

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 31 (2011)

Artikel: Joaquín Turina et la saeta : un précieux témoignage musical et esthétique replacé dans le contexte musical espagnol, 1913-1945
Autor: Struijk van Bergen, Violeta
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835116>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Joaquín Turina et la *saeta*: un précieux témoignage musical et esthétique replacé dans le contexte musical espagnol, 1913-1945

VIOLETA STRUIJK VAN BERGEN (Genève)

1. Introduction

No hay tan bonito, ni tan emocionante,
como una *saeta* cantada en plena calle,
sin acompañamiento, ante la Virgen Dolorosa,
entre nubes de incienso y millares de luces.
(Joaquín Turina)¹

La *saeta* se chante traditionnellement lors des processions de la *Semana Santa* andalouse, au cours desquelles les différentes congrégations de fidèles de chaque ville et village (*cofradías*), commémorant la semaine de la Passion, font défiler dans les rues leurs *tronos* à l'image de la Vierge et du Christ. De nos jours, la forme la plus répandue de *saeta* jouit d'un très grand succès et représente un moment fort dans le déroulement de la procession. Des *saeteros* (chanteurs de *saetas*), parfois des *cantaores* (chanteurs *flamencos*), se lancent dans des mélismes tortueux et poignants, communiant par leur voix avec la douleur des *imágenes* auxquelles ils s'adressent. La plupart du temps, ils se trouvent sur un balcon dominant la procession ; parfois, leur chant est sonorisé. Le public se tait, applaudit et filme occasionnellement la prestation pour la télécharger ensuite sur internet. Mais depuis quelque temps, la *saeta* a tendance à sortir de son contexte originel d'exécution. Des programmes de divertissement télévisuels exploitent ainsi l'attrait populaire pour ce répertoire et certaines localités andalouses organisent depuis quelques décennies des concours de *saetas*, ce qui permet de transmettre la tradition et dénicher de nouveaux *saeteros*. Comme nous le verrons plus loin, il existe d'autres formes de *saetas*, mais

1 « Rien n'est plus beau ni plus émouvant qu'une *saeta* chantée en pleine rue, sans accompagnement, à Notre-Dame des Douleurs, dans des nuages d'encens et des milliers de lumières. » Joaquín Turina, *La música andaluza*, Sevilla, Alfar, 1982, p. 47.

nous nous focaliserons de manière générale sur la forme la plus répandue, essentiellement urbaine.²

Cet état de fait est intéressant à constater si on l'observe dans la perspective de l'œuvre esthétique et musicale de Joaquín Turina (1882-1949), compositeur sévillan de la génération de Manuel de Falla. Très attaché à la *saeta*, Turina témoigne dans ses écrits de la disparition de l'ancienne forme, qu'il considère comme authentiquement populaire, au profit d'une forme nouvelle, véritable épreuve de virtuosité soi-disant commerciale et origine de la forme prédominante que nous écoutons de nos jours en Andalousie. L'intérêt du compositeur se manifeste également dans son œuvre musicale, riche en citations de *saetas*. A la base de son intérêt repose l'idée d'authentique – un authentique populaire, andalou, voire sévillan, que nous tenterons de mettre en évidence dans cet article. Comme nous le verrons, cet idéal s'inscrit dans l'entreprise de «renaissance» de la musique savante espagnole qui prend place au tournant des XIX^e et XX^e siècles, notamment sous l'impulsion de Felipe Pedrell.³ Nous verrons aussi que la thèse du processus de «spectacularisation» de la *saeta*, soi-disant catalyseur de la supplantation, et la thèse de la supplantation elle-même peuvent être remises en cause – du moins en partie – au vu de certaines recherches ethnomusicologiques récentes.

Dans un premier temps, nous évoquerons donc les causes de la supplantation (en réalité partielle) de l'ancienne forme par la nouvelle en contrastant le témoignage de Turina avec d'autres, tout cela dans la perspective des questions concernant le *cante jondo* et l'identité nationale. Nous verrons comment l'avis de Turina et son analyse du phénomène peuvent être compris comme une entreprise partielle, au service d'une remise en valeur de la musique espagnole populaire et «authentique». Une fois l'imaginaire de Turina bien exposé, nous analyserons les différentes manières dont il emploie la *saeta* comme base de son travail de composition, s'inscrivant ainsi dans le mouvement national de l'Ecole Espagnole fondé sur l'intégration de la musique populaire dans le langage de la musique savante occidentale. La manière dont Turina traite la *saeta* dans ses compositions met d'ailleurs en relief, musicalement, la fascination qu'il ressent pour ce chant.

2 Pour connaître les origines de la *saeta*, voir : Ricardo Rodríguez Cosano, «Antecedentes de la Saeta por Seguiriyas», *Arvo*, 2, 1995, pp. 53-63.

3 Voir Gerhard Steingress, «El trasfondo bizantino del ante flamenco. Lecciones del encuentro del flamenco con el rebético greco-oriental», *Trans: revista transcultural de música*, 10, 2006 ; www.sibetrans.com/trans/p5/trans-10-2006 (29.05.2012).

2. La *saeta* populaire d'après Turina : hispanité, dévotion et valeur marchande

La oración popular en música,
que sale espontánea del pueblo
y se clava como una *saeta* en la imagen,
es andaluza por esencia.
(Joaquín Turina)⁴

2.1 De la *saeta antigua* à la *saeta moderna*. Le témoignage de Joaquín Turina, chronique d'une supplantation annoncée

Sur les quinze articles de Joaquín Turina s'étendant de 1913 à 1945 et réunis par Manuel Castillo sous le titre *La música andaluza*, sept mentionnent le risque que l'ancienne *saeta* disparaisse au profit d'une nouvelle forme soi-disant « gitanisée » et dérivée de la *seguiriya*.⁵ La succession des articles établit ainsi une sorte de chronique de la disparition de la *saeta antigua*.⁶ Autour de 1900, il est encore courant d'entendre des *saetas* anciennes⁷ (bien que, d'après Mercedes Gómez García-Plata, les *saetas* modernes soient déjà courantes).⁸ En 1926, Turina évoque le danger qu'en-court la *saeta* :

la *saeta*, con el vito y la petenera, forman un grupo que resiste valientemente los ataques del tiempo y los zarpazos de los artistas flamencos.⁹

4 « L'oraison populaire en musique, qui sort spontanée du peuple et se cloue telle une flèche [*saeta*] dans l'image, est andalouse par essence. » Turina, *La música andaluza*, p. 34.

5 Il faut dire que la majorité de ces articles sont parus dans le journal *El Debate*, fondé en 1910 par la *Editorial Católica* et défendant des idées catholiques et conservatrices : la religiosité inhérente de la *saeta* et le désir de préserver la tradition manifestés dans les articles s'accordent, au fond, avec l'idéologie du journal.

6 Disparition relative, comme nous verrons plus loin.

7 « Cuando tenía yo veinte años, en Sevilla, al paso de las procesiones, eran muchísimas las personas que cantaban las *saetas* » (Lorsque j'avais vingt ans, à Séville, au pas des processions, nombreuses étaient les personnes qui chantaient des *saetas*.) Turina, *La música andaluza*, pp. 79-90.

8 Mercedes Gómez-García Plata, « Entre cortèges processionnels, vivas et olés : la réception de la *saeta* moderne (flamenca) lors de la Semaine Sainte andalouse », in *Les travaux du CREC en ligne*, 6, mars 2009, pp. 288-303 : 292 ; crec.univ-paris3.fr/articlesenligne.php (20.12.2011).

9 « la *saeta*, le vito et la *petenera* forment un groupe qui résiste vaillamment aux attaques du temps et aux coups de griffes des artistes flamencos. » Turina, *La música*

En 1936, Turina admet pleinement la coexistence des deux formes, qu'il nomme respectivement *saeta antigua* et *saeta moderna*; c'est dire qu'il attribue enfin un statut indépendant à la nouvelle, et par conséquent la reconnaît comme une forme à part entière.¹⁰ En 1940 (et peut-être depuis un certain temps déjà), on ne chante plus de *saetas viejas*.¹¹ Les professionnels qui ont désormais jeté leur dévolu sur la *saeta* ne sont autres, d'après les ethnomusicologues Corinna Kramer et Leo J. Plenckers, que des chanteurs *flamencos* engagés par les confréries propriétaires des *tronos* défilant dans les rues.¹² Turina insiste sur la différence de nature des deux formes : la *saeta vieja* est essentiellement populaire et spontanée, car elle peut être chantée par n'importe qui dans l'assemblée de ceux qui assistent aux processions (en ce sens, elle représente l'expression religieuse spontanée et authentique) ; la *saeta nueva*, quant à elle, est si complexe qu'elle inhibe les chanteurs improvisés dépourvus de technique professionnelle – elle acquiert ainsi d'après Turina une valeur marchande. Le compositeur sévillan ne regrette pas seulement la disparition de l'ancienne mélodie : d'après lui, c'est l'essence même de la pratique qui est dénaturée, car elle est devenue spectacle. Cela apparaît très clairement dans le passage suivant, où il dénonce les effets néfastes de la professionnalisation de ce chant religieux :

en medio de un silencio absoluto, se oyen las larguísimas frases del cantar agitanado. El profesional no habla ya con la Imagen ; trata más bien de lucirse. Al acabar, el público da su opinión, con aplausos y *olés*, o bien protesta. En suma, la *saeta* tiende a ser un espectáculo.¹³

andaluza, pp. 25-26. A propos de l'évolution de la *petenera*, dont la forme actuelle est très différente de celle du début du siècle : Guillermo Castro Buendía, «De la *petenera* del Mochuelo a la de Chacón y la Niña de los Peines», *Revista de Investigación sobre Flamenco*, 1, 2009, pp. 1-51 ; revistas.um.es/flamenco/article/view/83861/80811 (15.12.2011).

10 Turina, *La música andaluza*, p. 56.

11 «el pueblo, que no podía competir con [...] profesionales, dejó de cantar.» («le peuple, qui ne pouvait entrer en concurrence avec [les] professionnels, [avait cessé] de chanter.») Ibid., p. 80.

