

Henri Collet (1885-1951) et la musique basque

(Henri Collet (1885-1951) and Basque Music)

Etcharry, Stéphan

18, Boulevard Soult. Escalier, 4. F-75012 Paris

BIBLID [1137-4470 (2005), 14; 209-238]

Recep.: 21.01.03

Acep.: 30.12.04

À côté de la musique espagnole, le compositeur et musicographe français Henri Collet (1885-1951) se fait l'ambassadeur de la musique euskarienne –à travers conférences et articles, proposant également des arrangements de mélodies issues du folklore– ainsi que le porte-parole de sa nouvelle génération de compositeurs au tournant des XIX^e et XX^e siècles.

Mots Clés: Henri Collet. Musique populaire basque. Folklore basque. Compositeurs basques (fin XIX-début XX).

Musika espainiarraren ondoan, Henri Collet (1885-1951) frantses musikagilea euskal musikaren enbaxadore bihurtzen da –hitzaldi eta artikuluen bidez, eta folkloretik datozen doinuen moldaketak proposatuz–, eta era berean XIX. mendearen amaiera eta XX.aren hasierako musikagile belaunaldi berriaren bozeramailea da.

Giltza-Hitzak: Henri Collet. Euskal herri musika. Euskal folklorea. Euskal musikagileak (XIX. mendearen amaiera – XX. mendearen hasiera).

Al lado de la música española, el compositor y musicógrafo francés Henri Collet (1885-1951) se convierte en el embajador de la música euskariana –a través de conferencias y artículos, proponiendo también arreglos de melodías procedentes del folklore– así como el portavoz de su nueva generación de compositores a la vuelta de los siglos XIX y XX.

Palabras Clave: Henri Collet. Música popular vasca. Folklore vasco. Compositores vascos (final del siglo XIX-principio del XX).

Le compositeur français Henri Collet (1885-1951) a effectué plusieurs longs séjours en Espagne, principalement entre 1903 et 1912, puisant dans le folklore ibérique la majorité de son inspiration mélodique¹ ; le musicologue s'est penché avec une remarquable érudition sur l'histoire de la musique espagnole ancienne² et moderne³ ; le critique musical n'a cessé de faire l'éloge des jeunes compositeurs et interprètes de la Péninsule, rendant compte des moments forts de la vie musicale tant à Madrid qu'à Paris⁴ ; l'agrégé d'espagnol, enfin, n'a jamais renoncé à sa carrière de professeur, transmettant à ses élèves son amour pour la langue de Cervantes⁵ et leur rappelant qu'au-delà même de la langue se cachent bien d'autres richesses encore : « ce n'est que par l'Espagne et la langue espagnole que vous pénétrerez les secrets d'un art merveilleux »⁶.

Mais l'Espagne dont il s'agit ici est une Espagne très majoritairement castillane, comme en témoignent notamment les titres donnés à ses principales compositions : les *Chants de Castille* (1920-1921) et les *Danses castillanes* op. 75 (1923) pour piano, les *Cinco canciones populares castellanas* op. 69 (1923) et les *Sept chansons populaires de Burgos* op. 80 (1926)⁷

1. Il a notamment travaillé à Barcelone, durant l'été 1907, en compagnie de Felipe Pedrell (1841-1922) et à Burgos et Madrid, entre 1907 et 1909, avec Federico Olmeda (1865-1909). Le *Folk-lore [sic] de Castilla o Cancionero popular de Burgos [Folklore de Castille ou Chansonnier populaire de Burgos]* (1903) de ce dernier constitue pour Collet la principale source folklorique pour l'élaboration thématique de la plupart de ses œuvres.

2. Ses travaux les plus importants en ce domaine sont son article du *Bulletin Hispanique* (volume XIII, n°3, juillet-septembre 1911 ; pp. 270-290) : « Contribution à l'étude des *Cantigas* d'Alphonse le Savant (d'après les *codices* de l'Escorial) », sa thèse de doctorat *Le Mysticisme musical espagnol au XVIème siècle* (Paris : Félix Alcan, 1913 ; 535 p.), sa thèse secondaire rédigée en espagnol *Un Tratado de canto de órgano (siglo XVI)/Manuscrito en la Biblioteca Nacional de París* (Madrid : Librería Gutenberg, 1913 ; 136 p.) ainsi que sa monographie sur *Victoria* (Paris : Félix Alcan, 1914 ; 210 p.).

3. Ses trois principales contributions musicologiques concernant la musique espagnole moderne sont son article écrit en novembre 1919 et paru dans l'*Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* (sous la direction d'Albert Lavignac et Lionel de La Laurencie, première partie, volume 4, Paris : Delagrave, 1920 ; pp. 2470-2484) : « Le XIXème siècle, Deuxième partie : La Renaissance musicale », son ouvrage sur *Albéniz et Granados* (Paris : Félix Alcan, 1926 ; 244 p.), et son essai, Prix de l'Institut d'Études Hispaniques de Paris en 1929, *L'Essor de la musique espagnole au XXème siècle* (Paris : Max Eschig, 1929 ; 182 p.).

4. Henri Collet se fit le porte-parole de ces concerts de musique espagnole à Paris et à Madrid dans de nombreuses revues musicales auxquelles il collabora ; parmi les françaises, on peut citer : *Comœdia, Le Courrier musical, Le Guide du Concert, Information musicale, Lyrica, Le Ménestrel, Opéra, Musique et Radio, La revue musicale*, la *S.I.M.* En ce qui concerne les publications espagnoles, citons notamment *Gaceta musical, Revista Musical Catalana, Revista Musical de Bilbao, Ritmo...*

5. Après avoir été reçu 2^{ème} au concours de l'agrégation d'espagnol à la session de juillet-août 1909, dès son retour définitif en France, à la rentrée scolaire 1913-1914, il est nommé professeur à l'École supérieure municipale Lavoisier de la Ville de Paris ; après la guerre, il poursuivra sa carrière d'enseignant au collège Chaptal à Paris et sera chargé de cours dans de nombreuses institutions, à HEC notamment.

6. COLLET, Henri. Discours prononcé lors de la *distribution solennelle des Prix de l'école Lavoisier de Paris pour l'année 1913-1914*, Paris : Imprimerie E. Desfossés, 1914 ; p. 15.

7. N'oublions pas que la ville de Burgos se situe au cœur même de la région de *Castilla la Vieja* [la Vieille Castille].

pour voix et piano, *Castellanas* op. 32 (1921) pour quatuor à cordes et piano, la *Sonate castillane* op. 60 (1921) pour violon et piano, la *Rapsodie castillane* op. 73 (1924), *Romería castellana* op. 76 (1925) pour quintette à vents, le *Trio castillan* op. 61 (1921) pour violon, violoncelle et piano, sans oublier le *Quatuor castillan* (1937) pour quatuor à cordes.

Il peut donc paraître quelque peu surprenant de vouloir ainsi rattacher le nom d'Henri Collet à la musique basque. Et pourtant, à bien y regarder de près, le Pays basque et sa musique tiennent une place non négligeable dans le cœur du musicologue et du compositeur, ce dernier reconnaissant d'ailleurs leur spécificité au sein même du territoire espagnol lorsqu'il écrit : « les Basques [...] sont, comme chacun sait, foncièrement régionalistes. Ils tiennent de leur race et de leur terre si différentes de la race et de la terre espagnoles. Leur caractère, leur tempérament si originaux, s'expliquent à nous par la musique qui, par eux, devient *pyrénéenne* »⁸.

Et cette région s'inscrit tout d'abord pour Collet dans une géographie du *vécu*, lieu subjectif de découvertes, de rencontres et de souvenirs. Elle participe ensuite, de façon active, au vaste mouvement de redécouverte du folklore que connaît l'Espagne au cours du XIX^{ème} siècle et, de façon plus accrue encore, au tournant des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Enfin, découlant de ce regain d'intérêt pour la musique populaire, cette région est l'occasion pour Collet de s'intéresser à et de faire connaître toute une nouvelle génération de compositeurs basques, lui permettant ainsi de compléter et de nuancer les données trop souvent erronées, tronquées ou caricaturales de l'histoire de la musique espagnole telle qu'elle est perçue en France en cette première moitié de XX^{ème} siècle.

* * *

1. LE PAYS BASQUE, UNE GEOGRAPHIE VECUE

Gasteiz [Vitoria]⁹, porte d'entrée en Espagne

Capitale de l'Araba [Álava] –la plus vaste des provinces basques–, bourgeoise et commerçante, Gasteiz s'est développée au XX^{ème} siècle autour d'une colline où, en 1181, le roi de Navarre Sancho el Sabio (1150-1194) fonda une cité qu'il entourait de murailles. La ville se situe au sud des ports basques de Bilbao [Bilbao] et de Donostia [San Sebastián]. Pourtant, les paysages dans lesquels elle s'inscrit la rattachent plutôt à sa proche voisine

8. COLLET, Henri. *L'Essor de la musique espagnole au XX^{ème} siècle*, Paris : Max Eschig, 1929 ; p. 106.

9. Dans notre texte, l'orthographe des noms des villes et des provinces respecte les normes de l'Académie de la langue basque ; en revanche, dans les citations de Collet, nous avons conservé l'orthographe donnée par le compositeur et musicologue français. Nous avons précisé entre crochets l'équivalent espagnol lorsque ce dernier est très différent de l'original basque.

occidentale, Burgos. En effet, la *Ilanada alavesa* –ample plateau cultivé de céréales au cœur duquel se dresse la cité– s'apparente plus à la Castille qu'aux collines humides de la côte Cantabrique.

Mais bien que l'on ne soit déjà plus en présence des paysages verdoyants et riants du nord de la région, il ne s'agit pas pour autant d'une ville du sud de la péninsule, une de ces cités andalouses véhiculant avec elle les nombreux clichés espagnolisants caractéristiques du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècles, les fantasmes les plus divers de l'imaginaire exotique européen qui ont fait alors la fortune du pays de Carmen.

