Antoine d'Abbadie d'Arrast et la musique

(Antoine d'Abbadie and music)

Morel Borotra, Nathalie*
Université Michel de Montaigne
Bordeaux III
Domaine universitaire
F-33405 Talence

* Eusko Ikaskuntza

L'intérêt d'A. d'Abbadie pour la musique se traduit dans sa jeunesse par la mise au point ou la copie d'une méthode de sténographie musicale. Avec l'instauration des jeux floraux, la musique se manifeste de façon secondaire tout d'abord, par l'interprétation chantée de la poésie primée (par un chanteur seul ou un groupe, et, exceptionnellement, en 1856, par les frères Lionnet, sur un air noté par D. Alard). En 1874, enfin, paraît un des premiers recueils de mélodies basques, qui contient un air communiqué (à l'issue d'un échange épistolaire qui nous est parvenu) par A. d'Abbadie à P. Lamazou, ténor béarnais bien connu à Paris pour ses concerts de "chants pyrénéens".

Mots Clés: A. d'Abbadie d'Arrast. Musique. Sténographie musicale. Jeux Floraux. Concours. Chanson basque. Mélodie basque. Frères Lionnet. Delphin Alard. Pascal Lamazou.

A. d'Abbadieren musikarekiko interesak musikarekiko estenografia metodo bat puntuan jartzera edo kopiatzera eramán zuen bere gaztaroan. Lore Jokoak eraturik, hasieran bigarren planoan agertu zen musika, eta olerki saritua kantuz aurkeztera mugatzen zen (bakarlari batek edo talde batek emana eta, salbuespenez, 1856an Lionnet anaiei eskutik, D. Alard idatziz jasotako doinuaz). Azkenik, 1874an, euskal doinuen lehen bildumetariko bat agertu zen, haien artean —gure eskuetara heldu den gutun-trukearen ondorioz— A. d'Abbadiek P. Lamazou-ri helarazitako doinua aurkitzen dela. P. Lamazou tenorea ondo ezaguna zen Parisen, ematen zituen "Pirinioetako kantuengatik".

Giltz-Hitzak: D' Abbadie d'Arrast. Musika. Estenografia musikala. Lore Jokoak. Lehiaketa. Euskal kantua. Euskal doinua. Lionnet anaiaik. Delphin Alard. Pascal Lamazou.

El interés de Antoine d'Abbadie para la música se traduce en su juventud por la puesta a punto o la copia de un método de estenografía musical. Con la instauración de los juegos florales, la música se manifiesta de manera secundaria en un primer momento, por la interpretación cantada de la poesía premiada (por un cantante solo o en grupo y, excepcionalmente, en 1856, por los hermanos Lionnet, sobre una melodía notada por D. Alard). En 1874, por fin, aparece uno de los primeros libros de melodías vascas que contiene una melodía comunicada (después de un intercambio epistolar al que hemos tenido acceso) por A. d'Abbadie a P. Lamazou, tenor bearnés bien conocido en París por sus conciertos de "cantos pirenaicos".

Palabras Clave: A. d'Abbadie d'Arrast. Música. Estenografía musical. Juegos Florales. Concurso. Canción vasca. Melodía vasca. Hermanos Lionnet. Delphin Alard. Pascal Lamazou.

La lecture de quelques pages intitulées “sténographie musicale” et de plusieurs lettres émanant de Pascal Lamazou et adressées à Antoine d’Abbadie d’Arrast m’avaient persuadée de m’intéresser aux rapports que celui-ci pouvait entretenir avec le domaine musical. Des recherches plus approfondies (bibliothèques, archives, presse contemporaine, livres de souvenirs, etc.) n’ont malheureusement pas toujours permis de les éclairer aussi complètement que l’on aurait pu l’espérer.

J’envisagerai néanmoins successivement trois points, en développant surtout les deux derniers, qui concernent plus directement le Pays Basque: après avoir évoqué rapidement la méthode de sténographie musicale d’A. d’Abbadie, j’examinerai la façon dont la musique est –modestement– présente dans les jeux floraux, essentiellement en Pays Basque Nord et jusqu’à la disparition d’A. d’Abbadie en 1897 –imitations qui pourront paraître artificielles, surtout pour une manifestation qui mettait un point d’honneur à ignorer les Pyrénées, mais qui sont liées aux problèmes de temps et de distance géographique pour l’accès à la documentation. Enfin, la rencontre avec Pascal Lamazou permettra de mettre en lumière la participation d’A. d’Abbadie à la parution de l’un des premiers recueils de chants basques.