12 Corinna Kramer – Leo J. Plenckers, «The structure of the *saeta flamenco* : an analytical study of its music», *Yearbook for traditional music*, 30, 1998, pp. 102-132. Voir aussi Larrea : «los *cantaos* y las *cantaoras* profesionales, bien pagados, haciendo alarde de su vanidad y culpables de la invención de la *saeta* por *seguiriyas* o por *martinetes*» (les *cantaos* et les *cantaoras*, bien payés, affichant leur vanité et coupables de l'invention des *saetas* par *seguiriyas* ou par *martinetes*.) Arcadio de Larrea, «La Saeta», *Anuario Musical*, 4, 1949, pp. 97-114 : 109-110.

13 «[...] au milieu d'un silence absolu, on entend les très longues phrases du chant gitanisé. Le professionnel ne parle plus avec l'Image ; il cherche plutôt à briller. Quand il a fini, le public donne son opinion avec des applaudissements et des *olés*, ou bien proteste. En somme, la *saeta* tend à être un spectacle.» Turina, *La música andaluza*, p. 29.

Le peuple est devenu public consommateur et la virtuosité a effacé le sentiment religieux profond qui était la source spontanée de la *saeta vieja* populaire.¹⁴ En 1933, Turina regrette cette professionnalisation qui d'après lui transforme l'oraison populaire en «concert des rues».¹⁵ Pis encore, il dénonce l'apparition de «tournois scandaleux» de *cantaores* rivaux au beau milieu des processions (son exemple mentionne la *Niña de la Alfalfa* et le *Niño de Santiponce*).¹⁶ Turina tempèrera ces propos onze ans plus tard en admettant l'intérêt musical que présente la *saeta moderna* et même le «contrepoint inespéré, [le] *canon de saetas* avec lequel Bach n'avait jamais compté»¹⁷, que la simultanéité de plusieurs chants peut produire de manière hasardeuse.

Turina qualifie à plusieurs reprises la nouvelle forme de «gitane». D'après lui, la *saeta moderna* possède en effet la structure de la *seguiriya* gitane, de laquelle seul le texte, religieux, la distingue.¹⁸ Ses écrits témoignent ainsi de la supplantation d'une forme par une autre et corroborent (en aval) les conclusions des ethnomusicologues Kramer et Plenkers, qui, dans un article relativement récent sur la *saeta*, remettent en question la thèse évolutive, communément acceptée jusqu'alors. Après une analyse détaillée des formes de la *saeta antigua* et de la *saeta moderna*, les auteurs arrivent en effet à la conclusion que leurs structures respectives sont trop différentes pour que l'une dérive de l'autre. En engageant des *cantaores* professionnels et renforçant ainsi le caractère spectaculaire de leurs processions, les confréries auraient donc – si l'on suit la logique de Turina – précipité le déclin d'un répertoire authentiquement populaire, supplanté par un chant (la *seguiriya*) lui-même d'origine ancienne mais sujet parfois à une sorte de décadence intimement liée à sa commercialisation, comme nous le verrons dans la partie consacrée au *flamenquismo*.

14 Il faudrait peut-être nuancer : pour Gómez-García Plata, qui étudie le contexte actuel dans lequel on chante les *saetas*, l'assistance manifeste sa dévotion par la liesse qui conclut la performance actuelle. Gómez-García, «Entre cortèges processionnels, vivas et *olés*», p. 302.

15 Larrea s'en plaint lui aussi : il dénonce la part de responsabilité des confréries engageant les *cantaores* et celle des intellectuels chargés de divulguer l'image de l'Andalousie. Larrea, «La Saeta», p. 110.

16 «La intromisión de otros cantares en el campo de la saeta [...] hizo de la oración popular una pieza de concierto callejero.» (L'intromission d'autres chants dans le champ de la *saeta* [...] a fait de l'oraison populaire une pièce de concert des rues.) Turina, *La música andaluza*, p. 35.

17 Ibid., p. 84.

18 Ibid., p. 57.

Pourtant, tout cela n'est que partiellement vrai. D'après des études plus récentes,¹⁹ il existe de nos jours, dans certains villages andalous de petite et moyenne taille (Marchena, Baena, Puente Genil, Lucena, Castro del Río, Montoro, Montaña, Doña Mencía), la pratique de *saetas* vestiges d'anciennes traditions. Le *saetero* ou la *saetera* ne chantent pas depuis un balcon dominant la procession : suivant la localité, ils se trouvent au milieu de l'assemblée, ou bien accompagnent la procession en la ponctuant régulièrement par des *saetas*. Musicalement et techniquement, ces *saetas* sont plus simples que les *saetas flamencas*. L'analyse formelle que réalise l'ethnomusicologue Miguel Angel Berlanga montre le lien de filiation entre ces deux formes. La supplantation dénoncée par Turina n'a donc pas été totale en zone rurale ; le compositeur s'est en effet concentré sur la ville de Séville et, par conséquent, a décrit des pratiques de musique populaire *urbaines* et très localisées. Son témoignage ne permet certes pas de généraliser le phénomène à tout le territoire andalou, mais il reste tout de même valable : la *saeta* qu'il cite constamment dans ses œuvres musicales est clairement différente de celles des localités andalouses mentionnées plus haut, mais identique à la *saeta antigua* que Kramer et Plenckers analysent. L'étude de Berlanga montre pourquoi ces derniers n'ont pas trouvé l'origine de la *saeta moderna por seguiriyas* : ils n'ont pas étudié le répertoire qui leur aurait permis de trouver le chaînon manquant.

L'étude discographique de Ricardo Rodríguez Cosano mentionne par ailleurs l'influence stylistique du *flamenco* sur une certaine forme de *saeta antigua* qui évolue ainsi vers l'actuelle *saeta por seguiriyas*. Cela confirme la thèse de l'*aflamencamiento* déjà en vigueur à l'époque de Turina, présente notamment dans l'article d'Arcadio de Larrea ou encore dans l'ouvrage inachevé de Blas Infante datant de l'avant-guerre. Pour ce dernier en effet, certaines mélodies (dont la *saeta*) ne sont pas *flamencas* à l'origine mais le deviennent lorsqu'elles adoptent les rythmes et un développement propres au *flamenco* :

Una *saeta* [...] no es, en general, cante flamenco, pero puede llegar a flamenquizarse, apareciendo entonces, por ejemplo, la *saeta gitana* de Jerez o la denominada por el pueblo de un modo categórico, *saeta flamenca* [...] La prueba de que una *saeta* puede llegar a

19 Miguel Angel Berlanga, «Músicas tradicionales en la Semana Santa andaluza. Pregones cantados, coplas y misereres. De las saetas <preflamencas> a las <flamencas>», in *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*, Sevilla, Tartessos, 2003, vol. 8, pp. 330-347. Du même auteur : «Música y religiosidad popular : Saetas y misereres en la Semana Santa andaluza», in *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 1373-1392 ; hdl.handle.net/10481/4631 (15.12.2011). Et aussi : Rodríguez Cosano, «Antecedentes de la Saeta por Seguiriyas».

flamenquizarse nos la dan algunos *cantaos* de *seguiriyas*, quienes vienen a adicionar estrofas de *saetas*, por cierto cambiando el tono, mediante extrañas modulaciones o sin ellas [...]»²⁰

Cela voudrait dire qu'il existe une forme originelle à partir de laquelle s'opèrent certaines modifications²¹ ; la forme de la *saeta moderna* serait donc un dérivé de la *saeta antigua*, ou d'après Marion Müllerburg, une certaine manière de chanter la *saeta antigua* en passant par un processus d'*aflamencamiento* (ou *flamenquización*).²² Il faudrait ajouter une nuance : vraisemblablement, il n'existe pas une seule forme de *saeta antigua*, comme semble le penser Turina – et peut-être aussi Infante et Larrea –, mais plusieurs distinctes dont certaines ont engendré la forme de la *saeta moderna* et d'autres (celle de Turina par exemple) ont peut-être disparu. Cosano localise dans la ville de Xérès l'évolution d'anciennes *saetas* vers la forme actuelle ; elle se manifeste notamment dans un enregistrement des *cantaos* Manuel Torres et La Serrana, qui se rendent ensuite à Séville avec leur nouvelle manière de chanter la *saeta*. Ainsi se rejoignent le témoignage de Blas Infante, qui parle de «la *saeta gitana* de Jerez», celui de Turina, qui rend compte de l'apparition d'une nouvelle forme de *saeta* distincte de la forme probablement prédominante à Séville auparavant et qu'il qualifie de «gitane»²³, les conclusions de Kramer et Plenckers, qui ne voient pas de lien structurel direct entre la *saeta antigua* et la *saeta moderna*, et l'étude de Cosano, qui prouve que l'évolution de la *saeta antigua* vers la *moderna* s'est faite à Xérès et a ensuite été importée à Séville.

20 «Une *saeta* [...] n'est pas, en général, du chant *flamenco*, mais il peut le devenir, ce qui donne lieu alors, par exemple, à la *saeta* de Xérès ou celle que le peuple nomme catégoriquement *saeta flamenca* [...] La preuve qu'une *saeta* peut se «flamenquiser», certains *cantaos* de *seguiriyas* nous la donnent lorsqu'ils ajoutent des strophes de *saetas*, par ailleurs en changeant le ton au moyen d'étranges modulacions ou sans elles [...]» Blas Infante, *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo (1929-1933)*, Sevilla, Junta de Andalucía – Consejería de Cultura, 1980, p. 108.

21 Infante n'est pas très explicite à ce sujet : «pueden llegar a [ser flamencos esos cantos] cuando los sonidos que en ellos se emplean son los consagrados por esa herejía – como diría Combarieu – del temperamento fijo, siendo además igual su ritmo y acompasado su desarrollo.» ([ces chants] peuvent devenir *flamencos* lorsque les sons qui y sont employés sont ceux consacrés par cette *hérésie* – comme dirait Combarieu – du tempérament fixe, leur rythme étant par ailleurs égal et leur développement, régulier.) Idem.

22 Marion Müllerburg, *Die Saeta der Semana Santa. Ausdrucksform andalusischer Poesie und Volksfrommigkeit*, Rheinfelden, Schäuble, 1985.

23 De nos jours, on préfère appeler cette forme *saeta flamenca* ou *moderna*, plutôt que *gitana* car les *saeteros* sont souvent des andalous *payos*, non-gitans.