C'est donc cette Espagne en marge des idées reçues, si différente de la caricature présente à l'esprit de beaucoup de Français de l'époque, qui se dévoile à Collet par l'intermédiaire de Gasteiz. Dans ses *Mémoires*, Henri se souvient d'ailleurs de ce tout premier contact espagnol : « J'allais d'abord à Vitoria, au collège des Maristes de cette ville ravissante de l'Alava, et je fus conquis pour toujours par l'Espagne »¹⁰.

Si ces propos confirment bien que la cité basque fut pour Collet la première étape de cette révélation espagnole, ils ne donnent en revanche aucune précision concernant les dates exactes de son séjour. Aucun autre document à notre connaissance ne contient de telles informations. Pour être en mesure de situer dans le temps ce premier voyage de Collet dans la capitale de l'Araba, il faut nous contenter des indications fournies par les manuscrits de deux partitions musicales du compositeur en herbe. *Angoisse* (opus 7), pour chant et piano, porte en effet la date de « Vitoria, septembre 1904 et *Effleurement* (opus 8), pour piano seul, celle de « Vitoria, août 1905 »¹¹.

Tout juste reçu à la première partie du baccalauréat de l'enseignement secondaire classique avec la mention assez bien, Henri Collet semble donc effectuer son premier voyage au-delà des Pyrénées à l'âge de 18 ans, au début du mois de septembre 1904 (ou peut-être même –plus probablement d'ailleurs– durant le mois d'août de cette année 1904¹²). Il souhaite ainsi pratiquer l'espagnol et progresser très nettement dans cette langue avant de s'inscrire pour l'année scolaire 1904-1905 en classe de Rhétorique supérieure au Lycée de Bordeaux afin d'y préparer la seconde partie du baccalauréat classique.

10. COLLET, Henri. *Mémoires*, Tome 1, Paris : Archives privées Clostre-Collet (ACC) ; p. 2.

11. *Angoisse* (opus 7) pour chant et piano, poème et musique d'Henri Collet, et *Effleurement* (opus 8) pour piano seul appartiennent tous deux au même cahier manuscrit d'esquisses et d'œuvres de jeunesse (16 pages, 21,5 x 31,5 cm), ACC ; *Angoisse* figure aux pages 8 et 9 et *Effleurement* à la page 11 de ce fascicule.

12. Pour profiter des vacances scolaires et être ainsi à nouveau disponible pour la rentrée prochaine.

Toujours d'après les dates portées sur les deux *opus* de jeunesse, Henri Collet semble avoir renouvelé son séjour linguistique à Gasteiz dès l'année suivante, là-encore durant les grandes vacances d'été (et plus précisément durant le mois d'août 1905). Ce deuxième voyage ferait donc logiquement suite à l'obtention de son baccalauréat classique et le préparerait de façon active et intensive avant qu'il ne s'inscrive à l'université de Bordeaux pour y suivre le cursus des études hispaniques.

C'est au « collège des Maristes » de Gasteiz que se rend Henri Collet. Il ne livre dans ses *Mémoires* que quelques rares informations concernant ses activités en compagnie des Frères Maristes :

Nous faisons avec les Maristes de longues excursions dans les landes vallonnées, désertes, aux couleurs et aux senteurs exquises. On herborisait... On y chantait aussi des œuvres polyphoniques espagnoles du XVIème siècle... Et je me produisais comme pianiste au *Circulo Vitoriano*... Quel temps merveilleux !¹³.

Malgré son apparente insignifiance, cet heureux souvenir recèle pourtant de précieuses informations concernant les occupations d'Henri Collet à Gasteiz. En effet, son séjour linguistique est tout d'abord le prétexte à la découverte du paysage de la *llanada alavesa*. Cette campagne entourant la ville, immense plateau cultivé de céréales, renforce ainsi sa sensibilité à la nature, sentiment qui s'était éveillé en lui avec son arrivée dans le Sud-Ouest de la France, à Bordeaux, et qui se manifeste à nouveau chez lui à travers la sensation de plein air et d'espace que lui offre cette vaste terre espagnole, mais aussi à travers les formes, les couleurs et, élément essentiel pour compléter ce paysage intime, les odeurs. Il saura se souvenir de ce sentiment de nature en tentant d'en imprégner certaines de ses compositions, notamment sa future *Chèvre d'Or* de 1936-1937.

Ce sont également les Frères Maristes de Gasteiz qui lui font découvrir, par la pratique chantée –c'est-à-dire de l'*intérieur*–, les œuvres des polyphonistes espagnols de la fin du Moyen-Âge et de la Renaissance. Il faut très certainement trouver là l'origine de la passion d'Henri Collet pour la musique espagnole, et plus particulièrement pour la musique espagnole du XVIème siècle qui motivera d'ailleurs nombre de ses futurs travaux de recherche en musicologie.

C'est enfin à Gasteiz qu'Henri Collet peut mettre à profit les leçons de piano qu'il a suivies à Bordeaux avec ses maîtres Georges Bonnet puis Joseph Thibaud (1875-1951) en se produisant comme pianiste au cercle culturel *Circulo Vitoriano* situé au n°6 de la rue Dato, au cœur même de la ville.

Ainsi le premier contact d'Henri Collet avec la péninsule ibérique à travers la cité basque de Gasteiz paraît-il d'une originalité certaine dans la mesure où on le replace dans l'importante tradition française de *représenta-*

13. COLLET, Henri. *Mémoires*, Tome 1, Paris : ACC ; p. 2.

tion de l'Espagne, tant sur le plan littéraire que sur celui des idées, de la musique, des arts en général. Les souvenirs de Collet liés à Gasteiz ne relatent en effet aucune aventure mêlant taureaux, contrebandiers, gitanes ou bohémiennes, aucune intrigue bâtie autour des topiques récurrents de l'Espagne chère à l'imaginaire français du XIX^{ème} siècle.

Cette première constatation tout à fait significative se double d'une nouvelle originalité sur le plan strictement musical. Bien qu'il ne semble point découvrir lors de ce séjour le folklore basque, ce sont, nous venons de le voir, les œuvres polyphoniques des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles chantées en compagnie des Frères Maristes qui semblent introduire Collet dans le monde de la musique espagnole. On est donc encore une fois bien loin de ce topique hispanisant du XIX^{ème} siècle qu'Hervé Lacombe définit musicalement comme « réunissant vivacité rythmique (extériorisée dans des danses), accents déplacés, évocation du son de la guitare, figures mélodiques et ornamentales caractéristiques, inflexions modales, scènes de danse ou de sérénade [...] »¹⁴.

La Bourse Nationale de Voyage Littéraire de 1929 et la découverte de la Côte basque

Dédié « à Maurice Barrès, *in Memoriam* », le roman d'Henri Collet *L'Île de Barataria* renvoie au célèbre *Don Quichotte de la Manche* de Miguel de Cervantes (1547-1616), et plus particulièrement à la seconde partie (1614) où dans le chapitre XLV intitulé « Comment l'illustre Sancho Panza prit possession de son archipel et commença à gouverner »¹⁵ l'écuyer Sancho Panza devient enfin gouverneur de l'Île de Barataria.

Le mercredi 8 mai 1929, en séance plénière, la commission de la Bourse Nationale de Voyage Littéraire du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts procède à l'élection du lauréat du prix national de prose de 1929. Henri Collet réunit la majorité des suffrages au 4^{ème} tour et se voit donc proclamé lauréat de la bourse nationale pour son roman *L'Île de Barataria*. « La commission a procédé ensuite au renouvellement biennal de son bureau, dont les membres sortants ont tous été réélus. Elle a décidé, en outre, que les lauréats seraient désormais astreints à faire parvenir au ministre, dans le délai d'un an à dater de leur élection, un rapport sur le voyage que la bourse nationale leur aura permis d'effectuer »¹⁶.

14. LACOMBE, Hervé. « L'Espagne à l'Opéra-Comique avant *Carmen* : du *Guitarrero* de Halévy (1841) à *Don César de Bazan* de Massenet (1872) ». In : *Échanges musicaux franco-espagnols XVII^e-XIX^e siècles*, Actes des Rencontres de Villecroze (15 au 17 octobre 1998) réunis par François Lesure, Paris : Klincksieck, 2000 ; p. 192.

15. Nous nous appuyons sur la traduction française d'Aline Schulman (Paris : Seuil, 1997 ; p. 323).

16. *Journal Officiel de la République française*, 61^{ème} année, n°112, mardi 14 mai 1929, p. 5448 (B.N., microfilm, cote : MICR D – 10046).

Le rapport d'Henri Collet sur le voyage qu'il a effectué en Espagne grâce à la Bourse Nationale de Voyage Littéraire¹⁷ montre que ce dernier a débuté sur les chemins de la Côte basque, depuis la cité de Gernika jusqu'à Bilbo, en passant par les nombreux petits ports pittoresques de Deba, Mutriko, Ondarroa, Lekeitio, Ea¹⁸ :

Et d'abord Guernica, ville sainte qui possède le palladium des libertés basques : le vieux chêne sous lequel, de temps immémorial, se prêtait le serment de fidèle observation de ces libertés¹⁹.

Et Collet de poursuivre :

La route en corniche qui part de Deva, à 47 kilomètres de St Sébastien, est une véritable merveille. Creusée en pleine roche, sinueuse à donner le vertige, elle domine constamment la mer de Biscaye en lacets ombrés de forêts de chênes et de bois d'eucalyptus. Elle ne descend que vers les anses profondes où s'abritent ces jolis petits ports aux toits de tuiles rouges, aux rues étroites bordées de maisons à écussons et à grilles ou oriels, et qui s'appellent Motrico, Ondarroa, Lekeitio, La Puebla de Ea... Aussitôt après elle remonte et se tient à peu près à la même hauteur au-dessus des flots que j'ai vus souvent d'un bleu indigo, et sillonnés alors de barques de pêche aux anchois. Nacelles bleues que gouvernent des marins vêtus de cottes en toile bleue... Ciel bleu... Immensité bleue...

Première étape : Guernica et Begoña. Ma connaissance de la langue m'a permis de faire un assez fructueux séjour en ces deux petites villes, si pleinement basques, la première pour sa foi nationale, la seconde pour sa foi religieuse qu'exalte un célèbre pèlerinage : Notre-Dame de Begoña attire encore des fidèles et fournit au roman espagnol contemporain de charmantes images.