UNE MÉTHODE –ORIGINALE?– DE STÉNOGRAPHIE MUSICALE

Au XIX^{ème} siècle, on s’est beaucoup intéressé aux méthodes de notation musicale, cherchant à simplifier et à rationaliser le système existant. Le but recherché était généralement un apprentissage musical plus facile et souvent basé sur des signes connus, tels que les chiffres ou les lettres de l’alphabet. A. d’Abbadie, quant à lui, s’intéresse uniquement à la rapidité de la notation musicale.

C’est dans un petit carnet écrit de sa main, intitulé *Etudes 1833* et conservé à la Bibliothèque de l’Institut de France, que l’on trouve ces trois pages portant le titre de “sténographie musicale”, sans autre indication. L’emploi du “nous” dans la description de la méthode laisse supposer qu’A. d’Abbadie pourrait en être l’auteur, avec peut-être un ou plusieurs collaborateurs éventuellement musiciens. Des maladroites (erreurs sur le genre de termes musicaux par exemple) et des erreurs théoriques indiquent cependant une connaissance musicale très imparfaite. La méthode reprend le principe de la sténographie et propose une notation des valeurs rythmiques, des intervalles et des hauteurs des sons au moyen de signes graphiques qui, curieusement, sont les mêmes.

Il est difficile de mesurer l’intérêt d’une méthode sans la mettre en pratique. On peut malgré tout penser que cette notation par reconnaissance d’intervalles présente l’inconvénient de décaler la ligne mélodique à chaque erreur dans l’appréciation d’un intervalle. Peut-être le principal intérêt de ce système est-il de nous donner un témoignage de la curiosité (et sans doute même de l’inventivité) d’A. d’Abbadie, dont l’éclectisme des notes contenues dans ce petit carnet de jeunesse (il n’avait que 23 ans) est également révélateur: on y trouve des observations astronomiques et physiques, un lexique français-arabe élémentaire, des notes prises aux cours d’Elie de Beaumont, le récit d’un voyage en Bretagne, et la relation des assemblées d’une société scientifique...

LA MUSIQUE DANS LES JEUX FLORAUX

Les comptes rendus journalistiques de ces fêtes ne donnent que rarement des précisions sur la place tenue par la musique dans les jeux: des mentions laconiques font état de cérémonies religieuses remarquées comme les messes en musique d’Urrugne en 1851 et

Sare en 1869, ou le *Salut* de F. Gorriti chanté à Saint-Jean-de-Luz en 1892. Les organisateurs ont parfois recours à une fanfare: c'est le cas à Sare en 1872, qui fait appel à la fanfare de Vera pour assurer le bal, ou à Saint-Palais en 1877 où le professeur de musique du collège monte un petit ensemble pour l'occasion¹.

Cette pratique devient systématique à partir des années 1890, et reçoit la critique de Charles Bordes, qui s'emporte contre "l'invasion de la fanfare funeste, corruptrice du goût populaire". Il fustige en particulier "en Labourd, certaine troupe pistonnante, engagée dans toutes les fêtes de la région, dont les pas redoublés et les "défilés" viennent gêner les plus belles parties de pelote"². Il s'agit sans doute de "l'orchestre Perron", de Bayonne, qui, contrairement à ce qu'affirme Ch. Bordes, sait à l'occasion adapter son répertoire: ainsi, aux jeux floraux d'Ustaritz en 1893, "il a reçu mandat d'exécuter tous les vieux refrains du pays que l'on a pu rassembler, de manière à remuer la fibre basque, de réveiller dans les coeurs, par ses harmonies pour ainsi dire perdues, le souvenir d'époques déjà lointaines et de le faire revivre"³.