Dans le passage ci-dessus, Infante établit un lien entre la *saeta* et la *seguiriya*²⁴ : sous sa forme *flamenca*, la première s'associe aisément à la deuxième, qui n'est autre qu'un chant *flamenco*. Implicitement, Infante considère donc la *saeta antigua* et la *seguiriya* comme deux formes parfaitement distinctes mais pouvant s'unir par une sorte de processus d'assimilation. Son avis est donc plus nuancé que celui de Turina, qui définit la *saeta moderna* comme une *seguiriya* dont on aurait remplacé le texte profane par un texte religieux. Bien que souvent dénommée *saeta por seguiriyas*, la *saeta moderna* est en réalité structurellement éloignée de la *seguiriya* : la première se chante en quatrains ou cinquains octosyllabiques alors que la deuxième suit théoriquement le schéma syllabique 6-6-11-6. En voyant un lien de filiation (en réalité peu probable) entre la *seguiriya* et la *saeta moderna*, Turina et Infante ont sans doute prêté attention à l'*ethos* dramatique des deux chants (en partie véhiculé par leur modalité phrygienne) sans forcément les comparer *structurellement*.²⁵ Par ailleurs, comme nous le verrons dans la partie suivante, le dramatisme n'est pas du tout apparent dans la *saeta antigua* que Turina transcrit dans certaines de ses compositions.

La manière dont le compositeur sévillan mentionne la *saeta moderna* (aussi appelée *saeta flamenca*), trahit sa crainte que ce chant ne tombe dans le *flamenquismo* et ne devienne une musique populaire commerciale, dénaturée et inauthentique.

2.2 Le «flamenquismo zarzuelero de exportación»²⁶

ou le soi-disant déclin de l'expression populaire authentique

L'institutionnalisation et la professionnalisation de la *saeta* ne sont qu'un exemple un peu tardif d'un phénomène ayant touché une grande partie de la musique andalouse du XIX^e siècle et qui s'est manifesté, notamment, par la naissance du *flamenco* comme genre musical et chorégraphique à visée commerciale. Ce genre tient en effet ses origines des représentations publiques (fêtes privées au début du siècle, puis académies de danse autour de 1840, puis *cafés cantantes* – sortes de cabarets espagnols – autour des années

24 Le terme *seguiriya* peut également s'orthographier *siguiriya* : il s'agit en effet d'une transcription phonétique andalouse du terme *seguidilla*.

25 Il existe actuellement deux sortes de *saetas flamencas* : celles en mode de mi et celles en mode d'ut.

26 L'adjectif *zarzuelero* dérive du nom *zarzuela* : il s'agit d'un genre lyrique, populaire et national, né au XVII^e siècle, abandonné par la suite mais repris au XIX^e par certains compositeurs espagnols dans une démarche nationaliste. Les musiciens de l'Ecole Espagnole rejettent ce genre, d'après eux trop plein de clichés – c'est de ce rejet que provient l'adjectif, à forte connotation péjorative.

1860), ce qui le distingue des musiques purement folkloriques.²⁷ Essentiellement commercial, il serait le résultat de l'amalgame des traditions andalouses et gitanes qui s'étaient développées jusqu'alors dans la région.²⁸

Cette institutionnalisation a permis au musicien (très souvent gitan) d'acquérir le statut de professionnel et de sortir de la misère dans laquelle il vivait jusqu'alors,²⁹ mais elle s'est également accompagnée, d'après certains témoignages de l'époque, d'une baisse de la qualité musicale : désormais, le musicien cherche à briller et cultive une esthétique de l'effet. Le terme dénigrant de *flamenquismo* (du *flamenco* terni qui n'est plus vraiment authentique, du *pseudo-flamenco* si l'on veut) revient très souvent dans les textes qui décrivent le statut de la musique espagnole au début du XX^e siècle.³⁰ Dans l'article «Los cantos flamencos» de son ouvrage *Lírica nacionalizada*, Pedrell rejette très clairement le *flamenquismo zarzuelero* qui s'exporte en tant que musique nationale. Turina est du même avis : «Y no será inútil advertir cuánto hay que desconfiar del flamenquismo de exportación, tan lleno de mal gusto, como lejos de la verdadera alma andaluza.»³¹ («Il n'est pas inutile d'avertir combien il faut se méfier du *flamenquisme* d'exportation, aussi plein de mauvais goût qu'éloigné de l'âme andalouse véritable.») Le terme *flamenquisme* apparaît aussi dans les écrits de Falla :

Ce trésor de beauté – le pur chant andalou – ne menace pas seulement de ruine, mais se trouve sur le point de disparaître à jamais [...] Le chant grave, hiératique d'antan a dégénéré en *flamenquisme* ridicule. Ses éléments essentiels, ceux qui font sa gloire, ses titres de noblesse éprouvés, s'y frelatent et se modernisent (quelle horreur !).³²

27 La disposition des musiciens, en demi-cercle, rend probablement compte de ce caractère : il pourrait s'agir d'un cercle primitif qui se serait ouvert au moment d'y intégrer un public. C'est du moins ce que laisserait supposer le cercle fermé des musiciens d'autres genres populaires andalous beaucoup moins commerciaux, les *verdiales* pratiqués dans la région de Malaga par exemple.

28 Pierre Lefranc, *Le Cante Jondo : le territoire, le problème des origines, les répertoires*, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, 1998, p. 29. Il s'appuie entre autres sur les témoignages de Antonio Machado y Álvarez, *Colección de cantes flamencos*, Madrid, Demófilo, 1974, p. 12. Blas Infante, contemporain de Falla et Turina, donne cette même définition, qu'il résume par la somme suivante : «*flamenco* = *gitano* + *andaluz*». Infante, *Orígenes de lo flamenco*, p. 39. La question de l'origine lointaine du *flamenco* (influences byzantines, arabes, gitanes, andalouses...) reste de nos jours encore très controversée.

29 Daniel Mateos Moreno, «Pasado, presente y futuro de la cultura flamenca», in *Las ciencias sociales y la cultura andaluza en el Currículum de Educación Infantil y Primaria : propuestas didácticas innovadoras*, a cargo de María del Carmen Moreno Martín, Granada, Grupo Editorial Universitario, 2005, pp. 47-54 : 49.

30 Felipe Pedrell, *Lírica nacionalizada : estudios sobre Folk-Lore musical*, Paris, Ollendorff, 1913. Voir aussi Machado y Álvarez, *Colección de cantes flamencos*.

31 Turina, *La música andaluza*, p. 26.

32 Manuel de Falla, *Ecrits sur la musique et les musiciens*, Paris, Actes Sud, 1992, p. 122.

A l'époque de l'avant-guerre espagnole, le *flamenquismo* s'exporterait et se vendrait donc en Europe en tant que musique authentiquement populaire. Il s'accorde avec l'image de *la España de pandereta*, «l'Espagne de tambourin» dénoncée par certains milieux intellectuels de l'époque. Une Espagne de carte postale souvent réduite, par métonymie, à l'image de l'Andalousie et dans laquelle l'élément populaire est devenu cliché superficiel. Ce qui et donc en jeu, pour ces intellectuels, c'est autant la préservation d'une musique authentique que l'image de l'Espagne en dehors de ses frontières. Mais leurs avis et témoignages sont probablement partiels et influencés, du moins dans une certaine mesure, par l'entreprise de valorisation de la musique populaire à laquelle ils participent. Pour reconstituer la réalité de l'époque, il faudrait comparer leurs écrits à des témoignages issus d'autres milieux ou à d'éventuels enregistrements.

D'après Turina, la *saeta moderna*, dans ses moments d'hypertrophie virtuose et superficielle, s'inscrit donc dans le *flamenquismo*. Soi-disant dérivée de la *seguiriya*, devenue «nationale»³³ et professionnelle (et par conséquent, *inauthentique*), elle possède toutes les caractéristiques énoncées ci-dessus et critiquées par les intellectuels de l'avant-guerre.

2.3 La notion d'«authentique» et la *saeta*. Le point de vue Turina envisagé dans la problématique du *cante jondo*

L'engouement pour une musique populaire devenue produit commercial a inquiété de nombreuses personnalités du début du XX^e siècle, qui craignent la disparition de formes jugées authentiques. Pour lutter contre ce phénomène, un groupe d'intellectuels, réunis autour de Manuel de Falla et de Federico García Lorca dans le *Centro Artístico de Granada*, lancent en 1922 un concours visant à préserver le «pur chant primitif andalou», qu'ils dénomment *cante jondo*³⁴; par souci de pureté, la participation de *cantaors* professionnels de plus de vingt et un ans est interdite.³⁵

L'expression *cante jondo* (chant profond)³⁶ est employée à l'occasion du concours pour distinguer «le pur chant primitif andalou» du *flamenco* commercial et désigner ainsi des formes plus authentiques, moins super-

33 Voir note 48.

34 A notre connaissance, la paternité attribuée à Falla pour l'expression *cante jondo* n'a pas encore été confirmée par une étude sérieuse, mais a tout de même été communément acceptée.

35 Falla, *Écrits sur la musique*, p. 141.

36 L'orthographe employée est phonétique : elle transcrit la prononciation andalouse. La forme correcte serait *cante hondo*.

ficielles – en définitive, plus « profondes » – que leurs variantes marchandes.³⁷ Pierre Lefranc, étudiant de près dans les années 1990 le répertoire traditionnel d'une dizaine de familles de gitans distribuées sur l'axe Cadix-Séville, emploie lui aussi l'expression *cante jondo*, mais pour l'appliquer cette fois à un domaine très restreint. Il expose ainsi la nécessité d'une terminologie permettant de distinguer les différentes traditions qui se bousculent dans la région andalouse.³⁸ L'expression désigne donc, suivant les auteurs et le contexte temporel dans lequel il apparaît, les chants authentiques andalous, les chants traditionnels d'une petite communauté de gitans ou simplement les chants à l'expression « profonde ». Malgré la divergence notable des signifiés, les différentes acceptions du *cante jondo* renvoient invariablement à l'idée d'authentique.