De là, il fallut gagner Bilbao qui m'a donné l'impression d'un port plus actif encore que celui de Barcelone. Etreignant le limon du fleuve Nervion, Bilbao sombre sur sa rive droite, riant sur sa rive gauche, ne manque point d'une majesté de contrastes. Du pont d'Isabelle II on jette une vue sur de superbes promenades bordées d'hôtels particuliers de la plus sobre élégance. Un faubourg, Portugalete, baigné par la mer, s'étale sur les flancs d'une montagne qui s'abaisse en pente douce et parallèle à deux autres monts qui gardent, eux aussi, les « moutons sinistres » des flots. L'estuaire du Nervion est croisé par un pont transbordeur dû au génie français²⁰.

17. COLLET, Henri. « Rapport à Monsieur le Ministre du Boursier National de Voyage Littéraire de 1929 », *Rapport manuscrit*, Paris : ACC, non daté [1930 ?] ; p. 1-12. Ce voyage devait le mener dans la région des Batuecas, aux confins de la Castille et Léon et de l'Estrémadure, à quelques kilomètres seulement de la frontière du Portugal. Après le Pays basque, Collet devait visiter Santander, Reinosa, Palencia, Léon, Zamora, Salamanque, Ciudad Rodrigo, La Alberca enfin, dans la région des Batuecas.

18. Cf. note n°9.

19. *Ibid.*, p. 1.

20. *Ibid.*, p. 1-2.

Les vacances familiales sur la Côte basque

L'album de photos de famille²¹ atteste la présence du « clan » Collet²² sur la Côte basque, côté français, durant les vacances de Pâques 1926 où le voyage débuté en Bigorre –à Lourdes– et en Béarn –à Pau– devait en effet se poursuivre au Pays basque comme le montrent les clichés photographiques pris à Biarritz, Guétary ainsi qu'au Lac de Chiberta, à Anglet.

Les vacances d'avril 1930 auront à nouveau Biarritz²³ comme destination (photo de la Villa Constance) et conduiront toute la famille de l'autre côté des Pyrénées, à Donostia [San Sebastián], Ondarroa et Lekeitio²⁴. Ondarroa et Lekeitio, à une quinzaine de kilomètres de distance l'un de l'autre, sont deux ports de pêche faisant face au Golfe de Biscaye, situés entre les deux métropoles que sont Bilbo et Donostia. Dans ses *Mémoires*, à la fin du mois de mai 1945, Henri Collet consacre deux pages de son carnet à ses « préférences espagnoles », occasion pour lui de se remémorer avec une certaine nostalgie les moments forts de sa jeunesse. Au chapitre « sites » favoris, au milieu de *La Rioja*, de *l'Escorial*, de la *Vega de Sevilla*, de *l'Alhambra*, Elche et Sitges –souvenirs de ses années d'études entre 1907 et 1913–, Collet cite les deux ports de la Côte basque « Lekeitio et Ondarroa »²⁵ –souvenirs de ses vacances passées en famille (cf. figures 1 et 2)–.

Un peu plus loin, dans la catégorie « Hôtels préférés » figure « l'*Hôtel de Londres et d'Angleterre* à Saint-Sébastien »²⁶, le fameux hôtel situé sur la *Concha* de la station balnéaire, cette baie en forme de coquille s'étendant entre les monts Urgull et Igueldo. L'album de photos de famille confirme là encore le passage de Collet dans la capitale de la province basque du Gipuzkoa, en avril 1930 notamment et, trois ans plus tard, en septembre 1933.

2. UNE INTRODUCTION AU FOLKLORE BASQUE

Les conférences à l'Institut d'Études Hispaniques de Paris

L'Institut d'Études Hispaniques fut fondé par Carlos Ibañes de Ibero au début de 1913 sous le nom de « Centre d'études hispaniques ». Il avait pour

21. ACC.

22. Henri, le chef de famille, Marcelle, son épouse ainsi que leurs deux enfants Jean-Pierre (né en 1912) et Marie-Thérèse (née en 1921).

23. Des photos de Biarritz figurant dans ce même album sont encore datées de septembre 1931.

24. La date de ce séjour et la destination correspondraient, semble-t-il, au voyage effectué par Collet suite à l'obtention de la Bourse Nationale de Voyage Littéraire, voyage qu'il décrit dans son rapport destiné au Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts (cf. ci-dessus).

25. COLLET, Henri. *Mémoires*, Tome 1, Paris : ACC ; p. 68.

26. *Idem*.



Figure 1
Henri Collet et ses deux
enfants devant le port de
Lekeitio en avril 1930,
collection privée (ACC).

objet de resserrer les liens existant entre les milieux intellectuels espagnols et français. Il se situait, à l'époque, au 96 boulevard Raspail et, par décision du conseil d'université du 17 mars 1917, il fut rattaché à la Faculté des lettres de l'Université de Paris et subventionné par les gouvernements français et espagnol : il devint alors « institut », le 14 janvier 1928, avec Ernest Martinenche (1869-1941) comme directeur qui occupera la première chaire de littérature espagnole (de 1919 à 1937) et Carlos Ibañes de Ibero comme secrétaire général. Le bâtiment du numéro 31 de la rue Gay-Lussac construit sur le terrain offert par l'Université de Paris sera baptisé « Hôtel de l'Institut d'études hispaniques » lors de son inauguration par le président de la République Gaston Doumergue le 29 mai 1929.

C'est dans le cadre de cette institution qu'Henri Collet donnera des cours et conférences sur la musique ancienne et la musique populaire espagnoles. Sa première conférence eut lieu le 9 novembre 1933²⁷. La *Revue du Comité France-Espagne* du 1^{er} mai 1934 donne un aperçu plus détaillé du contenu de ces conférences hebdomadaires :

Ces conférences portent sur la musico-
logie pratique et le folklore. Elles ont
permis d'étudier les auteurs qui ont mis
en musique les poèmes espagnols pro-
fanés depuis le chant de la Sibylle jus-
qu'aux madrigalistes du XVI^{ème} siècle,
en passant par les fameuses Cantigas



Figure 2
Henri Collet et ses deux enfants sur
la Concha, à Donostia [San Sebastián],
posant devant le Monte Igueldo en avril
1930, collection privée (ACC).

27. *Musicoğrafía*, Monóvar, 1^{ère} année, n°8, décembre 1933, p. 169.

d'Alfonso el Sabio, les poèmes du type «Zegel» de l'Archiprêtre de Hita, les Eglogues et Villancicos de Juan de la Encina tirés de son propre cancionero. On a pu y prendre contact avec la première forme de «coral» et de «jugato» espagnol qui, datant de la seconde moitié du XV^{ème} siècle, se trouve précéder tous les essais du même genre, tant néerlandais qu'italiens ou français. L'œuvre imposante d'Encina a été particulièrement étudiée et c'est la première fois que des exécutions de ses œuvres ont été données, d'une façon suivie, par un groupement choral.

D'autres leçons ont porté sur le chant populaire²⁸.

Ces cours devaient être reconduits durant l'année universitaire suivante 1934-1935 mais c'est durant la période de la Mi-Carême de 1934 qu'Henri Collet consacre une séance spéciale au folklore basque²⁹. Son intervention devait principalement porter sur l'*Aurresku* –« danse de courtoisie et d'héroïsme »³⁰ qu'il introduisit par une citation de la femme de lettres Emilia Pardo Bazán (1852-1921)³¹– et sur quelques notions introductives d'organologie basque.

Pour la préparation de son cours, Henri Collet s'appuie sur l'article « La musique et la danse populaires en Espagne »³² de son compatriote et ami Raoul Laparra (1876-1943) lorsqu'il précise que :

L'*Aurresku* tire son nom de la 1^{ère} de ses quatre figures où le chef de file *aurresku* joue le rôle principal, les quatre figures fondamentales de la danse étant (bien que ce ne soit pas rigide et que l'on puisse y intégrer la *danse des Épées*)

- a) *Aurresku*
- b) *Contrapás*
- c) *Zortzico* à 5/8
- d) *Arin-arin*³³.

28. « Activité du Comité France-Espagne », *Revue du Comité France-Espagne*, 1^{ère} année, n°1, 1^{er} mai 1934, p. 15.

29. COLLET, Henri. *Cours manuscrits donnés à l'Institut Hispanique de Paris*, Paris : ACC, « Mi-Carême 1934 » ; p. 45-46.

30. *Idem*.

31. « *El galanteo de los tiempos primitivos y heróicos revelado en aquella expresiva danza, guerrera y dura* » car il arrive un instant où « *el galán asoma bajo el vencedor bárbaro* ».

32. LAPARRA, Raoul. La musique et la danse populaires en Espagne. In : *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* (sous la direction d'Albert Lavignac et de Lionel de La Laurencie), 4^{ème} volume, « Espagne – Portugal ». Paris : Librairie Delagrave, 1920 ; pp. 2353-2400 (et tout particulièrement les pages 2353-2362 en ce qui concerne « Les provinces basques et la Navarre »).

33. COLLET, Henri. *Cours manuscrits donnés à l'Institut Hispanique de Paris*, Paris : ACC, « Mi-Carême 1934 » ; p. 45. Et Raoul Laparra de préciser dans son article (*op. cit.*, p. 2355) : « Après l'*Aurresku* (1^{ère} main), la personnalité la plus importante du ballet est l'*Atzesku* (dernière main). L'*Aurresku* et l'*Atzesku* dirigent le bal, saluent les élues de leurs compagnons et leur font les honneurs quand ceux-ci les présentent. Les danseurs, en se tenant par la main, vont se placer devant l'Autorité (représentée par l'Alcade [*sic*] et son conseil), les garçons généralement en blanc, avec la note vive de la ceinture et du béret rouges ; les filles au hasard de leur coquetterie qui leur fait arborer des tons clairs et frais, et presque toujours nu-tête, leurs abondantes chevelures au soleil.

...