En ce qui concerne les épreuves elles-mêmes, les jeux floraux débutent généralement par la remise du prix au vainqueur du concours de poésie basque, suivie de l'interprétation de la "chanson", c'est-à-dire de la poésie primée, qui n'est pas récitée mais chantée sur l'air d'une chanson existante, "en pleine assemblée lors d'une partie de balle"⁴. L'air qui fait office de timbre est plus ou moins bien connu; en 1860, le jury remercie un concurrent (M. Barneix, de Tardets) qui a traité quatre sujets différents, car "son envoi est accompagné d'airs notés" et il émet le souhait que les autres candidats en fassent autant⁵. Les archives conservées à la Bibliothèque Nationale montrent que cet appel n'est que très partiellement entendu, et si l'on trouve quelques partitions notées de façon plus ou moins précise et conforme aux normes solfégiques, nombreux sont ceux qui se contentent de donner le titre de l'air à utiliser, laissant parfois au jury le choix de la chanson ou la possibilité de choisir entre deux ou trois airs.

Les rares commentaires de la presse au sujet des interprètes concernent surtout des chorales, plus ou moins improvisées. Ainsi en 1853 à Urrugne, c'est le lauréat lui-même, Celhabe, qui chante sa pièce avec l'intervention "d'un choeur nombreux de montagnards" (estimés à une centaine), après un morceau d'ouverture joué par la société philharmonique de Saint-Jean-de-Luz"⁶. Le terme de "montagnard" fait écho au célèbre choeur de Bagnères-de-Bigorre, fondé en 1832 par Alfred Roland et qui se fit connaître par ses tournées

1. *L'International de Bayonne*, 15/09/1851, n° 636; *Le Courrier de Bayonne*, 17/09/1869, n° 2553; 22/09/1892, n° 6970; 15/09/1872, n° 3018; 5/09/1877, n° 3795.

2. BORDES (Charles), "La musique populaire des Basques", in *La Tradition au Pays Basque*, 1/1899, 2/Bayonne/Saint-Sébastien, Elkar, 1982, p. 351.

3. *Le Courrier de Bayonne*, 20/09/1893, n° 7302.

4. Manuscrit concernant les jeux floraux conservé à la Bibliothèque Nationale, fonds d'Abbadie, n° 164, fol. 17 (1854).

5. DUVOISIN (Capitaine), "Concours de poésie basque en 1860", in *Le Courrier de Bayonne*, 26/09/1860, n° 1163.

6. "Fête d'Urrugne", in *Le Courrier de Bayonne*, 8/09/1853, n° 138. La Société Philharmonique de Saint-Jean-de-Luz est décrite en 1857 par E. ENG. comme "un orchestre placé sous la direction de M. Haramboure et composé d'un bon nombre d'artistes, en herbe il est vrai, mais qui ne font pas moins preuve d'une excellente bonne volonté" ("A Monsieur Alexandre Henri", in *Le Courrier de Bayonne*, 28/010/1857, n° 712).

de concerts Ici, il s'agit sans doute de jeunes gens du village. En 1865, c'est l'orphéon de Sare qui interprète la poésie couronnée, mention intéressante, car c'est l'un des premiers exemples dans le département des ces ensembles vocaux masculins, nés à Paris dans les années 1830 et qui connaissent leur apogée sous le Second Empire.

Le premier orphéon des Basses-Pyrénées semble avoir été celui de Pau (1857, Société Chorale des Enfants du Béarn), bien que Salies en revendique la primeur, avec un ensemble fondé en 1858 comportant "une cinquantaine de jeunes hommes, ouvriers, vigneron, laboureurs, etc., connaissant tous la musique et chantant d'une manière remarquable"⁷. A Bayonne, deux orphéons entrent en concurrence (1861, Orphéon Bayonnais et 1862, Orphéon Sainte Cécile), et les agglomérations de moindre importance suivent bientôt l'exemple bayonnais: en 1865, outre Sare, Saint-Jean-de-Luz a un ensemble vocal, en 1867 un orphéon est attesté à Saint-Palais où il accueille le prince Bonaparte⁸.

Pas d'orphéon constitué à Urrugne en 1856 en revanche, mais quand le prince Bonaparte remet un makila d'honneur au docteur Larralde, vainqueur du concours de poésie, un "choeur de jeunes Basques", réunis avant la cérémonie et "qu'une simple leçon a transformés subitement en véritables artistes", chante le refrain. Les couplets sont interprétés, fait nouveau et tout à fait exceptionnel, par les frères Lionnet, présentés comme "chanteurs de la troupe de l'Empereur"⁹.