Ce flou terminologique n'est pas resté inaperçu pour certains contemporains de Manuel de Falla. Citons Blas Infante (autour de 1929-1933) :

El nombre flamenco ha sido aplicado por el pueblo para designar los cantos denominados jondos por « Centro Artístico » y con relación también a los cantos que, según dicha entidad, debieran ser circunscritas dentro del nombre flamenco mucho antes que dicho calificativo « jondo » viniese a compartir con el flamenco el papel de denominador [...] Acaso esta reciente denominación de 'jondo' sea debida a la necesidad de sustituir el término flamenco por otro más expresivo para la conciencia actual, una vez perdida la significación de aquél en la memoria o en la comprensión del pueblo.³⁹

Turina est bien plus critique envers l'emploi abusif du terme par l'entourage de Falla, et surtout envers la désinformation qu'il est censé avoir causé :

En estos últimos tiempos, la designación de *cante jondo* se ha generalizado, haciéndose extensiva a todos los cantos andaluces, más o menos flamencos, dándole a la frase un

37 Un autre terme a vu le jour dans le même cercle d'intellectuels : le *duende*, désignant une sorte de transe qui peut se manifester dans certaines occasions particulières d'interprétation et d'écoute du public. Le terme s'est généralisé à partir d'une conférence de Federico García Lorca, qui prend comme point de départ la célèbre phrase du *cantaor* Manuel Torres : « Todo lo que tiene sonidos negros tiene *duende* » (Tout ce qui a des sons noirs a du *duende*.) Federico García Lorca, *Jeu et théorie du duende* (Line Amselem, trad.), Paris, Allia, 2008, p. 11.

38 Lefranc, *Le Cante Jondo*, p. 30.

39 « Le peuple a employé le nom *flamenco* pour désigner les chants dénommés *jondos* par le Centre Artistique [de Grenade] et aussi en référence aux chants qui, d'après l'entité susdite, devaient être circonscrits dans la dénomination *flamenco* bien avant que le qualificatif *jondo* ne vienne partager avec le *flamenco* le rôle de dénominateur [...] Cette dénomination récente de *jondo* est due peut-être au besoin de remplacer le terme *flamenco* par un autre plus expressif pour la conscience actuelle, une fois perdue la signification du premier dans la mémoire ou la compréhension du peuple. » Infante, *Orígenes de lo flamenco*, pp. 128-129.

carácter intelectual. Hasta los musicógrafos han aceptado esta denominación, sin que ellos mismos sepan por qué.⁴⁰

Hace algunos años, a raíz de un concurso de canto flamenco celebrado en Granada, un grupo de intelectuales, lanzándose a la aventura como quien se tira por un balcón, llamó *cante jondo* a todo aquello [las gitanerías musicales] palabras que prosperaron, sin que nadie se metiera a averiguar su significado.⁴¹

La critique est rude. Mais les différents emplois de ce terme ne révèlent pas seulement des divergences de signification; ils touchent également à des questions identitaires délicates lorsqu'ils attribuent un caractère de profondeur et d'authentique à un certain répertoire par opposition aux autres.

Ainsi, Falla considère le *cante jondo* comme l'équivalent du «pur chant primitif andalou». Un chant aux origines multiples, byzantines, arabes et gitanes :

Mais au-delà de l'élément liturgique byzantin et de l'élément arabe, il y a dans le chant de la *siguriya* [le chant soi-disant originel] des formes de caractères indépendants, d'une certaine façon, des chants sacrés primitifs chrétiens et de la musique des Maures de Grenade. D'où proviennent-ils? A notre avis, des tribus de Gitans qui s'établissent au XVe siècle en Espagne viennent à Grenade où elles vivent pour la plupart hors des murs, mais se rapprochant spirituellement du peuple, donnant lieu à cette désignation de *castellanos nuevos* qui trahit bien leur incorporation à la vie civile; ceux-ci demeurèrent dès lors différenciés de ceux de leurs congénères en lesquels survit l'esprit nomade, et qu'on appelle *Gitanos bravíos*.⁴²

Ce passage entre en contradiction avec certains des propos de Pierre Lefranc : pour ce dernier, il existe deux traditions bien distinctes, la gitane et l'andalouse, que Falla et ses collègues réduisent à une seule grâce à un supposé «rapprochement spirituel». Lefranc limite d'ailleurs le territoire originel de la tradition gitane (qu'il appelle *cante jondo*) à l'axe Cadix-Séville, et par conséquent bien loin de Grenade. Lefranc se range donc dans le camp de Turina, qui, dans le passage ci-dessous, conteste la légitimité de Grenade comme berceau du *cante jondo* et affirme la singularité de la tradition. Pour lui aussi, il existe deux répertoires distincts :

40 «Ces derniers temps, la désignation de *cante jondo* s'est généralisée, s'étendant à tous les chants andalous, plus ou moins *flamencos*, donnant à l'expression un caractère intellectuel. Même les musicographes ont accepté cette dénomination, sans vraiment savoir eux-mêmes pourquoi.» Turina, *La música andaluza*, p. 55.

41 «Il y a quelques années, suite à un concours de chant *flamenco* célébré à Grenade, un groupe d'intellectuels, se lançant à l'aventure comme celui qui se jette depuis un balcon, s'est mis à appeler *cante jondo* tout cela [les gitaneries musicales], paroles qui prospérèrent, sans que personne ne prenne la peine d'enquêter sur leur signification.» Ibid., pp. 92-93.

42 Falla, *Ecrits sur la musique*, p. 128.

El primer error que, como sevillano, debo deshacer, es el del llamado *cante jondo*. Existe, realmente, un canto, netamente gitano, procedente de la antigua *caña*, desorbitado, trágico, con lamentos que resuenan como gritos. Los profesionales le llaman *cante grande* y también *jondo*, por su hondura y profundidad. Su extrema dificultad hace que, actualmente se halle reducido a la *seguiriya* gitana y a la moderna *saeta*, derivación de aquella.⁴³

Et voilà que nous retrouvons la *saeta* – ainsi que l'idée, évoquée plus haut, du caractère gitan de la nouvelle forme, acquis par l'assimilation de celle-ci dans la forme de la *seguiriya*. Pour certains, l'*aflamencamiento* de la *saeta* ferait entrer ce chant dans le répertoire du *cante jondo* : Infante parle ainsi d'une «évolution [...] du chant plat vers le chant profond.»⁴⁴ Son avis entre alors en contradiction avec celui de Falla, qui inclut la *saeta antigua* – sous sa forme soi-disant non-évoluée – dans son programme de *cante jondo*. Pour ce dernier, authentique et *jondo* sont en effet synonymes. L'un des participants au concours, le gitan José Ortega, mentionnera d'ailleurs sa grand-mère (probablement gitane elle-même), comme l'une des meilleures interprètes de *saetas*⁴⁵ – mais lesquelles ? les anciennes, que Turina considère comme authentiquement andalouses (c'est-à-dire non gitanes), ou les nouvelles, soi-disant dérivées du chant gitan ? Les avis divergent donc considérablement et montrent à quel point l'étude de chants populaires peut s'avérer un terrain glissant, où les informations se trouvent souvent biaisées par des questions de fierté régionale ou ethnique.⁴⁶

Ces problèmes de classification et de terminologie suscitent plusieurs paradoxes. Tout d'abord, si l'on suit l'avis de Turina, la *saeta* est devenue gitane pour répondre à un besoin de virtuosité commerciale, sa forme d'origine étant très simple, comme nous le verrons dans l'analyse musicale qui suivra. Pourtant, on admet généralement que l'ornementation est l'apanage des Andalous. On retrouve par exemple cette idée dans les propos

43 «La primera error qu'en tant que Sevillan je me dois de corriger est celle du dénommé *cante jondo*. Il existe réellement un chant, nettement gitan, procédant de l'ancienne *caña*, exorbité, tragique, avec des lamentations qui résonnent comme des cris. Les professionnels l'appellent *cante grande* [chant grand] ou *jondo* [profond], par son intensité et sa profondeur. Son extrême difficulté fait que, de nos jours, il se trouve réduit à la *seguiriya* gitane et à la *saeta* moderne, dérivée de celle-ci.» Antonio Iglesias, *Escritos de Joaquín Turina*, Madrid, Alpuerto, 1982, p. 201.

44 Infante, *Orígenes de lo flamenco*, p. 108.

45 Luis Bagaria, «Hablando con un *cantaor* hijo de *cantaor* – Quiénes han sido y quiénes son los mejores para un profesional», in *I Concurso de cante jondo : ed. conmemorativa 1922-1992 : una reflexión crítica*, a cargo de Jorge de Persia, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1992, p. 153.

46 Pour mieux situer les questions identitaires relatives à l'Andalousie, voir : Rolf Bäcker, «Lo decisivo fue la mezcla : y esa mezcla sólo ocurrió en Andalucía. Algunas reflexiones acerca de la identidad andaluza en el discurso flamencológico», *Nassarre : Revista aragonesa de musicología*, 21/1, 2005, pp. 109-120.

suivants, de la bouche du gitan José Ortega participant au concours de *cante jondo* :

En esto del cante, señor, hay muchas maneras. La misma cosa la canta cada uno a su estilo, y todo está bien mientras no se pierda lo que el canto pide. Los payos, muchas veces, por hacer adorno, le quitan al cante su sabor. El gitano siente más el cante ; por eso es mejor que el payo.⁴⁷

Bien évidemment, ce paradoxe s'amoinde lorsque l'on sait qu'il généralise et qu'il ne parle pas de la *saeta* en particulier. Mais cela montre que même le statut de l'ornementation dans la musique andalouse n'est pas simple : la *saeta*, à l'origine andalouse mais peu ornementée, se pare d'ornements lorsque, d'après Turina, elle est chantée par des gitans qui rajoutent précisément des ornements à leur style pour l'adapter au goût du public andalou (si l'on suit, cette fois, l'analyse de Lefranc à propos de l'évolution du *flamenco*). Le deuxième paradoxe se rapporte à des questions identitaires : la *saeta*, en tant que chant populaire, est souvent pensée comme la manifestation de l'esprit du peuple andalou dont elle émane. Or, d'après Turina, en devenant gitane, elle devient aussi nationale, car elle tombe dans les clichés habituels et le *flamenquismo* honni des intellectuels de l'époque :

Nunca como ahora [1928] ha sido brillante, ni más en moda la *saeta* ; de regional se ha convertido en nacional y los madrileños la conocen tan bien como los andaluces, pues en los cines, en los teatros y hasta en la misma procesión del Viernes Santo se oyen sus ecos.⁴⁸

Le troisième paradoxe concerne la valeur marchande de la *saeta* : si l'on considère comme Blas Infante que la nouvelle forme est *jonda*, c'est parce qu'elle tombe dans les mains des professionnels. Le *jondo* est censé renvoyer à l'expression pure et authentique, par extension non commerciale, mais peut paradoxalement devenir aussi un atout de vente.

