea⁽¹⁾

(AIR D'ACIS ET GALATÉE)

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

La partie de piano par
JOAQUIN NIN

Version française par HENRI COLLET

CHANT

Ampiamente e espressivo (♩ = 72)
sonoro

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

PIANO

Ampiamente e espressivo (♩ = 72)
f

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

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

poco rit. - ||

poco rit. - ||

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

Andantino (♩ = 90 à 96)

- te
- te!

Andantino (♩ = 90 à 96)

p e sempre legato *mf* *f* (a)

molto espressivo *mf*

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

pp *mp* *pp*

quasi f


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

mp *mf* (b)

legato

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

p

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

(b)

cres - cen - do

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

cres - cen - do

p

I - bas sal -
Tu sau - til -

f p

- tan - do,
- lais, _____

(1)
4312

i - bas sal -
tu sau - til -

poco cres - cen - do

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

tr

poco cres - cen - do

(5)

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

25 *poco rit.*
colla voce

quasi f *8^a alta ad lib.* *p* *quasi f* *8^a alta ad lib.*
 - mor: i - bas sal - tan - do, bu - llen - do,
 - mour: et toi sau - til - les, vo lè - tes

mf *3* *p* *3* *mf* *3*

quasi p *poco rit.* *cresc.* *8^a alta ad lib.*
 can - tan - do, di - cho - so quien a - ma las i - ras de a -
 et chan - tes, heu - reux ceux qui ai - ment les fo - lies d'a -

p *3* (a) *mf* *cresc. e poco rit.* *tr*

mf *espressivo* *appena rit.* Ad - vier - te que a
 - mour. Que vi - te se

mf *espressivo* *appena rit.*

(a) Come prima.

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

mf *mf* (a) *mf*

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

poco rit.

mf *p poco rit.*

- lor - leur

Ay!
Ah! *Ay!*
Ah!

poco a poco cres.

mf *p poco a poco cres.*

cen - - - do

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

rit. *8^a alta ad lib.*

rit. *f*

(a) Come prima

come primu

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

pp *mp*

mf

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

pp *mp*

quasi f

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

mf *legato*

cres - cen - do

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

p

- mor!
mour!

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

p

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

f *p*

poco cres -

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

poco cres -

legato

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

- tan -
trê

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

5 - 5 4 5 1/4

poco dim.

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

f *colla voce*

quasi f *8^a alta ad lib.* *p* *quasi f* *8^a alta ad lib.*

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

mf *p* *mf*

p *rit.* *8^a alta ad lib.*

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

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

a tempo *rit.*

- mor.
 - mour.

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

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

A Helge Lindberg

Alma, sintamos

(SOUFFREZ, MON ÂME)

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

Version française par HENRI COLLET

Andante cantabile e molto espressivo (♩ = 72)

PIANO


p e ben legato

pp

sonoro

poco rit.

f

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

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

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

p (1)
 ¡Al - ma, sin - ta - mos! ¡O - jos, llo - rar!
 Mon cœur, souf - frez! Mes yeux, pleu - rez!

pp (2) 1

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

(a)

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

(a) Come prima

più f

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

mp

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

cresc. colla voce

più sonoro

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

più sonoro

cresc.

cresc.

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

cresc.

poco rit. - - - //

(a) Come prima

mp

rit. - - - //

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

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

f *rit. - - - //*

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

rit. - - - //

a tempo (molto espressivo)

f *dim. poco*

a poco *e rit.* *12*

ppp

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

mf

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

p

appena rit.

mf

con pi - co
 lan - ce d'un

quasi f

M.D.

M.G.

p

de o - - ro,
 bec do - ré

quasi f

3

quasi f

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

non legato

appena rit.

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

appena rit.

pp

(1)

f

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

appena rit.

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

colla voce

appena rit.