Un peu plus loin, il reprend également la référence au père jésuite Manuel de Larramendi (1690-1766)³⁴ avançant que « lorsque le roi traversait les provinces basques, on dansait devant lui l'Aurresku, comme plus digne de le fêter par son caractère élégant et héroïque. Elle fut exécutée à Hernani devant Philippe V, lequel déclara préférer de toutes ses figures la danse des épées comme la plus martiale ».

Lors de cette même conférence, Henri Collet devait également présenter brièvement à ses étudiants, avec dessins à l'appui, quelques instruments utilisés dans la musique populaire basque. On peut en effet lire sur sa feuille de notes de cours :

A St Sébastien, la Mairie entretient une troupe de 4 musiciens chargés de faire danser le peuple. Vêtus à la XVII^e siècle [sic], ils jouent d'un grand flûteau appelé *silbotia*, de 2 plus petits appelés *chistuak*, de 2 petits tambourins étroits et allongés appelés *tiun-tiunak* et d'une petite caisse claire plate appelée *atabal*³⁵.

Une autre séance fera allusion à quelques traditions populaires basques :

Dans le pays basque, et à St Sébastien même, on peut assister à de curieuses coutumes locales : celles des *aixlaris* ou de bûcherons qui concourent pour couper avec leur hache, dans le minimum de temps, des souches d'arbres résistants ; des *versolaris*, poètes improvisateurs qui désirent obtenir la couronne décernée au meilleur aède ; des danseurs d'Épées et de Bâtons qui, pour les fêtes votives et le *Corpus Christi*, scandent héroïquement une violente satire contre la mollesse courtisane...³⁶.

Parallèlement à ces cours sur la musique savante et le folklore espagnols –et en ce qui nous concerne plus précisément ici, sur le folklore basque–, Henri Collet et le pianiste et chef de chœur d'origine basque Miguel Maiz Elósegui³⁷ créent une chorale d'étudiants comptant environ 45 exécutants³⁸ –la *Masa Coral*– dans le but d'appliquer de façon vivante et pra-

...

Aurresku ou Guizon dantza. – Les tambours crépitent. Le chef de file, l'Aurresku, lance son béret à terre et, dans une bizarre étiquette de pirouettes et de sautilllements, salue l'Alcade [sic], puis retourne se placer à la tête de la chaîne, qui, après un tour de place, vient s'arrêter devant la fille que le chef a choisie pour danseuse ».

34. Cf. ci-dessous.

35. COLLET, Henri. *Cours manuscrits donnés à l'Institut Hispanique de Paris*, Paris : ACC, « Mi-Carême 1934 » ; p. 46. Collet reprend encore l'article de Laparra (*op. cit.* ; p. 2361).

36. COLLET, Henri. *Op. cit.* ; pp. 14-15.

37. Henri Collet précise dans *Musicografía* (3^{ème} année, n°30, octobre 1935 ; p. 218) que Miguel Maiz Elósegui a déjà dirigé des chœurs à Irun et qu'il est boursier à Paris de la Mairie de Donostia.

38. Dans l'article précédemment cité rédigé en septembre 1935, Henri Collet avance le nombre de 92 chanteurs mixtes pour l'effectif de la *Masa Coral* (*op. cit.* ; p. 218).

tique les cours théoriques dispensés par Collet. « En 1933-1934, sous la direction de M. H. Collet et de M. Maiz Elósegui, l'Institut a créé, à l'imitation d'initiatives prises par d'autres Instituts étrangers tels que "la Casa de las Españas", de Columbia University, une chorale constituée par les étudiants eux-mêmes. Les résultats ont été des plus encourageants »³⁹.

Dès la toute première leçon, les étudiants chantèrent des « *bombas* » et « *rondas* » de la région de Santander, harmonisées à quatre voix par Henri Collet, ce dernier soutenant la polyphonie assis au grand piano de concert Érard⁴⁰.

La musique populaire basque dans *Alma española* (1942)

Neuf ans avant sa disparition, pourtant déjà engagé dans des compositions de plus grande envergure tant sur le plan de l'effectif instrumental que sur celui du travail thématique et formel⁴¹, Henri Collet revient au piano d'une part et au folklore ibérique d'autre part, les deux données caractéristiques de ses compositions de la décennie 1920-1930. Il propose ainsi, arrivé à une certaine maturité dans son art, une sorte de résonance, de réminiscence de sa jeunesse passée, rappelant la place essentielle qu'occupe la musique populaire espagnole dans son œuvre. Ainsi Collet compose-t-il pour le piano une nouvelle contribution en matière de folklore espagnol : son chansonnier *Alma española* [Âme espagnole] de 1942⁴².

Calqué sur le modèle d'organisation des nombreux chansonniers populaires espagnols de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle⁴³, ce recueil présente 75 pièces pour piano, *opus* numérotés de 111 à 185 et organisés autour de 12 régions de la péninsule : la Castille (n^{os} 1 à 20 : 20 pièces), le Pays Basque (n^{os} 21 à 24 : 4 pièces), la Montagne –Santander– (n^{os} 25 à 32 : 8 pièces), les Asturies (n^{os} 33 à 37 : 5 pièces), la Galice (n^{os}

39. MARTINENCHE, Ernest. L'Institut d'Études Hispaniques de l'Université de Paris : son activité durant les années 1932 à 1934. In : *Annales de l'Université de Paris*, publiées par la société des amis de l'Université, 10^{ème} année, n^o2, mars-avril 1935 ; p. 142.

40. COLLET, Henri. El Instituto de Altos Estudios Hispánicos y la Música. In : *Musicografía*, Monóvar, 3^{ème} année, n^o30, octobre 1935 ; p. 217.

41. On peut notamment se reporter à sa musique de chambre, à sa comédie lyrique en sept tableaux *La Chèvre d'Or* (1936-1937), tandis que son « triptyque symphonique » des années 1945-1947 - composé de deux *concertos flamencos* (le premier pour piano et orchestre, le second pour violon et orchestre) et de sa *Symphonie de l'Alhambra* de 1947 pour orchestre symphonique - n'allait pas tarder à être élaboré.

42. COLLET, Henri. *Alma española, Cancionero español (75 recuerdos)*, op. 111 à 185, Paris : Éditions Salabert, 1998 ; 89 p.

43. Collet a notamment beaucoup travaillé à partir des chansonniers de D. Gonzalo Castrillo (Palencia, 1925), d'Edouardo Martinez Torner (Madrid, 1928), de Felipe Pedrell (Barcelone, 1919-1922) et tout particulièrement à partir du *Folk-lore* [sic] de *Castilla o Cancionero popular de Burgos* [Folklore de Castille ou Chansonnier populaire de Burgos] de Federico Olmeda (Séville, 1903).

38 à 43 : 6 pièces), la province de Leon (n^{os} 44 à 50 : 7 pièces), l'Aragon (n^{os} 51 à 53 : 3 pièces), l'Estremadure (n^{os} 54 à 56 : 3 pièces), l'Andalousie (au sein de laquelle Collet opère une différenciation entre les villes de Cordoue –n^{os} 57 et 58 : 2 pièces–, Grenade –n^{os} 59 et 60 : 2 pièces–, Malaga –n^{os} 61 et 62 : 2 pièces– et Séville –n^{os} 63 et 64 : 2 pièces–), la Catalogne (n^{os} 65 à 70 : 6 pièces), Murcie (n^{os} 71 et 72 : 2 pièces) et Valence (n^{os} 73 à 75 : 3 pièces).

À l'intérieur de chacune de ces douze sections, le compositeur classe les courtes pièces par genre. L'exemple de la Castille est particulièrement significatif avec ses trois sous-sections bien distinctes : 1) *Chants de fêtes votives* (*chants des donneurs de sérénade, chanson de berceau, épithalame, Noël, Saint Jean et Saint Pierre, chant de la moisson...*), 2) *Chants chorégraphiques* (*Al Agudo, A lo llano, Seguidilla-Bolero*), 3) *Danses populaires* (*Agudillo, De Gaita, Rueda, Jota Castellana...*).

Outre ce travail de classification *quasi* scientifique relevant de l'ethnomusicologie, soulignant encore l'aspect documentaire de son anthologie, Collet place en notes infrapaginales⁴⁴ de nombreux commentaires et précisions concernant le contexte dans lequel sont interprétés ces chants, la façon dont ils sont ou non accompagnés, les caractéristiques modales ou rythmiques de certains d'entre eux, la traduction ou la signification des paroles originales (qui ne figurent d'ailleurs pas directement sous la ligne mélodique du piano qui reprend en fait à son compte la seule ligne mélodique du chant populaire).

Quatre pièces d'*Alma española* sont donc consacrées au Pays basque :

- *Gabon Kantak* (Noël), n^o21
- *Din, Dan, Boleran* (Cloches), n^o22
- *Lo, Lo, Lo* (Berceuse), n^o23
- *Fandango*, n^o24.

Bien qu'écrites pour piano seul –témoignage en quelque sorte de la pénétration de la veine populaire au sein du répertoire savant–, les trois premières miniatures sont empruntées à des chansons célèbres issues du fonds populaire basque et Collet propose au bas de chacune d'elles une traduction française des paroles originales.

Ainsi la première (cf. figure 3), plus communément répandue sous l'appellation *Ator, ator mutila*⁴⁵, chante-elle les modestes mais non moins douces joies d'un Noël passé en famille (« Viens, enfant, à la maison, manger de douces châtaignes et célébrer la Noël auprès de ton père et de ta

44. Ces notes infrapaginales placées *après* chacune des différentes pièces dans le manuscrit (ACC) sont rassemblées et reportées *en début* de recueil dans l'édition Salabert de 1998.

45. Je remercie Natalie Morel-Borotra (Université de Bordeaux) de m'avoir soumis cette précieuse indication.

IV. PAYS BASQUE
21. Gabon Kantak
(Noël)

Andante dolce
con tenerezza

E.A.S. 19196

Figure 3
Henri Collet, *Gabon Kantak* (Noël), n°21 d'*Alma española*, 1942,
manuscrit (ACC).