47 « Dans les affaires du *cante* [chant populaire], Monsieur, il y a plusieurs manières. Chacun chante une même chose en suivant son propre style, et tout est bon aussi longtemps que ce que le *cante* demande ne se perd pas. Les *payos*, souvent, parce qu'ils font des ornements, enlèvent au *cante* sa saveur. Le gitan sent mieux le *cante* ; c'est pour cela qu'il est meilleur que le *payo*. » Bagaria, « Hablando con un *cantaor* », p. 152.

48 « Jamais la *saeta* n'a été aussi brillante, ni plus à la mode que maintenant ; de régionale, elle s'est transformée en nationale et les Madrilènes la connaissent aussi bien que les Andalous, car on entend ses échos dans les cinémas, dans les théâtres et dans la procession du Vendredi Saint elle-même. » Turina, *La música andaluza*, p. 29.

3. La *saeta* dans la musique savante

Al canto popular cogido íntegramente como es [la suite] Sevilla, ha sucedido una estilización de donde sale una especie de jarabe concentrado, pero completamente mío.

(Joaquín Turina)⁴⁹

3.1 La musique populaire à la source du nationalisme musical

Au tournant des XIX^e et XX^e siècles et sous l'impulsion de l'érudit, compositeur et musicologue Felipe Pedrell, les compositeurs de ce qui s'est appelé Ecole Espagnole (Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla et Joaquín Turina notamment) tentent de créer un langage musical authentiquement national, affranchi des clichés hispanisants à la mode, du *flamenguismo* et de l'image de «la España de pandereta». Pour ce faire, ils intègrent des éléments de musique populaire dans le système de la musique savante. Ce mouvement est l'aboutissement de l'éveil de la conscience nationale dans le domaine musical ; il se manifeste, vers le milieu du XIX^e siècle, par l'engouement pour les *zarzuelas* et la mode des recueils de chants populaires et, à la fin du siècle, par l'éclosion des études sur le folklore.

3.2 *Saeta* et nationalisme musical

En tant que chant populaire, la *saeta* a parfois été employée ou recréée à dans des œuvres nationalistes. Dans ses écrits, Turina mentionne celle qui apparaît dans les *Escenas andaluzas* (1894) de Tomás Bretón, qu'il qualifie sans conteste de «verdaderamente fatal» (vraiment très mauvaise).⁵⁰ Son avis sur de celle de Joaquín Nin n'est guère plus clément :

Posteriormente escribió otra Joaquín Nin, sin ningún carácter, cosa que comprendió él mismo, cuando me acompañó, en una madrugada del Viernes Santo, a la Macarena, para ver salir a la Virgen de la Esperanza. Por cierto, que los macarenos lo tomaron por inglés.⁵¹

49 «Au chant populaire repris intégralement comme dans la [suite] *Sevilla* a succédé une stylisation d'où sort une sorte de sirop concentré, mais totalement mien.» Ibid., p.18.

50 Turina se trompe dans le titre de l'œuvre, qu'il nomme *Escenas populares. La música andaluza*, pp. 71-71.

51 «Postérieurement, Joaquín Nin en écrivit une autre, sans aucun caractère, ce qu'il comprit lui-même lorsqu'il m'accompagna, au petit matin d'un Vendredi Saint à la Macarena pour voir sortir la Vierge de l'Espérance. Au fait, les frères le prirent pour un Anglais [nom générique pour désigner un étranger].» Idem.

Ces deux compositeurs appartiennent en effet à la génération précédant celle de Turina ; leur nationalisme est encore empreint de romantisme et de *flamenquisme*. Leur rapport à la musique populaire est superficiel et biaisé par tout un système de clichés qui jouent un rôle cosmétique ajouté à la musique savante de l'époque. On comprend ainsi la critique de Turina, qui est à la recherche d'un langage national authentique.

D'après certaines analyses, Albéniz et Falla auraient eux aussi composé des *saetas*. Le premier, dans le *Corpus Christi* de la suite *Iberia*, ce que Turina conteste avec véhémence.⁵² Le deuxième aurait mentionné dans un brouillon manuscrit que le *pregón* initial des *Tréteaux de Maese Pedro* est « basé sur les trois premières phrases de l'un des styles les moins fréquents de la *saeta andaluza*. »⁵³ De toute évidence, il ne s'agit pas de la *saeta* à laquelle Turina fait constamment référence ; le style déclamé du *pregón* nous laisserait plutôt imaginer une forme plus ancienne (on pense éventuellement aux *saetas del pecado mortal*,⁵⁴ ou peut-être à une forme archaïque de *saeta* rurale).

3.3 La *saeta* dans l'œuvre de Turina

La *saeta* est donc un chant plutôt marginal dans l'ensemble de la production musicale de l'Ecole Espagnole. Seul Turina lui octroie un vrai traitement de faveur. Ainsi plusieurs de ses œuvres, à savoir la « suite pittoresque » *Sevilla* op. 2 (1909), la comédie lyrique *Margot* op. 11 (1914), le *Canto a Sevilla* op. 37 pour voix et orchestre (1927) et la *Saeta en forma de salve a la Virgen de la Esperanza* op. 60 pour voix et orchestre (1930), contiennent toutes une ou plusieurs *saetas*.

Dans son article « *El canto andaluz en el arte de la música* » (1936), Turina décrit ses différentes tentatives pour composer lui-même des *saetas* :

En la comedia lírica *Margot* y en la suite para piano *Sevilla* he intercalado la *saeta* tradicional. Años después, en el poema titulado *Canto a Sevilla* y en el segundo tiempo *Semana Santa*, me he decidido a escribir tres *saetas* : una de ellas es la tradicional y antigua, es decir, genuinamente andaluza y moruna ; la segunda, es una imitación de la *saeta* moderna que,

52 Cela vaudra à Henri Collet les foudres de Turina : Iglesias, *Escritos de Joaquín Turina*, p. 204.

53 Luis de Persia, « Una reflexión en torno a Manuel de Falla y el concurso de cante jondo », in *I Concurso de cante jondo*, p. 68. Falla serait d'ailleurs parti à la recherche de la *saeta* sévillane en compagnie de l'écrivain cubain Alfonso Reyes, qui aurait évoqué leur recherche dans son ouvrage *La saeta*. Nous n'y avons malheureusement pas eu accès.

54 Celles-ci étaient chantées par des frères parcourant les rues, la nuit, avec une lanterne. Un *pregón*, de son côté, est une proclamation faite dans la rue.

como sabéis, es una variante de la *seguiriya* gitana, un poco declamada y materialmente llena de arabescos y de adornos ; en cuanto a la tercera *saeta*, sin acompañamiento ninguno, a voz sola, es un ensayo de plegaria religiosa, hecho, a manera de síntesis, con fórmulas andaluzas.⁵⁵

Curieusement, il ne mentionne pas la *Saeta en forma de salve*, composée pourtant six ans avant d'écrire ces mots. Turina s'est ainsi appliqué à écrire des *saetas* dans différentes attitudes compositionnelles en suivant une évolution qui paraît assez claire. La simple citation textuelle de *Margot* devient matériau de composition dans la suite pour piano. Turina compose ensuite ses propres citations : le *Canto a Sevilla* comporte ainsi la *saeta antigua* originale, une *saeta moderna* suivant un modèle gitan, puis une « synthèse » personnelle. Pour finir, et bien qu'il n'en parle pas dans le passage ci-dessus, la *Saeta en forma de salve* présente des éléments personnels se mêlant aux éléments textuels. Examinons donc ces œuvres dans l'ordre chronologique. Nous omettons celle de *Margot*, qui est presque identique à celle de la suite pour piano.

Avant de passer à l'analyse, il nous semble important de clarifier certains critères d'analyse en ce qui concerne la question de la tonalité et modalité. Turina interprète la gamme prédominante dans la musique andalouse et sur laquelle est construite la *saeta antigua* qu'il cite dans ses écrits⁵⁶ comme étant : « nuestra escala menor, pero apoyándose en la dominante, lo que le da cierta apariencia de modo mayor. »⁵⁷ Ce qui reviendrait à dire que la dominante prend une valeur de tonique : « Esta dominante tiene una estabilidad tonal tan grande, que sustituye, sin esfuerzo alguno, a la habitual base tonal : la tónica. »⁵⁸ Ainsi s'expliquent l'absence de sensible

55 « Dans la comédie lyrique *Margot* et dans la suite pour piano *Sevilla*, j'ai intercalé la *saeta* traditionnelle. Des années plus tard, dans le poème qui porte le titre *Canto a Sevilla* et dans le deuxième mouvement, *Semana Santa*, j'ai décidé d'écrire trois *saetas* : l'une est la traditionnelle et ancienne, c'est-à-dire, authentiquement andalouse et maure ; la deuxième est une imitation de la *saeta* moderne qui, vous le savez, est une variante de la *seguiriya* gitane, un peu déclamée et matériellement pleine d'arabesques et d'ornements ; quant à la troisième *saeta*, sans aucun accompagnement, à voix seule, c'est un essai de prière religieuse, faite, à la manière d'une synthèse, avec des formules andalouses. » Turina, *La música andaluza*, p. 72.

56 Ce mode est souvent appelé « gamme andalouse » mais possède de fortes similitudes avec le mode phrygien. Voir : Henri Gonnard, « La modalité dans *Nuits dans les jardins d'Espagne* de Manuel de Falla », in *Manuel de Falla : Latinité et Universalité*, Actes du Colloque International tenu en Sorbonne (18-21 novembre 1996), sous la dir. de Louis Jambou, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1999, pp. 205-218.