Ah!
Ah!

pp


mf

pp

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

(a) 

Can - ta - so - no - roy todo es tri -
 Son - chant - so - nore et ses tril - les



crescendo *appena rit.*

- nar *d'or* *tó-do es tri - nar*
et ses tril - les d'or

quasi f *appena rit.* *a tempo* *cresc.*

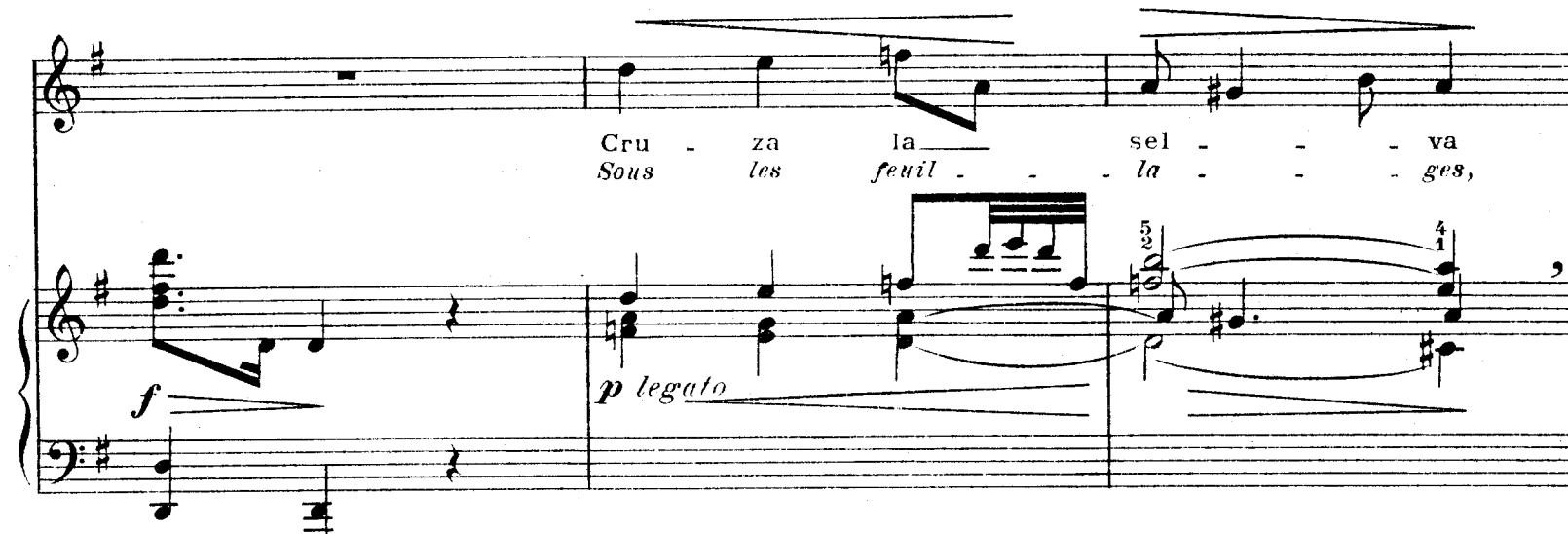



poco *a* *poco* *poco*



Cru - za la - sel - - va
 Sous les feuil - la - ges,

f *p legato*



(a) Le signe  équivaut à un ritenuto à peine perceptible.
 M. E. 1642 (7)

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

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

rit. molto

colla voce

M.D.

a tempo p o forte (ad lib.)

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

a tempo p o forte (ad lib.)

mf

mf

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

p

mf

M.D.

M.G.

Can - ta so -
Son chant so -

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

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

appena rit. - - // *a tempo*

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

Ah!
Ah!

sonoro
Cru - za - la
Sous - les - feuil

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

(a) Come prima

8^a alta

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

13
35

poco cresc. e allargando (a)

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

53

poco cresc. e allargando

va. - mou:

f subito a tempo e un poco più vivo

cresc.

appena ritardando

ff

3

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

El amor es como un niño...

(L'AMOUR EST ENFANT VOLAGE...)

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

La partie de piano par
JOAQUIN NIN

Version française par **HENRI COLLET**

CHANT *Andantino mosso* (♩ = 69)

PIANO *Andantino mosso* (♩ = 69)

f

senza Pedale

senza ritardare

grazioso

p

Ped.

con grazia espressiva

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

Ped. etc.

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

to ve se le an - to - ja To - ma un cu - chi - llo y se
 - price il est le ga - ge D'un cou - teau pour qu'il ne

appena rit. (a) *a tempo*

appena rit. *a tempo*

Red. *Red.* *Red.*

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

llo - - ra, y si se lo qui - - tan llo - - ra. Ay! ti -
 pleu - - re, on le pri - - ve et il pleu - - re. De ma

appena rit. *più sonoro*
 (a) *a tempo*

Red. *Red.*

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

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

sempre piano
legato

- rer no tie - ne i - gual Pues te
 - té sur moi est sou - ve - rai - ne Et je

(a)

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

poco rit.

que - res? ¿Que - res más? ¡Ca - ram -
 tu de plus? De plus? Ca - ram -

poco rit.