Les frères Lionnet sont deux jeunes gens de 24 ans, jumeaux, qui débutent brillamment une longue carrière qui fera d'eux, pendant trente ans, les habitués des grands salons parisiens: "il fut un temps où il ne se donnait pas un concert, pas une soirée un peu distinguée sans que "les Lionnet" soient de la partie"¹⁰. Eux aussi sont issus, en quelque sorte, de ce mouvement d'émancipation sociale et culturelle qui a permis le développement des orphéons: ouvriers dans l'imprimerie, ils découvrent leur maître, Joseph Darcier, dans une goquette (sorte de société chantante populaire) et, comme lui, se spécialisent dans la chanson sentimentale ou spirituelle et l'interprétation de courts récits, auxquels ils ajoutent l'imitation de comédiens et chanteurs en vogue.

Le chroniqueur du *Ménestrel* les décrit comme "petits de taille et de tournure élégante, les yeux et les cheveux noirs, doués chacun d'une voix un peu faible mais caressante et bien conduite", et ajoute: "ils chantaient avec un goût véritable des romances que bien des musiciens écrivaient pour eux, et aussi des duos dans lesquels leurs voix se mariaient de la façon la plus harmonieuse"¹¹. Ils entretiennent des relations amicales avec de nombreux poètes (Musset, Gautier, Hugo, Coppée) et de compositeurs de renom avec qui ils collaborent à l'occasion (Gounod, Berlioz, Halévy, Lecocq, Massé).

Comment ces jeunes gens, Anatole et Hippolyte, se retrouvent-ils aux fêtes d'Urrugne en 1856? C'est parce qu'ils viennent en voisins: ils ne sont pas nés à Saint-Jean-de-Luz comme le prétend la presse locale, mais leur mère est luzienne et ils ont passé une partie de leur enfance dans la maison de l'infante; ce qui explique qu'ils parlent basque et connaissent des

7. "Le concours musical de Dax et l'orphéon de Salies", in *Le Courrier de Bayonne*, 02/09/ 1860, n°1153.

8. D. "Chronique locale", in *Le Courrier de Bayonne*, 5/04/1867, n° 2173.

9. DUVOISIN, "Fête d'Urrugne", in *Le Courrier de Bayonne*, 12/09/1856, n° 539.

10. A.P., "Nécrologie", in *Le Ménestrel*, 19/07/1896, n° 29.

11. Id.

chansons basques, ajoutées à leur répertoire lors des concerts qu'ils donnent sur la côte où ils ont l'habitude de passer l'été¹².

On peut imaginer que c'est le docteur Larralde qui leur aura demandé d'interpréter sa pièce. Peut-être est-ce à lui également que l'on doit l'intervention d'un musicien, bayonnais bien que vivant à Paris, pour l'air chanté par les Lionnet? *Le Courier de Bayonne*¹³ indique en effet que Delphin Alard en serait l'auteur, alors que par ailleurs on trouve l'indication de l'air *Hau da Frantses istu(di)endako alegrantzia handia*¹⁴. Alard n'a-t-il fait qu'un arrangement pour deux voix et chœur d'une chanson populaire? Je n'ai pas trouvé trace d'un manuscrit correspondant permettant de trancher la question.

D. Alard, qui est l'un des chefs de file de l'école française de violon, pédagogue et concertiste réputé, apprécie les chants basques puisqu'il lui arrive de transcrire et jouer des airs basques et béarnais dans ses concerts parisiens¹⁵ et qu'il termine habituellement ses concerts sur la côte par un arrangement de saut basque¹⁶, sur les instances du public. On lui doit aussi une harmonisation, pour le recueil de chants basques édité par Pascal Lamazou, de la chanson *Donostiaco damachoac*, et c'est peut-être lui qui a communiqué cet air à son professeur Fr. Habeneck, qui en fit des variations. Je parlerai plus longuement de P. Lamazou dans un instant, en raison des liens qu'il a entretenus avec A. d'Abbadie, et j'expliquerai comment il s'est proposé pour venir chanter cette année-là à Urrugne des airs basques accompagnés au piano (l'a-t-il réellement fait? la presse n'en parle pas).