57 « notre échelle mineure, mais s'appuyant sur la dominante, ce qui lui confère une certaine apparence de mode majeur. » Turina, *La música andaluza*, p. 50.

58 « Cette dominante possède une stabilité tonale si grande qu'elle remplace, sans aucun effort, la base tonale habituelle : la tonique. » Iglesias, *Escritos de Joaquín Turina*, p. 128.

inférieure, la seconde augmentée, qui apporte une couleur orientale, et l'ambiguïté majeur-mineur propre à la musique de la région. Cette interprétation de la gamme andalouse montre que le compositeur comprend et analyse la musique populaire de la région en fonction du système tonal caractéristique de la musique savante occidentale. A son époque, il n'est pas seul à comprendre la modalité à travers le prisme de la tonalité.⁵⁹ C'est ce que prouve par exemple la description de la «*saeta*-type» faite par Larrea :

la *saeta* tipo, como llegada hasta nosotros, consta de cinco frases, tiene su comienzo en el primer grado de la escala y el dominante melódico y final en el tercero ; [...] la terminación de la primera frase lo es también en ese grado ; el de la segunda, en el cuarto ; el de la tercera, en el tercero y el de la cuarta, en el cuarto, componiéndose las frases dos a dos.⁶⁰

Cette *saeta antigua* est d'ailleurs identique à celle que cite Turina dans ses œuvres. Passons à présent à l'analyse des œuvres citées plus haut.

La suite *Sevilla* est la première œuvre nationaliste de Turina – il dira à son propos qu'elle est encore empreinte des couleurs de l'école franckiste (dont il tente de se dégager), mais que cette influence est plus de forme que de fond.⁶¹ La pièce se compose de trois parties, *Sous les orangers*, *Le Jeudi Saint à minuit*, et *La Feria*, dont les titres annoncent un fort caractère descriptif : la suite évoque les principales images de Séville (le paysage de la campagne environnante, les processions de la Semaine Sainte et la fête religieuse qui se déroule en avril). Le nationalisme musical se manifeste déjà par le titre, qui justifie les emprunts à la musique andalouse. La *saeta* intervient dans le deuxième mouvement, *Le Jeudi Saint à minuit*, qui porte en sous-titre «Défilé d'une *cofradía* dans une petite ruelle de Séville».

La musique du *Jeudi Saint*, par sa qualité évocatrice, s'attache beaucoup à l'aspect descriptif (Ex. 1-3). Le mouvement contient plusieurs motifs musicaux, certains en référence directe aux processions, d'autres constituant des sortes de commentaires poétiques :

59 Cette interprétation de la modalité n'est pourtant pas unanime : dans les partitions de Falla, l'absence d'armure à la clef et les altérations accidentelles mais régulières montrent que le compositeur cherche à s'éloigner de la pensée tonale lorsqu'il écrit dans des modes spécifiques.

60 «La *saeta*-type, telle qu'elle nous est parvenue, comporte cinq phrases, possède son début sur le premier degré de l'échelle et sa dominante mélodique et finale sur le troisième ; la fin de la première phrase se trouve aussi sur ce degré ; celle de la deuxième, sur le quatrième ; celle de la troisième, sur le troisième et celle de la quatrième, sur le quatrième ; la phrase se compose ainsi de deux en deux.» Larrea, «La Saeta», p. 116.

61 Ibid., p. 17.



Ex. 1 : Joaquín Turina, *Sevilla*, 2 : *Jeudi Saint*, mes. 3, fanfare au loin.



Ex. 2 : Joaquín Turina, *Sevilla*, 2 : *Jeudi Saint*, mes. 5-7, commentaire 1 (apparaît aussi dans les deux autres mouvements).



Ex. 3 : Joaquín Turina, *Sevilla*, 2 : *Jeudi Saint*, mes. 15-17, commentaire 2 (apparaît aussi dans le troisième mouvement).



Ex. 4 : Joaquín Turina, *Sevilla*, 2 : *Jeudi Saint*, mes. 33-38, *saeta*.

La *saeta* constitue le cœur du mouvement : elle apparaît pour la première fois à la mesure 33 (Ex. 4). Clairement modale (*la phrygien*), la mélodie de la *saeta* apparaît dans un contexte en *Fa* majeur, concrétisant ainsi la vision hybride de Turina en ce qui concerne la modalité. Une fois exposée, la mélodie donne lieu à un long développement musical, une sorte de gradation par enrichissement thématique intégrant les motifs-commentaires exposés au début du mouvement. Sa première phrase apparaît ainsi sur la note initiale de *do* (mes. 44-45) avec une légère modification : la figure rythmique d'origine, les triolets de noires, s'est transformée en croche-noire-croche, reprenant ainsi l'un des motifs rythmiques qui constituent le

motif-commentaire 1. Cette première phrase est répétée à nouveau sur *mi* et aboutit sur le motif-commentaire 2 (mes. 47-48). Pendant ce temps, la main gauche effectue au ténor une gradation, toujours sur la première phrase, en passant par *sol*, *do dièse* et *sol dièse*. La gradation s'effectue aussi par le même motif répété et intensifié au moyen d'un crescendo (mes. 53) ou cité dans un registre plus aigu (mes. 55). Après avoir atteint le *fortississimo* (mes. 58-62), elle subit un rapide *diminuendo*. La fanfare réapparaît alors un bref instant. Puis la *saeta* revient, tel un écho, une réminiscence à la texture musicale très légère et *pianississimo*, purgée de toute l'exaltation qui l'avait matériellement transformée.

Turina emploie donc le processus suivant : il cite d'abord la mélodie intégralement, telle qu'il l'a entendue dans les rues de Séville, puis l'étend et la développe dans une effusion typiquement romantique. Il ne réalise pas une vraie harmonisation de la mélodie, mais la déploie sur un mouvement de doubles-croches « mystérieuses » formant l'arrière-plan sonore dont l'harmonie mouvante et instable contraste avec le franc diatonisme de la *saeta*. Il considère ainsi la mélodie populaire comme de la matière brute qu'il traite ensuite selon les procédés de la musique savante. On ne peut donc parler d'un vrai mariage des deux langages. Turina conserve en effet la position de l'érudit : les motifs qui jouent le rôle de commentaire et la dernière apparition de la *saeta* sous la forme d'une réminiscence montrent bien la distance qui sépare le compositeur de la matière andalouse – ils évoquent la nostalgie, le regard esthétisant sur un phénomène externe. Turina ne vit pas la *saeta* à la première personne ; il transmet dans sa musique l'émerveillement qu'il ressent pour elle. Cette impression est renforcée par l'incomplétude de la citation : Turina ne cite que trois phrases, alors que la *saeta*-type, telle que définie par Larrea, en contient cinq.⁶² La mélodie reste ainsi en suspens, sans conclusion, mettant en évidence une fascination qui transparaît aussi dans les descriptions qu'il en fait :

62 « [...] la *saeta* tipo, como llegada hasta nosotros, consta de cinco frases, tiene su comienzo en el primer grado de la escala y el dominante melódico y final en el tercero ; [...] la terminación de la primera frase lo es también en ese grado ; el de la segunda, en el cuarto ; el de la tercera, en el tercero y el de la cuarta, en el cuarto, componiéndose las frases dos a dos. » (La *saeta*-type, telle qu'elle nous est parvenue, comporte cinq phrases, possède son début sur le premier degré de l'échelle et sa dominante mélodique et finale sur le troisième ; la fin de la première phrase se trouve aussi sur ce degré ; celle de la deuxième, sur le quatrième ; celle de la troisième, sur le troisième et celle de la quatrième, sur le quatrième ; la phrase se compose ainsi de deux en deux.) Larrea, « La Saeta », p. 116. Cette analyse montre que Larrea analyse, comme Turina, une mélodie modale en suivant des critères tonaux.

la belleza de la *saeta antigua* alcanza los límites de lo sublime, contribuyendo a la emoción que de ella se desprende, las circunstancias que la rodean y el cantarse al aire libre, embalsamada con el olor del incienso y el del azahar.⁶³

On retrouve cette attitude contemplative dans le premier mouvement du *Canto a Sevilla*, composé sur un poème décrivant les processions de la Semaine Sainte. Turina traite cette fois les trois *saetas* qui s'intègrent dans le morceau de façon bien plus simple. Leurs mélodies, contrairement à la suite *Sevilla*, constituent chacune une entité en soi, qui ne donne lieu à aucun développement musical; Turina procède ici par juxtaposition. La présence d'un texte qui se place sur les mélodies explique peut-être ce cloisonnement, car il les délimite et leur confère un caractère réaliste et référencé (nous retrouvons le même cas dans *Margot*, qui insère une *saeta* mais ne la développe pas). Leur intérêt ne réside plus dans le procédé musical qui pourrait les développer, comme c'était le cas du *Jeudi Saint*, mais dans leur simple apparition – leur existence seule. L'article de Turina, ci-dessus, évoquait l'inspiration andalouse de la première *saeta*, la couleur «gitane» de la deuxième et la synthèse personnelle de la troisième. Avant de procéder à leur analyse, une petite précision s'impose: Turina inverse dans sa composition l'ordre de l'andalouse et de la gitane. Nous ne savons s'il s'agit d'un remaniement postérieur de la partition ou d'une simple erreur lors de la rédaction de l'article.

Sea-cer ca en-tre mil lu-ce 5 - ros Nues-tra Ma - dre do-lo-
 ro - sa sea-cer - ca en-tre mil lu - ce 5 - ros Vie - ne
 de - rra - man-do gra - cias ba - joel a - zul de los cie-los.

Ex. 5: Joaquín Turina, *Canto a Sevilla*, 1: *Semana Santa*, mes. 100-118.

La deuxième *saeta* possède un caractère très proche de celle qui apparaît dans *Sevilla* et qui, nous l'avons vu, reprend textuellement une mélodie traditionnelle. Turina ajoute quelques ornements en quintolets, adapte les

63 «La beauté de la *saeta antigua* atteint les limites du sublime, contribuant à l'émotion qui émane d'elle, des criconstances qui l'entourent et du fait qu'elle se chante à l'air libre, embaumée de l'odeur de l'encens et de la fleur d'oranger.» Turina, *La música andaluza*, p. 57.

figures rythmiques au texte (le triolet de noires originel disparaît) et compose la phrase conclusive. Il ne s'agit pourtant pas d'un travail original : les *saetas*, traditionnellement, admettent certaines variables qui permettent d'adapter la mélodie aux différents textes.