(a)

(b)

(a) Come prima

a tempo

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

a tempo e sempre piano

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

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

a tempo *rit.*

(a) *8ª alta ad libitum*

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

a tempo *rit.* *pp //*

Tirana⁽¹⁾

(Vers 1776)

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

La partie de piano par
JOAQUIN NIN

Version française par **HENRI COLLET**

PIANO Allegretto (♩ = 69)

con grazia e maliziosamente
p (a) *mm*

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

con grazia e maliziosamente
p (a) *mm*

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

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

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

The first system of music features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line consists of eighth and quarter notes. The piano accompaniment includes triplets and various rhythmic patterns. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

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

The second system continues the musical piece. The vocal line has a melodic line with some rests. The piano accompaniment features more complex rhythmic figures, including triplets and sixteenth notes. The overall texture is light and rhythmic.

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

The third system introduces a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning of the vocal line. The piano accompaniment has a more active bass line. The vocal line is more rhythmic, with many eighth notes. The piano accompaniment includes triplets and sixteenth-note patterns.

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

The fourth system features a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment with a steady bass line. The vocal line includes a triplet of eighth notes. The piano accompaniment has a consistent rhythmic accompaniment.

f *(a)* *p*

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

- cen - do *(a)* *p*

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

poco cresc.

p

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

f *p*

p

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

(a) Come prima

più sonoro

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

più sonoro

ancora di più ma senza affretare ne ritardare

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

quasi f

dim. senza ritardare

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

dim. senza ritardare

tempo vivo et molto ritmico

f

ff

NOTA. En général les triolets doivent être joués bien serrés

A Alicita Felici

A la Jota⁽¹⁾

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

La partie de piano par
JOAQUIN NIN

Version française par HENRI COLLET

Allegretto modto (♩ = 72)

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

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

appena rit. *p*

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

f

(1) Cette Jota est extraite de la tonadilla "Los Pasages de Verano" représentée à Madrid en 1779.

Jota : Chant et danse populaires à 3 temps d'un rythme assez marqué et d'allure vive et gaie.


Copyright 1927 by

EDITIONS MAX ESCHIG, 48 rue de Rome, Paris.

M. E. 1645⁽³⁾

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

sonoro
(a)  *(più forte la 2ª volta)*



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

(più forte la 2ª volta)



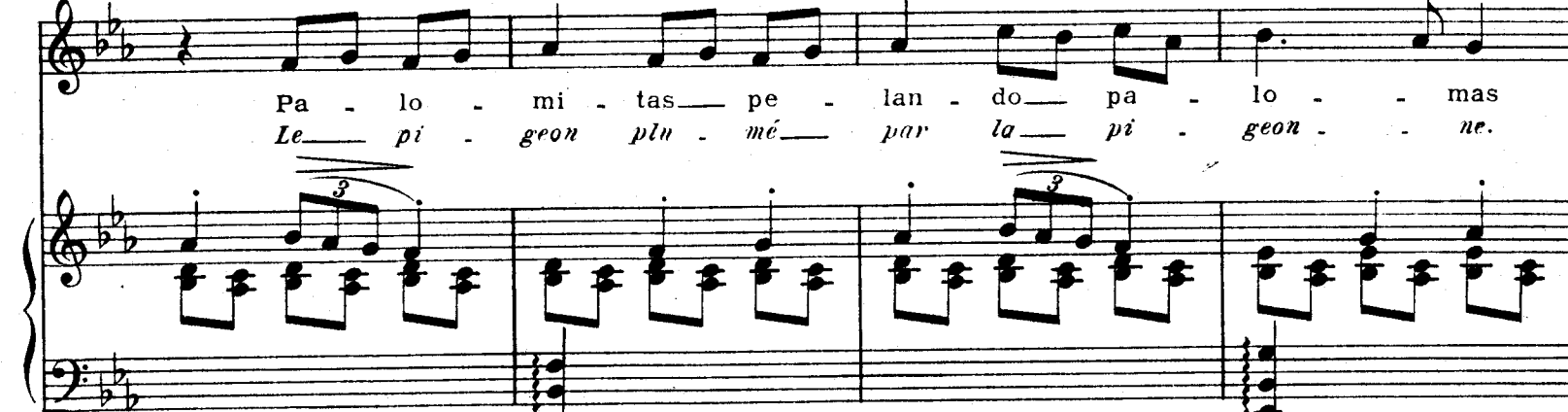
Que - re - ba - nan - con - cuan - to - se - to - pan
De - vant - qui tou - tes - cho - ses - suc - com - bent