22. Din, Dan, Boleran

(Cloches)

E.A.S. 19196

Figure 4
Henri Collet, *Din, Dan, Boleran* (Cloches), n°22 d'*Alma española*, 1942,
manuscrit (ACC).

mère. Tu verras ton père souriant et ta mère toute contente ») ; à l'aide d'onomatopées très couramment utilisées dans les chansons populaires, la deuxième (cf. figure 4) évoque des volées de cloches (« Din, dan, les cloches sonnent. Din, dan, notre enfant s'inquiète. Din, gin, din, dan, elles sonnent ! Notre enfant est inquiet... ») ; la troisième enfin (cf. figure 5) instaure un paisible climat onirique, poétique et mystique propice au sommeil de l'enfant (« Dors, angelot, au ciel quelles nouvelles ? Au ciel, de bonnes nouvelles, et toujours... La nuit, le jour, comment vit-on dans la cité d'en haut ? Là-bas, ni lumières, ni ténèbres : c'est toujours midi ! »)⁴⁶.

Quant à la quatrième et dernière pièce basque d'*Alma española* (cf. figure 7), point de doute à son sujet puisqu'elle porte explicitement le nom de *Fandango*, l'une des danses couramment rencontrées dans la région⁴⁷. Dans la note de bas de page, Henri Collet de citer ses sources en précisant que « le thème est tiré de la collection d'Albéniz-Iztueta ». Il s'agit en effet de la célèbre anthologie *Gipuzkoako Dantzak* de Juan Ignacio de Iztueta (29 novembre 1767-18 août 1845) dont la page de couverture est datée de l'année 1826 tandis que le prologue porte la mention « San Sebastián, 2 juillet 1827 »⁴⁸.

Si Iztueta se propose de collecter 52 « thèmes » folkloriques de la province basque du Guipúzcoa –« thèmes » présentés de façon monodique, sans aucune sorte d'accompagnement–, le nom de Don Pedro Albeniz (1795-1855) lui est pourtant associé, à juste titre. En effet, ce pianiste et compositeur, fils de Mateo Albeniz, nommé professeur au Conservatoire de Madrid

46. Notons que l'on retrouve le premier volet de cette berceuse (mesures 1-17) dans un exemple de chant basque monodique donné par Raoul Laparra dans son article (*op. cit.*, p. 2360) ; l'échelle utilisée, les hauteurs, le cadre métrique à 2/4 ainsi que le rythme sont, à de rares et minimes modifications près, identiques. Laparra reporte les paroles basques de cette berceuse (« *Aurcho chiquia regarrez dago / Ama emazu titia / Aita gaiztoa tabernandago / picaro jocalaria* ») et écrit qu'« ici, le cœur tendre d'une mère berce le sommeil d'un enfant en des notes profondes et ravies, au seuil de la maison séculaire, mais toujours blanche, où tant d'aïeux furent bercés par leur mère aussi et par la mort ». Dans une note de bas de page, Laparra nous informe enfin que l'exemple a été recueilli par M. J.-A. Santesteban de Saint-Sébastien.

47. Dans son article sur « La musique et la danse populaires en Espagne » (*op. cit.*, p. 2357), Raoul Laparra prend cependant la peine de préciser que « le *Fandango*, excessivement répandu de nos jours dans les provinces basques, n'est autre qu'un frère de la Jota, dont il ne diffère que par de très légers détails de style. Il n'apparaîtrait donc déjà pas à ce titre comme une danse de pure origine basque, et, si l'on considère surtout la place qu'il occupe dans la chorégraphie andalouse, son origine appelle vers des voies toutes différentes d'investigation. Certain «Philosophe voyageur de Syrie et d'Egypte» avance même que «cette danse, apportée de Carthage à Rome, annonça la chute des mœurs républicaines et, finalement, se perpétua en Espagne par les Arabes sous le nom de fandango» (Iztueta, *Guipuzcoaco dantzak*, 1824 [sic]). D'où qu'il provienne, le *Fandango* a dû s'introduire, à une époque peu reculée, dans les danses basques, comme certaines locutions espagnoles et françaises ont pénétré la pure langue euskarienne. Et c'est peut-être là, dissimulée sous tant de transformations, une conquête attardée du monde arabe ».

48. Laparra la date quant à lui de 1824 (cf. note ci-dessus), cette dernière année correspondant en fait à la date d'édition du volume de textes accompagnant le volume des mélodies de 1826.

23. Lo, Lo, Lo
(Berceuse)

2ª ed. sempre
E.A.S. 19196

Figure 5
Henri Collet, *Lo, Lo, Lo* (Berceuse), n°23 d'*Alma española*, 1942,
manuscrit (ACC).

en 1830 et premier organiste de la Chapelle Royale en 1834 (où il fut notamment le professeur de la reine Isabel II), aide Iztueta dans la transcription musicale de ses canons populaires et profite de l'occasion qui lui est offerte pour mettre au point pour l'édition de cette collection une méthode d'imprimerie des caractères musicaux.

Ainsi le *Fandango* d'Henri Collet correspond-il au *Bigarren Aldiaco Zubiaco eguiteco soñua*⁴⁹ figurant à la page 30 de l'édition originale d'Albéniz-Iztueta. Collet ne change en rien le profil mélodique de son emprunt, qu'il s'agisse de sa structure binaire à reprises (AABB), de son cadre métrique à 6/8, de sa rythmique, de sa tonalité ou bien encore de sa hauteur. Il reste fidèle à la sève mélodique populaire transcrite par Iztueta et Albéniz, son travail de compositeur consistant en un simple *arrangement* pour piano⁵⁰.

Montrant à quel point il s'intéresse à la culture basque et connaît de nombreuses sources de documentation concernant la région, Henri Collet précise encore dans sa note infrapaginale que « Larramendi, dans sa curieuse *Chorégraphie du Guipuzcoa*, dit que le «fandango» est une variante de la «jota» aragonaise ». De façon plus précise, Collet fait référence à l'ouvrage du père jésuite Manuel de Larramendi (Andoain, Gipuzkoa, 1690 –Loiola, 1766) *Corografía o descripción general de la muy noble y muy leal Provincia de Guipuzcoa* [Chorégraphie ou description générale de la très noble et très loyale Province de Guipuzkoa] paru vers 1754 et qui présente de nombreux renseignements concernant l'histoire, la culture et les coutumes de cette province basque (dépassant de fait le cadre strict de la danse, contrairement à ce que laisse présager le titre incomplet de « *Chorégraphie du Guipuzcoa* » fourni par Collet dans sa note)⁵¹.

Dans *Alma española*, la tâche du compositeur –ou plutôt ici de l'*arrangeur*– consiste à sertir le matériau mélodique populaire au sein d'une structure harmonique de type « savant ». La manière qu'a Henri Collet de rester au plus près du canon originel en accordant la primauté au chant de la partie aiguë, refusant ici tout travail de développement ou de variation, montre combien ce dernier respecte le folklore en sachant faire passer son empreinte personnelle de compositeur au second plan.

49. « Danse de mains » dont la reprise nécessite l'utilisation d'arceaux tenus entre les deux mains des danseuses. Là encore, nous respectons l'orthographe espagnole de l'édition originale.

50. D'après l'excellent article de José Ignacio ANSORENA MINER (La colección musical de Iztueta y Albéniz. In : *Txistulari*, n°163, 1995. Donostia, 1995 ; pp. 29-46), cette pièce est en fait la transcription à 6/8 d'un ancien *zortziko* ternaire (transcription généralisée au XIX^{ème} siècle avant que le *zortziko* moderne ne soit transmis oralement dans un cadre métrique à 5/8). Faisant suite à son article, l'auteur propose, dans la même revue, une édition critique avec une nouvelle classification de la fameuse collection d'Iztueta-Albéniz. Je remercie vivement Pello Leñena d'Eresbil (Archivo de Compositores Vascos, Errenteria) de m'avoir communiqué l'existence de cette étude.

51. Informations *apologistes* à prendre en compte avec précaution, ce que laisse vaguement entendre Collet en employant l'adjectif « curieuse » pour qualifier cette « *Chorégraphie du Guipuzcoa* ».

Din, Dan, Boleran (cf. figure 4) est à ce titre absolument remarquable. Le canon populaire étant basé sur trois notes seulement (*fa, sol, la*), qui s'enchaînent le plus souvent conjointement en tournant sur elles-mêmes, un élève des classes d'harmonie du conservatoire ou encore tel compositeur aurait très certainement été tenté de briser la monotonie et le peu d'intérêt de la ligne mélodique en optant pour un accompagnement original aux harmonies recherchées, mettant ainsi son métier en valeur. Collet, quant à lui, opte en faveur d'une tout autre solution. Il choisit en effet *un seul* accord (celui de *fa* majeur –⁵ avec sa sixte *ré* ajoutée⁵²) qu'il laisse résonner (« *vibrando* » et « *2 Ped.* » prend-il la peine de noter sur la partition) d'un bout à l'autre de la pièce. La résonance est d'ailleurs régulièrement alimentée par la réarticulation de l'accord toutes les deux mesures avec un mode d'attaque à chaque fois différent (*p, pp, ppp, sfz, p, pp perdendosi, ppp*). L'auditeur est ainsi bel et bien plongé dans un univers sonore évoquant les résonances de cloches suggérées par le titre, atmosphère renvoyant en quelque sorte à cette « ineffable sonorité » dont parle très justement Vladimir Jankélévitch dans son ouvrage *La Présence lointaine*⁵³ :

[La voix des cloches] est tout ensemble humaine et naturelle ; annonçant les fêtes du calendrier, la voix des cloches scande la vie religieuse ; mais elle ponctue aussi les grands événements de la vie paysanne ; les cloches expriment les émotions de l'homme, mais elles se mêlent aussi aux souffles de l'air et aux lignes du paysage ; elles habitent et résonnent dans notre poitrine, mais du même coup leur vibration se déplace dans le vent comme un message aérien⁵⁴.

Et, un peu plus loin, Jankélévitch de rajouter dans un langage très poétique :

Les cloches sont l'élément fondamental de cette instrumentation atmosphérique ; elles climatisent ces paysages de lumière, elles tendent sous la mélodie une espèce de dissonance continue et comme un fond de désordre élégiaque ou joyeux qui retient l'homme dans un état d'inquiétude prophétique ; dans la mesure où elles sont annonciatrices de quelque chose, d'un danger, d'une solennité, d'un événement exceptionnel, elles entretiennent l'attente et le sentiment du provisoire ; elles déstabilisent la régularité de notre vie journalière ; elles accélèrent les battements de notre cœur⁵⁵.