L'ambitus restreint de la *saeta antigua*, une quarte, contraste avec celui de la première *saeta*, qui se déploie sur une neuvième. La tessiture de cette dernière est très élevée, les phrases longues et peuplées d'ornements variés (triolet, quintolet, sextolet, croche pointée double-croche) – il en résulte une grande flexibilité rythmique, qui s'allie aux ornements. Ceux-ci contiennent en effet des notes variables. Le *si dièse* apparaît comme sensible du *do dièse*, c'est-à-dire, en tant que prolongation ornementale ; il ne fait pas partie du mode, dans lequel se trouve le *si bémol*. Il apporte d'ailleurs une couleur étrange, diminuée, aux ornements. La *saeta* andalouse, de son côté, ne joue qu'avec les sensibles supérieures – de là son caractère plus simple, moins tourmenté. Toutes les difficultés techniques de la première mélodie figurent une *saeta* professionnelle et « gitane », pour reprendre les termes du compositeur. Le texte évoque lui aussi l'essence gitane : il est le seul des trois *saetas* à suivre la phonétique populaire («er Seño der Gran Podé» par exemple, à la place de «el Señor del Gran Poder» ; l'imitation de l'accent sévillan se retrouve également dans le chant de la Gitane de *Margot*, I, 2. Turina semble donc le réserver aux paroles prononcées par des gitans).

Con sentimiento popular

Mi - ras-lo por don-de vie - ne er Se-ño der Gran Po-
 accel.
 dé Por ca - - da pa - - - - -
 A tempo
 so que dá - - - - - na-seun li - rio yun cla - vé.

Ex. 6 : Joaquín Turina, *Canto a Sevilla*, 1 : *Semana Santa*, mes. 50-62.

Cette mélodie ne semble correspondre à aucune *saeta moderna* existante ou enregistrée. On pourrait alors la considérer comme une tentative d'approximation à cette forme, ou bien se dire que Turina, selon toute vraisemblance, est resté fidèle à sa conception des chants *flamencos*. En effet, ils ne constituent pas pour lui un véritable héritage culturel – une mélodie

qui se transmettrait d'interprète à interprète –, mais seraient plutôt l'œuvre personnelle d'un interprète particulier.⁶⁴ Cette conception lui donne ainsi la légitimité nécessaire pour inventer sa propre mélodie dans le style de la *saeta moderna*.

Les deux *saetas* mentionnées ci-dessus sont proches malgré leur caractère différent. Elles se composent de quatre unités, chacune s'arrêtant sur une valeur longue ; la première présente dans les deux cas une tierce initiale (ses première et dernière notes se trouvant d'ailleurs à la distance d'une tierce). Les deux unités conclusives rompent dans une certaine mesure avec l'écriture générale des mélodies en question. Dans la *saeta* andalouse, tous les mouvements sont conjoints à l'exception des tierces ascendantes initiales ; la quatrième unité, pourtant, contient l'intervalle *ré dièse – si* et une tierce ascendante *do dièse – mi*. La *saeta* « gitane » présente elle aussi une rupture dans l'unité conclusive, plus succincte, moins ornée et se déroulant dans un ambitus plus grave et plus restreint que le reste du chant. Les caractéristiques structurelles des deux mélodies sont donc très proches, mais leur traitement aussi. Plusieurs procédés les isolent du reste du mouvement, les plaçant dans une sorte d'atemporalité : Turina allège la texture orchestrale, très dense dans les passages descriptifs environnants ; les instruments qui les accompagnent jouent *pianissimo* ; enfin, la pédale de tonique supprime la progression harmonique et suspend les *saetas* dans le temps.⁶⁵ Turina ajoute un tambour qui ponctue l'andalouse : comme il le remarquait dans ses écrits, l'ancienne *saeta* se chante librement par-dessus la fanfare de la procession, alors que la gitane se déploie dans un

64 « El pueblo adopta y transforma, pero no crea. Las masas no crean nunca ; la creación es eminentemente individualista » (Le peuple adopte et transforme, mais ne crée pas. Les masses ne créent jamais ; la création est éminemment individualiste.) Turina, *La música andaluza*, p. 45. Et aussi : « Los innumerables *cantaos* flamencos ; los cultivadores del *cante jondo* [...] ; los guitarristas que improvisan entre sorbo y sorbo, son los verdaderos autores de los cantos populares andaluces. El Niño de Marchena o la Niña de las Saetas, exaltados por los vapores del vino, sacan una *toná* nueva que, al repetirla, se hace popular hasta el punto de creer que ha sido inventada por el pueblo ; durante unos años rueda por Andalucía, hasta que otros *cantaos* inventan fórmulas nuevas y se pierden poco a poco las anteriores. » (Les innombrables *cantaos flamencos* ; les cultivateurs du *cante jondo* [...] ; les guitaristes qui improvisent entre gorgée et gorgée, sont les véritables auteurs des chants populaires andalous. Le Niño de Marchena ou la Niña de las Saetas, exaltés par les vapeurs du vin, sortent une *toná* nouvelle qui, en se répétant, devient populaire au point de croire qu'elle a été inventée par le peuple ; elle roule en Andalousie pendant quelques années, jusqu'à ce que d'autres *cantaos* inventent des formules nouvelles et que les antérieures se perdent peu à peu.) Ibid., p. 25. Cet avis suit celui, antérieur, de Demófilo : Machado y Álvarez, *Colección de cantes flamencos*, p. 12.

65 C'est la raison pour laquelle nous avons choisi d'omettre dans nos exemples la partie orchestrale, qui n'apporte, au fond, rien de particulier.

silence absolu. Il appliquera pourtant ce silence non pas à la *saeta* gitane, mais à la toute dernière.

Celle-ci constitue une synthèse personnelle des deux précédentes, d'après ses propres mots.

pp *delicadísimo y con sonoridad lejana*

Ma-dre de la Ma-ca-re - na por nues-tro_a-mor, por nues-tro_a-mor,do-lo-ro -

Cediendo *muy lentamente*

- - sa, pa-ra_a-li-vio de las pe - nas tie-nes la ca-ra-de ro - sa.

Ex. 7 : Joaquín Turina, *Canto a Sevilla*, 1 : *Semana Santa*, mes. 159-168.

Elle procède, comme elles, par mouvements conjoints et sauts de tierce et possède des sensibiles supérieures et inférieures. Mais sa structure est plus libre, moins fermée. Ainsi, la mélodie s'ouvre sur une note répétée (*fa dièse*), sur laquelle elle retombe après s'être élevée – comme si on déclamaient les paroles. La reprise de la première phrase ne se fait pas à la même hauteur mais une quarte diminuée plus haut. Le caractère libre et presque improvisé provient surtout d'un passage aux troisième et quatrième mesures, dans lequel une phrase d'abord interrompue est ensuite reprise et achevée. Cette dernière *saeta* contient aussi une figure inexistante dans les deux précédentes, sur le mot *dolorosa* – on est proche du figuralisme musical.

En résumé, Turina adopte dans le premier mouvement du *Canto a Sevilla* une triple attitude compositionnelle : la citation (très légèrement adaptée) de la *saeta* traditionnelle, l'imitation d'une *saeta* gitane à partir d'éléments caractéristiques (figures ornementales, dramatisme, phonétique) et l'invention non référencée d'une *saeta* personnelle. Cette dernière attitude se retrouve dans la *Saeta en forma de Salve a la Virgen de la Esperanza*, composée en 1930.

Turina associe dans cette œuvre la liturgie romaine (l'antienne *Salve regina*) et la tradition locale (la *saeta* à l'une des Vierges adorées à Séville). Un peu comme le faisait Schubert avec son *Ave Maria*, on sent sa volonté de lier intimement l'universel et le national. La *Saeta en forma de Salve* se démarque très clairement du reste des *saetas* turiniennes : elle possède, musicalement, une forme ouverte malgré un texte carré et symétrique (structurellement et sémantiquement).

Turina renforce musicalement le parallélisme des vers 1 et 7 : malgré leur dessin différent, les deux mélodies présentent des idées récurrentes qui participent d'un même geste (ascendant d'abord puis revenant ensuite sur la note de départ tout en l'ornant).

Con emoción suave

Dioste salve, Ma-ca - re - na,

como trompetas lejanas

Ex. 8 : Joaquín Turina, *Saeta en forma de Salve*, mes. 8-9.

sf

Dios te sal-ve, luz del cie - lo,

sf

Ex. 9 : Joaquín Turina, *Saeta en forma de Salve*, mes. 23-24.

Il rehausse ainsi la cumulation emphatique du texte. Les deuxième et quatrième strophes sont symétriques ; la mélodie d'abord énoncée s'élargit vers le grave et l'aigu lorsqu'elle est reprise. Ainsi, la tessiture passe d'une sixte (*mi bémol – do*) à une onzième (*ré bémol – sol*). Voilà pour l'aspect mélodique.

L'aspect harmonico-modal de cette *saeta* est très intéressant. Turina n'indique pas d'armure à la clef, mais des altérations devant chaque note concernée et qui correspondent à la gamme de *fa* mineur avec un *ré bémol* et un *mi bémol* mobiles parfois haussés. La dominante *Do* majeur endosse pourtant le rôle de tonique, car on la retrouve à chaque articulation. L'accord de *fa* mineur, de son côté, n'apparaît que deux fois, aux mesures 4 et 28. On assiste, au fond, à la dissociation de la tonique (harmonique) et de la finale (modale), qui dans le système savant occidental se trouvent réunis dans une même entité. Turina suit donc ses propres préceptes concernant la gamme andalouse. L'instabilité des sixième et septième degrés de *fa* mineur permettent de jouer avec l'ambiguïté majeur-mineur : ils deviennent, dans cette nouvelle gamme, deuxième et troisième degrés.

Andante

pp

Ex. 10 : Joaquín Turina, *Saeta en forma de Salve*, mes. 1-4.