più sonoro

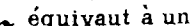


A la Jo - ta - que an - dan con - gran - mun - do
A la Jo - ta - l'on voit, sans qu'il l'en soup - çon - ne,

poco più sonoro



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

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

meno f *poco più f e*

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

Ped. Ped. etc.

senza affretare *meno f*

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

senza affretare

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

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

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

(a) Come prima

Tirana⁽¹⁾

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

La partie de piano par
JOAQUIN NIN

Version française par **HENRI COLLET**

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

PIANO

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

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

Copyright 1927 by

EDITIONS MAX ESCHIG, 48 rue de Rome, Paris.

M. E. 1645⁽⁴⁾

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

Del Trípiti - ra - na
 Du Trí - pi - li - ra - ne

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

cresc. *mf*

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

p

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

p

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

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

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

appena rit. - - -

quasi p e a tempo

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

p

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

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

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

quasi f

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

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

quasi f

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

senza rit.

cresc.

f

Por colación seis abates⁽¹⁾

(POUR COLLATION SIX ABBÉS...)

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

La partie de piano par
JOAQUIN NIN

Version française par HENRI COLLET

Presto (♩ = 84)

PIANO *f*

Allegretto mosso (♩ = 72)
mf e con grazia

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

Allegretto mosso (♩ = 72)

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

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

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

Copyright 1927 by

EDITIONS MAX ESCHIG, 48 rue de Rome, Paris.

M. E. 1645⁽⁵⁾

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

rit. - // *a tempo*

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

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

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

cres *cen - do* *appena rit.*

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

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

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

a tempo *f* *rit.* - *8^a ad lib. a tempo* *reprise ad lib.*

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

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

2do.

Las Majas de Paris⁽¹⁾

(LES BELLES DE PARIS)

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

La partie de piano par
JOAQUIN NIN

Version française par HENRI COLLET

Allegro (♩ = 84)

PIANO

p e con grazia

senza rit.

M.G. *f* *più f*

M.G. *f non legato*

p

rit. molto

Pa - ra
Pour sa -

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

Copyright 1927 by

EDITIONS MAX ESCHIG, 48 rue de Rome, Paris

M. E. 1645⁽⁶⁾

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

rit.

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

p

rit. - - - - //

più sonoro

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

più sonoro

rit. molto

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

pp

rit. molto - - - - //

a tempo

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

a tempo

f

rit. - - - - - *a tempo*

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

rit. - - - - - *a tempo*

quasi f

rit. - - - - - *a tempo*

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

rit. - - - - - *a tempo*

res - cen - do

ma poco più vivo

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

mf e poco più vivo

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

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

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

D. C. ad lib.

Red.

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

Las Majas Madrileñas⁽¹⁾

(LES BELLES MADRILÈNES)

SÉGUEDILLE

La partie de chant par

BLAS DE LASERNA

(1751 - 1816)

La partie de piano par

JOAQUIN NIN

Version française par HENRI COLLET

Allegretto (♩ = 50)

PIANO

f *p* *mf e cresc.* *p* *poco rit.*

(a)

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

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

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

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

rit. poco - - *f*

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

(breve) - - *a tempo*

poco rit. - - *a tempo*

p

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

mf

p

rit. poco - - //

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

rit. poco - - //

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

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

pp

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

rit. poco *p a tempo*

rit. poco *p a tempo*

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

f *mf (a) mmmm*

(a) Come prima

cresc. *appena rit.* - - - *a tempo*
3

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

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

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

p *5* *5*

rit. poco *f*

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

rit. poco - - *f*

7 *3*

(breve) *a tempo* *più mosso*
3

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

più mosso

poco rit. *a tempo*

5 *ff*