Dans le même esprit de dépouillement extrême se situe le Noël *Gabon Kantak* (cf. figure 3). La simplicité de la mélodie empruntée au folklore basque (intervalles le plus souvent conjoints, rythmes « élémentaires » cal-

52. Le *sol* de la mélodie est donc systématiquement traité par Collet comme une note étrangère (broderie lorsqu'il se situe entre deux *la*, note de passage lorsqu'il se trouve entre un *fa* et un *la*).

53. JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La Présence lointaine*, Paris : Seuil, 1983 ; p. 106.

54. *Ibid.*, p. 108.

55. *Ibid.*, p. 109.

qués sur la cellule trochaïque de base blanche-noire, carrures régulières de 4 mesures...) est soulignée par des doublures du chant à la 3^{ce} (qui renforcent ainsi l'expression de douceur rendue par les indications « *Andante dolce* », « *con tenerezza* », « *espressivo e sonore dolcemente* ») mais aussi par un balancement harmonique I/V ou V/I (avec prédominance d'accords à l'état fondamental⁵⁶). Avec beaucoup de délicatesse, Henri Collet rajoute dans sa polyphonie un très discret élément contrapuntique à la fois mélodique (polarisé autour d'un *sol* brodé) et rythmique (légère animation engendrée par l'introduction de croches et d'une syncope entre les 2^{ème} et 3^{ème} temps de la mesure).

Le *Fandango* (cf. figure 7), lui aussi en *do* majeur, reprend à son compte le principe de doublure du chant à la 3^{ce} dans la première partie (et à la 6^{te}, surtout dans la deuxième section) ainsi que l'harmonisation de tonique (1^{ère} partie) et de dominante (2^{ème} section). Les six doubles croches continues à la main gauche confèrent à la pièce un caractère tournoyant, plus volubile et extériorisé que les deux précédentes.

Enfin, pour la berceuse *Lo, Lo, Lo* (cf. figure 5), Henri Collet inscrit la belle mélodie populaire dans un écrin harmonique à la fois très sobre et d'une remarquable subtilité que nous n'avons jusqu'ici rencontrée. Par un jeu astucieux de liaisons réparties entre les différentes voix de la polyphonie, les harmonies évoluent sous le chant de façon *quasi* imperceptible (cf. figure 6). Si les enchaînements restent d'un usage classique dans la première partie de la pièce, il faut pourtant souligner la douceur extrême de l'harmonie initiale sur le deuxième renversement de l'accord de dominante (V⁺⁶) ainsi que le bel exemple de cadence andalouse dans une configuration remarquable de quatre accords parallèles de sixtes descendantes (mesures 13-17).

Tout en multipliant l'utilisation d'accords de 7^{èmes}, la deuxième section –et notamment les mesures 18-28– introduit une période de flottement tonal. La tonalité semble en effet esquisser une modulation en *do* majeur (ton relatif) sans pour autant jamais affirmer l'accord de tonique (qui n'apparaît qu'à la toute fin de cette période, à la mesure 28) et en favorisant les harmonies sur le VI^{ème} degré (mesures 25-27) qui apportent ainsi un certain coloris modal. On pourrait tout aussi bien accepter une seconde lecture de ce passage à la tonalité indécise qui resterait dans le ton principal de *la* mineur, le VI^{ème} degré se transformant alors en 1^{er} degré de *la* (ce qui ne résoudrait d'ailleurs pas pour autant certaines ambiguïtés harmoniques). Notons aussi le très subtil « agrégat » de la mesure 21, entre le IV^{ème} degré altéré (mes. 20) et la dominante (mes. 22), résultant de la rencontre simultanée de notes étrangères (notes de passage et anticipations) dans la conduite contrapuntique logique des différentes voix : il ne doit donc pas

56. Bien que l'on puisse noter certains renversements d'accords, notamment dans l'enchaînement V⁺⁴/I⁶ des mesures 17-18 et 21-22 ou bien encore l'enchaînement V⁺⁶/I⁵ des mesures 19-20 et 23-24.

The image shows a handwritten musical score for 'Lo, Lo, Lo (Berceuse)' by Henri Collet. The score is written in 2/4 time and includes several systems of music with harmonic analysis and performance markings.

System 1 (Measures 1-5): Marked 'Andantino' and 'melodique ascendant con tenerezza'. Dynamics include *p*, *m.p.*, and *molto espressivo*. Performance markings include *app.* and *lam*. Harmonic analysis below the staff shows chords: I^{6} , V^{+6} , I^{6} , II^{6}_{5} , IV^{7} , and V^{+6}_{8} .

System 2 (Measures 6-10): Harmonic analysis shows chords: V^{+} , IV^{7} , II^{6}_{5} , V^{+4} , and I^{6} . Performance markings include *ant.* and *rit.*

System 3 (Measures 11-13): Marked 'Cadence Andalouse' and 'a Tempo'. Dynamics include *Fine* and *con emozione sfz*. Harmonic analysis shows chords: $[6 \ 6]$, V^{6} , V^{5} , $\#$, DoM , IV^{7} , $\#IV$, and V . Performance markings include *2^o red. sempre*.

System 4 (Measures 14-17): Dynamics include *app.*, *nd.*, and *ant.*. Harmonic analysis shows chords: V^{5} , V^{+4} , II^{6} , and VI^{3} . Performance markings include *2^o red. sempre* and *(sans fond.)*.

System 5 (Measures 18-21): Marked 'rall. poco' and 'a Tempo'. Dynamics include *mf*. Harmonic analysis shows chords: I^{6} , V^{+7} , 6 , I^{6} , V^{+4} , and I^{6} . Performance markings include *2^o red. sempre*, *F.A.S. 19156*, and *D.C. al Fine*.

Legend:
app. = appoggiature, *ant.* = anticipation, *nd.* = retard, *m.p.* = note de passage
sans fond. = sans fondamentale

Figure 6
 Henri Collet, *Lo, Lo, Lo (Berceuse)*, n°23 d'*Alma española*, 1942,
 Proposition d'analyse harmonique.

24. Fandango

Tempo di Fandango

The image displays a musical score for a piece titled "24. Fandango" by Henri Collet. The score is written for piano and is in 6/8 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system includes the tempo marking "Tempo di Fandango" and a dynamic marking "f". The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the bass line and chords in the treble line. The piece concludes with a double bar line and a final chord. At the bottom of the page, the text "E.A.S. 19196" is visible.

Figure 7
Henri Collet, *Fandango*, n°24 d'*Alma española*, 1942,
manuscrit (ACC).

être considéré comme entité verticale et ne correspond d'ailleurs à aucun accord « classé ». Réintroduit par l'accord de dominante de la dominante (V/V), le retour au ton principal devient en revanche incontestable à partir de la mesure 29 avant le *Da Capo al Fine*.

3. LA NOUVELLE GENERATION DE COMPOSITEURS BASQUES

La révélation de Nemesio Otaño (1880-1956)

Le compositeur basque Nemesio Otaño (Azkoitia, Gipuzkoa, 19 décembre 1880 – Donostia, 29 avril 1956) est quasiment l'exact contemporain d'Henri Collet, tout juste son aîné de cinq années seulement. Après avoir étudié avec différents musiciens des villages de la région du Gipuzkoa, Nemesio Otaño rejoint la Compagnie de Jésus en 1896 et devient organiste de la basilique de Loiola. En 1903, il part à Valladolid où il étudie le contrepoint et la composition avec Vicente Goicoechea (1854-1916). C'est dans cette ville qu'en 1907 le maître et l'apprenti compositeur organisent le *Congrès National de Musique Sacrée* et c'est la même année qu'Otaño fonde la revue *Música sacra hispana* qu'il dirigera pendant quinze ans. À travers elle, il aboutit à une réforme radicale et restaure la musique d'église espagnole selon les directives du *Motu Proprio* du pape Pie X (1903).

De nombreux voyages à travers les monastères européens le familiarisent avec le chant grégorien et la polyphonie ancienne. En 1911, il fonde lui-même son propre chœur au séminaire de Comillas : la *Schola Cantorum*.

En 1937, Otaño est nommé directeur musical de la radio nationale avant de devenir, en 1939, le directeur du Conservatoire de Madrid.

Parallèlement à ces activités, Nemesio Otaño produit des ouvrages musicologiques : *La música religiosa y la legislación eclesiástica* (Barcelone, 1912), *El canto popular montañés* (Santander, 1915), *Antonio Eximeno* (Madrid, 1943).

Quant à ses compositions musicales, outre des arrangements de chansons populaires, des pièces pour orgue et quelques pièces instrumentales, elles sont pour la plupart dédiées aux chœurs, *a cappella* (*12 cánticos ad Sagrado Corazón*, 1909 ; *8 cánticos a la Santísima Virgen*, 1910 ; *12 canciones para la Sagrada Comunión*, 1912 ; la *Suite vasca* pour 6 voix, 1912 ; *21 canciones a María Santísima*, 1917 ; *Responsorios del oficio de Semana Santa...*), accompagnés à l'orgue (*8 letanías*, 1911 ; *Miserere*) ou à l'orchestre (*Gran himno a San Ignacio de Loyola*, 8 voix et orch., 1917 ; *Marcha real española*, 6 voix et orch.).

Tentant de donner un résumé des différentes facettes du personnage, Henri Collet écrit dans l'encyclopédie de Lavignac que « le P. Otaño n'est pas seulement un organiste de talent, mais un compositeur traditionaliste et un

investigateur en matière de musicologie. Ses études sur Victoria, parues dans la *Musica sacro-hispana* de 1913, font autorité »⁵⁷.