Aux mesures 1, 5, 13, 31, le *ré bémol*, de son côté, joue le rôle de sensible supérieure.

Cette instabilité harmonique se résout à la fin de l'œuvre, à partir de la mesure 35, qui correspond à la dernière strophe du poème : les rôles de finale et de tonique se trouvent enfin réunis dans la tonalité de *Fa* majeur. Les *mi bémol* et des *ré bémol* ne disparaissent pas et maintiennent l'ambiguïté majeur-mineur du début de la pièce, mais ils n'entravent pas la sensation de résolution harmonique. Celle-ci correspond, sur le plan mélodique, à l'apparition de la *saeta* traditionnelle, la même qui hantait déjà la partition de *Sevilla* – sa place privilégiée montre encore une fois l'attachement du compositeur à cette mélodie.

con sentimiento popular

Dios te sal-ve-Ma - ri - a ma - dre de gra-cia lle - na;

cresc. *Con entusiasmo* *f*

al-ma de Anda-lu - cí - a sol de la Ma - ca - re - na!

cresc. *f*

Ex. 11 : Joaquín Turina, *Saeta en forma de Salve*, mes. 39-47.

Turina la modifie dans les ornements et l'adapte au niveau rythmique ; les vers de la *saeta* de *Semana Santa* comptaient huit syllabes, ceux-ci en comptent sept. Sur le plan de la métrique du texte, d'ailleurs, ce dernier passage correspond à une strophe dont la versification possède un fort caractère conclusif qui se distingue du reste du poème. Trois éléments s'allient donc à la fin de cette *saeta* : la résolution harmonico-modale, la mélodie populaire et la versification conclusive. Quant à l'hispanisme de cette œuvre, il peut se diviser en deux catégories distinctes : les archétypes (modalité et

ornements) et les références (citation mélodique et imitation instrumentale). Cette dernière catégorie correspond, dans la partition, aux indications suivantes : «*como trompetas lejanas*» (mes. 9), «*marcando las notas de la guitarra*» (mes. 22) et «*con sentimiento popular*» (mes. 39).

Si l'on compare les deux dernières œuvres analysées, le *Canto a Sevilla* possède des références très concrètes, qui ne permettent pas à Turina de déployer librement ses idées musicales. La volonté d'imiter réduit son inspiration. Du moins, c'est ce que la *Saeta en forma de Salve* semble prouver : la référence y est certes présente, mais elle prend une signification musicale qui dépasse la simple citation en s'intégrant à l'ensemble de l'œuvre – contrairement au *Canto a Sevilla*, qui délimitait très précisément chacune de ses références.

Ce bref parcours dans quelques œuvres de Turina révèle l'importance qu'il accorde à la *saeta* : il reprend la même mélodie pendant presque vingt ans, bien qu'elle revête des formes diverses. Elle peut apparaître comme un îlot au milieu d'une pièce (*Margot*, *Canto a Sevilla*), mais peut aussi fournir un prétexte à l'écriture musicale, s'intégrant ainsi profondément dans l'œuvre. C'est le cas du *Jeudi Saint* et de la *Saeta en forma de Salve*. Leur caractère est pourtant différent : dans la première pièce, la mélodie est soumise à une élaboration tributaire de la technique savante ; dans la deuxième, cette même mélodie acquiert une signification musicale en soi (la réunion de la finale et de la tonique en une seule entité). Turina dépasse ainsi la forme populaire en l'adaptant à une idée musicale. La pièce entière, et non seulement les dernières mesures, constitue la *saeta* ; mais il s'agit d'une *saeta* libre, détachée de la référence concrète. C'est la raison pour laquelle on peut considérer qu'elle fait partie du folklore imaginaire – du folklore inventé – au même titre que la *saeta* personnelle du *Canto a Sevilla*.

4. Conclusion

La *saeta* ponctue de manière flagrante l'œuvre musicale et esthétique de Turina ; elle réapparaît au fil des années en tant que citation musicale, mais constitue aussi le sujet de nombreux articles couvrant une période de plus de trente ans. Le compositeur semble avoir voulu conjurer ainsi la disparition soi-disant irrémédiable de cette pratique populaire et spontanée, menacée par l'arrivée des *cantaors* professionnels. La problématique de la *saeta* exposée dans les écrits de Turina est révélatrice, dans une certaine mesure, des conditions de la musique populaire andalouse de la pre-

mière moitié du XX^e siècle ; elle manifeste du reste la grande capacité d'absorption du *flamenco*. Elle fournit également un témoignage fin et coloré qui corrobore les études de terrain récentes de Kramer et Plenckers, dont les conclusions, à leur tour, confirment la précision des connaissances de Turina – toutefois limitées à la ville de Séville, semble-t-il. Les connaissances de Turina sont par ailleurs plus précises que celles de Falla, bien que celui-ci ait sans doute dépassé le compositeur sévillan en génie et en reconnaissance. C'est peut-être là que se tient d'ailleurs la différence la plus évidente entre les deux : Turina, concerné par les préceptes de rigueur et d'authentique, garde une certaine distance esthétisante et érudite, alors que Falla vit son rapport à la musique andalouse à la première personne, de manière plus directe (quoique théoriquement plus imprécise), ce qui lui fait atteindre une force d'expression qui ne se retrouve pas chez le compositeur sévillan.

Abstract

Joaquín Turina has left a musical as well as a written testimony of the *saeta*, a popular religious song performed during the processions of the Andalusian Holy Week, in four of his musical works and seven articles published between 1913 and 1945. On the one hand, the written testimony shows how the professionalization of the performance leads to the disappearance of the old Andalusian *saeta*, which, according to the composer, is supplanted by a new *flamenco* and “gipsy” one – a phenomenon related to the *cante jondo* polemic of the time which provides an example of how the analyst's background may influence classification and understanding of popular music. As some recent research has shown, this supplanting has only been partial. On the other hand, the musical testimony belongs to the trend of so-called Spanish School that seeks for a national and ‘authentic’ musical language integrating popular songs into art music. Turina uses different techniques to incorporate *saetas* into his works, ranging from pure quotation to imaginary folklore.

Bibliographie

- Bäcker Rolf, «Lo decisivo fue la mezcla : y esa mezcla sólo ocurrió en Andalucía. Algunas reflexiones acerca de la identidad andaluza en el discurso flamencológico», *Nassarre : Revista aragonesa de musicología*, 21/1, 2005, pp. 109-120.
- Bagaria Luis, «Hablando con un *cantaor* hijo de *cantaor* – Quiénes han sido y quiénes son los mejores para un profesional», in *I Concurso de cante jondo : ed. conmemorativa 1922-1992 : una reflexión crítica*, a cargo de Jorge de Persia, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1992.

- Berlanga Miguel Angel, «Música y religiosidad popular: saetas y misereres en la Semana Santa andaluza», in *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 1373-1392; hdl.handle.net/10481/4631 (15.12.2011).
- Berlanga Miguel Angel, «Músicas tradicionales en la Semana Santa andaluza. Pregones cantados, coplas y misereres. De las saetas «preflamencas» a las «flamencas»», in *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*, Sevilla, Tartessos, 2003, vol. 8, pp. 330-347.
- Castro Buendía Guillermo, «De la petenera del Mochuelo a la de Chacón y la Niña de los Peines», *Revista de Investigación sobre Flamenco*, 1, 2009, pp. 1-51; revistas.um.es/flamenco/article/view/83861/80811 (15.12.2011).
- Escritos de Joaquín Turina*, a cargo de Antonio Iglesias, Madrid, Alpuerto, 1982.
- Falla Manuel de, *Ecrits sur la musique et les musiciens*, Paris, Actes Sud, 1992.
- García Lorca Federico, *Jeu et théorie du duende*, traduction par Line Amselem, Paris, Allia, 2008.
- Gómez-García Plata Mercedes, «Entre cortèges processionnels, vivas et olés: la réception de la saeta moderne (flamenca) lors de la Semaine Sainte andalouse», in *Les travaux du CREC en ligne*, 6, mars 2009, pp. 288-303; crec.univ-paris3.fr/articlesenligne.php (20.12.2011).
- Gonnard Henri, «La modalité dans *Nuits dans les jardins d'Espagne* de Manuel de Falla», in *Manuel de Falla: latinité et universalité*, Actes du Colloque International tenu en Sorbonne (18-21 novembre 1996), sous la dir. de Louis Jambou, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1999, pp. 205-218.
- Iglesias Antonio, *Escritos de Joaquín Turina*, Madrid, Alpuerto, 1982.
- Infante Blas, *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo (1929-1933)*, Sevilla, Junta de Andalucía – Consejería de Cultura, 1980.
- Kramer Corinna – Plenckers Leo J., «The structure of the saeta flamenco: an analytical study of its music», *Yearbook for traditional music*, 30, 1998, pp. 102-132.
- Larrea Arcadio de, «La Saeta», *Anuario Musical*, 4, 1949, pp. 97-114.
- Lefranc Pierre, *Le Cante Jondo: le territoire, le problème des origines, les répertoires*, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, 1998.
- Machado y Álvarez Antonio, *Colección de cantes flamencos*, Madrid, Ediciones Demófilo, 1974.
- Mateos Moreno Daniel, «Pasado, presente y futuro de la cultura flamenca», in *Las ciencias sociales y la cultura andaluza en el Currículum de Educación Infantil y Primaria: propuestas didácticas innovadoras*, a cargo de María del Carmen Moreno Martín, Granada, Grupo Editorial Universitario, 2005, pp. 47-54.
- Müllerburg Marion, *Die Saeta der Semana Santa. Ausdrucksform andalusischer Poesie und Volksfrommigkeit*, Rheinfelden, Schauble, 1985.
- Pedrell Felipe, *Lírica nacionalizada: estudios sobre Folk-Lore musical*, Paris, Ollendorff, 1913.
- Rodríguez Cosano Ricardo, «Antecedentes de la Saeta por Seguiriyas», *Arvo*, 2, 1995, pp. 53-63.
- Steingress Gerhard, «El trasfondo bizantino del ante flamenco. Lecciones del encuentro del flamenco con el rebético greco-oriental», *Trans: revista transcultural de música*, 10, 2006; www.sibetrans.com/trans/p5/trans-10-2006 (29.05.2012).