La bibliothèque musicale d'Henri Collet de son appartement parisien du 10 avenue Kléber dans le XVI^{ème} arrondissement de la capitale compte notamment, parmi ses nombreuses partitions, l'*Antología Orgánica Española Moderna* de l'organiste basque, anthologie éditée à Bilbo par Lazcano y Mar⁵⁸. Dans son ouvrage *L'Essor de la musique espagnole au XX^{ème} siècle*, Collet souligne d'ailleurs la place importante de cette compilation dans la connaissance de la musique religieuse espagnole en général et basque en particulier :

Le P. Nemesio Otaño est l'auteur d'une *Anthologie moderne Organique espagnole* où figurent les œuvres marquantes de la plupart des réformateurs de musique religieuse suscités par Olmeda. Sauf Arriola, qui fut élève d'Eslava, Tafall demeuré farouche Galicien et Mas y Serracant plutôt disciple de Pedrell, nous y trouvons Ripollés, Gusca, Rodriguez, Cumellas Ribó, Valdès Goicoechea, Urteaga, J.-B. Lambert, Otaño lui-même, Alfonso, Balerdi, Garaizabal, Gabiola, Beobide, qui tous, volontairement ou non, se rapprochent de l'idéal prêché par Olmeda. Le P. Otaño inclut dans son anthologie V. M. de Gibert qui tient son savoir du maître français d'Indy, et J. de Guridi qui fut élève de Jongen à Bruxelles et de Neitzel à Cologne, et s'en souvient. D'autre part, il omet Juan de Montes, le glorieux organiste de Lugo ; le P. Iruarrizaga, nouveau Victoria ; enfin le vénéré J.-M. Ubeda, organiste de Valence⁵⁹.

Un peu plus loin dans son étude, Henri Collet de mentionner à nouveau l'apport de l'anthologie d'Otaño en matière de musique religieuse, mettant ici particulièrement en valeur sa contribution à la connaissance et à la diffusion de la musique basque :

Les basques sont portés, traditionnellement vers l'art religieux. Nous avons cité la belle anthologie du P. Otaño, –un Basque, lui aussi, et d'Azcoitia– où figurent en majorité les compositeurs basques. Le P. Otaño, né en 1880, élève de Sarasola, de Goicoechea, de Manzanares et de V. Arregui est organiste, compositeur et musicologue fort estimé [...] ⁶⁰.

D'autres compositions originales du Père Nemesio Otaño dédiées à Henri Collet et appartenant à la bibliothèque musicale de ce dernier témoignent de la considération mutuelle des deux hommes. On peut citer par

57. COLLET, Henri. Le XIX^{ème} siècle. Deuxième partie : La renaissance musicale. In : *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* (sous la direction d'Albert Lavignac et Lionel de La Laurencie), volume 4 (Espagne-Portugal), novembre 1919. Paris : Librairie Delagrave, 1920 ; pp. 2476-2477.

58. ACC.

59. COLLET, Henri. *L'Essor de la musique espagnole au XX^{ème} siècle*, Paris : Max Eschig, 1929 ; pp. 24-25. Dans son article de 1919 de l'encyclopédie de Lavignac (*op. cit.*, pp. 2476-2477), Henri Collet établit un compte rendu assez détaillé des principaux compositeurs basques figurant dans l'anthologie de Nemesio Otaño.

60. *Ibid.*, p. 107.

exemple, suivant l'ordre chronologique des années de composition, *El Adiós del Soldado* [L'Adieu du Soldat], chœur militaire à six voix mixtes de 1914 qui porte la dédicace suivante : « *A mi querido y admirable amigo Mr. Henri Collet, San Sebastián-8/XI/1930* », *Molinera*, chanson asturienne pour chœur à six voix mixtes de 1920 : « *A Mr. Henri Collet, el gran hispanófilo de Francia con tal agradecimiento a su cariño [?]* » (cf. figure 8), le *Baile de Gigantones*, chant populaire de Burgos pour Ténor solo et chœur mixte à six voix de 1921 : « *Al gran admirador de Burgos y su folk-lore, Mr. Henri Collet, San Sebastián-8/XI/1930* », la *Serenata-Ronda*, chœur mixte à huit voix sur deux chansons populaires montañesas, de 1923 : « *A Mr. Henri Collet, con profundo afecto, 8/XI/1930* ».

Figure 8
Dédicace manuscrite de Nemesio Otaño à Henri Collet,
début de *Molinera*,
chanson asturienne pour chœur à six voix mixtes, 1920 :
« *A Mr. Henri Collet, el gran hispanófilo de Francia
con tal agradecimiento a su cariño [?]* »,
collection privée (ACC).

Un portrait dédicacé d'Otaño datant de ces mêmes années 1929-1930 porte un nouvel hommage à Henri Collet : « *A mi querido amigo Henri Collet a quien España debe tanto como al mejor español. Le admiro y quiero como colega y amigo este devotísimo amigo de Francia. Paris, 28/XI/1929* ».

Enfin, le mercredi 19 novembre 1947, quatre ans avant sa disparition, Henri Collet fera allusion dans ses *Mémoires* à son « ami » Otaño, alors directeur du Conservatoire de Madrid, à propos de son *Concerto Flamenco* pour piano et orchestre édité à Paris chez Philippe Fougères :

À 5h je vais chez mon éditeur Fougères auquel je montre les nouveaux articles suscités par le *Concerto Flamenco* ainsi que la lettre que m'a envoyée le Directeur du Conservatoire de Madrid, mon ami Nemesio Otaño, sur la marche à suivre pour faire jouer le Concerto par les orchestres d'Espagne⁶¹.

L'essor de la musique basque au tournant des XIXème et XXème siècles

En novembre 1919, dans son article sur la « Renaissance » de la musique espagnole au XIXème siècle paru dans la fameuse *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* (sous la direction d'Albert Lavignac et Lionel de La Laurencie)⁶², Henri Collet s'était assez longuement attardé sur les compositeurs et les organistes basques dans une première partie consacrée à la musique religieuse⁶³. En revanche, la musique basque profane se résumait à la simple mention de trois noms de compositeurs et de quatre œuvres musicales :

[...] ce régionalisme basque auquel nous devons les remarquables polyphonistes et organistes dont nous avons parlé, et à qui nous adjoindrons maintenant cet exceptionnel Usandizaga, mort prématurément, peu de temps après le triomphe de son drame lyrique *les Hirondelles*, et dont la posthume *Umezurtza*, pour chœurs et orchestre, est un chef-d'œuvre ; ou le P. José Antonio, ce jeune capucin qui puisa dans les chants de son pays la matière de ces frais et clairs *Trois Préludes basques* ; musicien dont on peut beaucoup attendre, et qui vient à Paris s'instruire du mouvement musical. Et nous n'aurions garde d'omettre que Guridi, dont nous avons traité naguère, a écrit cet opéra vraiment basque : *Mirenchu*⁶⁴.

Mais dix ans plus tard, en 1929, Henri Collet devait réparer cette lacune en publiant à Paris, aux éditions Max Eschig, *L'Essor de la musique espagnole au XXème siècle*. À cette occasion, le Prix annuel de 2000 francs de l'Institut d'Études Hispaniques de l'Université de Paris lui était d'ailleurs décerné par un jury composé de Charles Widor, Ernest Martinenche, le marquis de Casa Valdès, Joaquin Nin et Ibañez de Ibero⁶⁵.

Lacune réparée car, en effet, outre les deux mentions de Nemesio Otaño que nous avons citées ci-dessus, sept pages sont consacrées aux composi-

61. COLLET, Henri. *Mémoires*, Tome 2, Paris : ACC ; p. 26. Nous n'avons à ce jour malheureusement pas retrouvé la trace de la lettre à laquelle Collet fait allusion.

62. COLLET, Henri. *Op. cit.* ; pp. 2470-2484.

63. Cf. ci-dessus.

64. COLLET, Henri. *Op. cit.* ; pp. 2483.

65. Le musicologue et compositeur madrilène Adolfo Salazar (1890-1958) recevra quant à lui 1000 francs pour son livre en compétition.

teurs basques de musique essentiellement profane (pp. 106-113). Henri Collet les classe dans son chapitre « Le néo-romantisme nationaliste » (p. 101), « réaction » faisant suite selon lui à l'impulsion donnée par les « précurseurs » (Barbieri, Pedrell, Olmeda) et les « maîtres » (Albéniz, Turina, Falla, Granados, Pérez Casa et Esplá) à cette véritable prise de conscience d'un art national, à cet « essor de la musique espagnole au XX^{ème} siècle » pour se libérer des influences étrangères –italiennes, notamment.

Dans une envolée lyrique aux accents très romantiques, Henri Collet réunit dans un même élan nationaliste –ou « régionaliste », précise-t-il– les expériences musicales basques et catalanes de part et d'autre d'un axe géographique commun : la chaîne des Pyrénées.

Basques et Catalans se rejoignent par la montagne qui les incline à un néo-romantisme nationaliste (ou régionaliste) de l'idéal le plus élevé et d'un enthousiasme quasi-fanatique. L'incomparable pureté de leur race et la fierté si légitime qu'ils ont de leur modernisme opposé au conservatisme du reste de la péninsule, communique à leur art l'intensité de la foi, une expression religieuse quasi-mystique. Alors même que cet art est profane, on sent en lui comme une ardeur intérieure, une délirante affirmation d'amour patriotique⁶⁶.

Et un peu plus loin dans son ouvrage, il propose une liste de compositeurs du Pays basque qu'il appelle ici « Biscaye », du nom de la province Bizkaia dont la capitale est Bilbo :

Aussi bien la Biscaye et la Catalogne ont donné à la musique espagnole contemporaine quelques-uns de ses plus illustres représentants. À la Biscaye, nous devons Serrano, Larregla, Usandizaga, Guridi, le P. San Sebastián, le P. Iruarrizaga, Sorozabal, Pagola, le P. Otaño, de Garaizabal, Tellería, Busca, Gabiola, Santesteban, Zapiain, Azcue, Isasi, de Zubeldia⁶⁷.

Henri Collet n'omet pas de rendre hommage aux « aînés éminents » de ces compositeurs en citant notamment « Busca, né à Zumarraga en 1868, élève d'Arrieta, Jimeno et Morera, et actuellement directeur de la congrégation de Saint-Louis à Madrid, ou bien Alberto de Garaizabal, né à Saint-Sébastien en 1870, élève d'Echevarría, organiste, compositeur et directeur de la musique municipale de sa ville natale »⁶⁸.

Toujours selon Collet, « c'est surtout dans la recreation du folk-lore régional, soit sous la forme du *lied* [il faut plutôt lire ici *mélodie*], soit sous celle de la symphonie, soit enfin sous les aspects de l'opéra, que les Basques nous apparaissent dignes d'intérêt et enclins à un ardent néo-romantisme »⁶⁹.

66. COLLET, Henri. *L'Essor de la musique espagnole au XX^{ème} siècle*, Paris : Max Eschig, 1929 ; p. 106.

67. *Ibidem*, pp. 106-107.

68. *Ibid.*, pp. 107-108.

69. *Ibid.*, p. 108.

Il cite *Chanton Pipperri* et *Anboto* de Zapirain comme étant les modèles des premiers véritables opéras basques, déplorant néanmoins pour ce dernier que « le sens théâtral lui manque et sa présentation du folk-lore semble naïve »⁷⁰. Il faut selon lui attendre *Mirentxu* (1910)⁷¹ de Jesus de Guridi (1886-1961) pour que « l'opéra basque mérite de passer les frontières »⁷². Collet donne d'ailleurs au lecteur un rapide aperçu de l'esthétique du compositeur, ses propos étant accompagnés d'exemples musicaux précis tirés de l'œuvre elle-même :

Guridi, musicien-poète qui se complaît aux demi-teintes, nous a donné une délicieuse version sonore de la songerie d'Echave. Idéaliste et raffiné, son œuvre est un paysage, une voix lointaine, une vision irréelle... Si son style peut ne point paraître complètement homogène, en revanche, la recreation du folk-lore est chez lui savoureuse. Ses harmonies sont distinguées, modernes sans aigreur, les modulations imprévues mais sans violence, la mélodie toujours caractéristique et chantante. Par dessus tout, Guridi se montre un maître de l'art du développement thématique, ainsi que le prouvent, par exemple, après le prélude champêtre, les variations de la chanson de Chantón, l'évolution de la scène enfantine qui suit, le travail délicat que l'auteur fait subir à la chanson du *Vin de Navarre*, et au «zortzico» qui est à la base du thème de la souffrance de Mirenchu, l'abondant prélude orchestral du second acte, enfin le grand monologue de Chantón qui fait songer à celui de Hans Sachs dans les *Maîtres Chanteurs* wagnériens et la tragique scène de la mort douloureuse de Mirenchu, à la fin de laquelle l'orchestre s'élève pour exposer comme la synthèse musicale de l'œuvre entière⁷³.

Collet cite encore l'opéra *Amaya* (1920) et la zarzuela *El Caserío* (1926) du même Guridi avant d'aborder brièvement ses compositions pour piano et pour orchestre symphonique.

Puis vient le tour du compositeur José María Usandizaga (1887-1915) qui, d'après Henri Collet, « apparaît comme le musicien basque contempo-

70. *Idem*.

71. Sur un livret d'Alfredo Echave, la première représentation de cet opéra eut lieu le 31 mai 1910 au Teatro de los Campos Elíseos de Bilbao sous la direction de Guridi lui-même. Malgré un texte présentant peu d'intérêt (« un rêve d'amour, qui brille un instant et s'éteint avec la propre vie de l'exquise héroïne... » écrit Henri Collet, *op. cit.*, p. 109), cette première connut un très vif succès.

72. COLLET, Henri. *Op. cit.* ; p. 108.

À propos de l'opéra basque, on consultera avec intérêt les nombreux travaux de Natalie MOREL-BOROTRA (Université de Bordeaux) parmi lesquels on peut citer ses articles : La ópera vasca. Tentativas para la creación de un ópera nacional (1884-1936). In : CASARES RODICIO, Emilio, TORRENTE, Alvaro (eds), *La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia*, Madrid : ICCMU, 2002 ; pp. 301-323 ; Les modèles français et espagnols dans la création de l'opéra basque. In : *La musique entre France et Espagne - Intéactions stylistiques (I - 1870-1939)*, Actes du colloque international tenu à Paris (Sorbonne et Instituto Cervantes) du 14 au 16 mai 2001. Paris : PUPS, 2003 ; son ouvrage enfin (publié d'après sa thèse de doctorat) : *L'Opéra basque (1884-1937)*. « Et l'art basque descendit des montagnes », Saint-Étienne-de-Baïgorry : Izpegí, 2003.

73. *Ibid.*, p. 109.

rain le mieux doué peut-être »⁷⁴. Jeune talent trop tôt disparu des suites de la tuberculose, Collet ne peut s'empêcher d'établir un parallèle avec l'un de ses compositeurs favoris : le Français Gabriel Dupont (1878-1914), lui aussi prématurément disparu.

Les œuvres d'Usandizaga et de Gabriel Dupont explosent, pour ainsi dire. Elles se sentent condamnées à l'achèvement, et, dans leur hâte de tout exprimer, frémissantes, elles vont à l'essentiel et ne s'attardent point⁷⁵.

Le dernier opéra cité par Collet est *Ortzuri* du prêtre R. Ma. De Azcue ; le musicologue français précise que « d'aucuns ont nié le caractère basque d'*Ortzuri*, parce que seul possède la note folklorique le motif de la prière chorale des pêcheurs ». Pourtant, Collet tient à établir une mise au point en soulignant qu'« une oreille expérimentée reconnaîtrait l'origine régionale de la première scène, mêlée de tragique et d'humorisme, ou de la partie d'Artzabal inspirée des chansons du cidre basque, ou encore des lamentations d'*Ortzuri* et du duo qui suit »⁷⁶.

Henri Collet achève son chapitre consacré à la jeune génération de compositeurs basques en passant rapidement en revue les noms de Larregla, Sorozabal, Tellería, Isasi, Pagola, le P. J. A. de San-Sebastián, ainsi qu'Emiliana de Zubeldia –pianiste virtuose exilée à Paris– en mentionnant quelques-unes de leurs principales œuvres.

Enfin, Collet participe également à la diffusion des œuvres de compositeurs basques en se mettant au service des éditeurs pour la traduction française des textes originaux. En 1930, il traduit ainsi, par exemple, les paroles des *Trois chants basques* pour chant et piano du Père José Antonio Donostia (1886-1956) aux éditions Max Eschig à Paris⁷⁷.

* * *

Sans être aussi nombreux, aussi poussés et aussi spécialisés que ses connaissances sur la musique castillane, les propos d'Henri Collet concernant la musique basque ont pourtant le mérite d'exister et de replacer cette dernière dans le courant beaucoup plus large de « rénovation » de la musique espagnole au tournant des XIX^e et XX^e siècles. En effet, Collet ne prend seulement en compte que la moitié *sud* du Pays basque, partie située en Espagne. De plus, tout en insistant sur le particularisme de son peuple et

74. *Ibid.*, p. 111.

75. *Id.*

76. *Ibid.*, p. 112.

77. DONOSTIA, José Antonio (de). *Trois chants basques* (1. *Atxia, motxia*, 2. *Bazko eta Salbatore*, 3. *Nundik ator, astoa* ?), pour chant et piano, version française d'Henri Collet, Paris : Max Eschig, 1930 ; 12 p. [Cote BN de Paris : A 8626].

de son folklore musical, il considère pourtant cette zone géographique comme l'une des nombreuses « régions » constitutives du territoire espagnol participant de fait au mouvement plus vaste de prise de conscience d'une identité *nationale*.

En se rendant de nombreuses fois en terre euskarienne, principalement en 1904-1905 puis en 1926, 1930 et 1933, il découvre une musique *vivante*, qu'elle appartienne au domaine populaire ou à la sphère savante et, aux côtés de Charles Bordes (1863-1909)⁷⁸, de René Castéra (1873-1955)⁷⁹, de Raoul Laparra (1876-1943)⁸⁰ ou bien encore de Joseph-Ermond Bonnal (1880-1944)⁸¹, il se fait dans la capitale française le porte-parole d'un folklore original à travers ses cours et ses arrangements musicaux d'*Alma española*. Il révèle enfin à un large public, à travers ses principaux écrits, les noms des nouveaux représentants de la musique basque moderne du *sud* des Pyrénées⁸².

Ainsi Henri Collet contribue-t-il à l'évolution de l'hispanisme musical français en proposant l'image d'une Espagne davantage ancrée dans la réalité de son terroir et la riche diversité de ses provinces –Espagne qui ne se limite donc plus à la seule Andalousie, souvent rêvée et imaginée par de nombreux compositeurs français.

78. *Cent chansons populaires basques* (Paris, 1894) – un seul volume de 5 chansons sera finalement édité -, *Douze Noël basques anciens* (Paris, 1897), *La tradition au Pays basque* (Paris, 1899), *Douze chansons amoureuses du Pays basque français* (Paris, 1910), ainsi que les compositions musicales *Suite basque*, *Rapsodie basque*, *Ouverture pour un drame basque*, *Euskal Herria*.

79. Qui exprima l'âme euskarienne avec notamment *Jour de fête au Pays basque*, l'opéra *Berteretche*...

80. LAPARRA, Raoul. *Op. cit.* ; pp. 2353-2362 (en ce qui concerne « Les provinces basques et la Navarre »).

81. Organiste et compositeur né à Bordeaux, il dirigea le Conservatoire de Bayonne jusqu'en 1941 et s'inspira du Pays basque dans des compositions comme les trois *Paysages Euskariens*, *La vallée de Béhorléguy* et *Le berger d'Ahusquy* pour orgue, *Le char basque*, *Aïtachi* et *Danseurs et Txistularis* pour piano 4 mains, le *trio à cordes* (1934) [les trois mouvements constitutifs portent en effet les titres évocateurs de *Bidassoa*, *Navarra* et *Rapsodie du sud*], les *Chansons basques* et les *Chansons d'Agnoutine*, le *Ballet Basque* et la *Suite basque* pour orchestre symphonique...

82. Originalité par rapport aux travaux de Charles Bordes, par exemple, ces derniers étant plutôt consacrés au Pays basque *nord*.