Ces fêtes de 1856 sont les seules que j'ai retrouvées faisant appel à des musiciens professionnels, d'attaches locales mais faisant une carrière parisienne. On peut se demander pourquoi ils furent appelés cette année-là (à cause de la présence du prince?), et pourquoi, alors qu'ils sont généralement sur place en septembre (période privilégiée des jeux floraux), ils ne figurent pas au programme des fêtes suivantes. Leur présence n'est-elle due qu'à un concours de circonstances? Est-ce au contraire une tentative (infructueuse) pour joindre cultures populaire et savante, une adaptation sans lendemain des habitudes de concert parisiennes aux cérémonies débutantes des jeux floraux?

Les concours de poésie basque ne sont pas à proprement parler des épreuves musicales (c'est le texte qui prime, la musique n'est qu'un support). Il peut sembler un peu surprenant, aujourd'hui où la musique apparaît comme l'une des composantes majeures de l'identité basque, de voir qu'elle n'est pas concernée directement par les concours des jeux floraux, et ce pendant plus de vingt-cinq ans.

C'est avec l'introduction en 1879 des fêtes basques au Pays Basque Sud qu'apparaissent les premières épreuves musicales. Dans une lettre adressée à Arturo Campion, A. d'Abbadie exprime le souhait d'une rencontre pour envisager "les changements et améliora-

12. Voir LIONNET (frères), *Souvenirs et anecdotes*, Paris, Paul Ollendorff, 3/1888, *passim*.

13. DUVOISIN, "Fête d'Urrugne", in *Le Courier de Bayonne*, 12/09/1856, n° 539.

14. *Anton Abbadiaren koplarien guduak*, édité par Patri URKIZU, Saint-Sébastien, Eusko Ikaskuntza, Bilbao, Euskalzaindia, 1997, p. 92.

15. *Revue et gazette musicale de Paris*, 30/04/1854, n° 18, p. 144.

16. Voir par exemple *Le Courier de Bayonne*, 4/12/1874, n° 3365.

17. Les jeux floraux comprennent à l'origine des parties de blaid et de rebot, des concours de poésie et d'improvisation, et des présentations d'animaux (vaches et génisses). S'y ajoutent dans les années 1870 des compétitions de danse, d'*irrintzina*, des courses de vitesse et des courses de femmes portant des cruches.

tions” à apporter afin d'adapter les jeux aux moeurs et aux habitudes navarraises¹⁸. Il faudrait détailler l'évolution des épreuves concernant la musique, qui vont se multiplier à partir de cette date, et les mettre en rapport avec les pratiques musicales du Sud et la conception qui existe ou qui se crée de la musique basque. On y verrait d'une part l'introduction de concours de musiciens traditionnels (jouant de la *dulzaina* ou du *txistu*, avec accompagnement de tambourin ou de caisse claire), d'ensembles vocaux et d'harmonies (*bandas*), d'autre part, l'accent mis sur la composition d'oeuvres destinées à ces deux dernières formations, oeuvres pour lesquelles on considère qu'un texte basque et l'utilisation de thèmes populaires donne un gage certain de basquitude.

Au Nord, en revanche, on en reste aux concours habituels, et il faut attendre 1893 pour voir figurer une épreuve instrumentale, avec la compétition de *xirula/ttun ttun* à Ustaritz, qui reste dans le domaine de l'exécution de la musique traditionnelle et non de la création musicale¹⁹.

AUTOUR DES CHANTS BASQUES: LA COLLABORATION A. D'ABBADIE-LAMAZOU

C'est pendant l'hiver 1855 qu'A. d'Abbadie fit la connaissance, chez ses amis de Castelbajac, du ténor béarnais Pascal Lamazou. Né à Pau en 1816 d'un père tisserand, doué d'une voix qu'on qualifie de “fraîche et flatteuse”, “mélancolique, au timbre doux”²⁰, il part pour Paris et entre au Conservatoire dans la classe de David Banderali, professeur réputé, futur beau-père du compositeur bayonnais et Grand Prix de Rome Adrien Barthe. Lamazou est décrit comme “plein de verve”, c'est “le plus gai, le plus amusant des troubadours. Il possède l'art de dérider les fronts soucieux; aussi le recherche-t-on beaucoup, a la ville aussi bien qu'à la campagne”²¹.

A côté d'un répertoire lyrique habituel, il s'est fait une spécialité des chants “pyrénéens”, qu'il fait connaître au public parisien. Il les interprète dans les salons –comme chez Castelbajac lors de la soirée où il a fait la connaissance d'A. d'Abbadie, et en concert, en particulier lors de son concert annuel, qu'il donne très régulièrement à partir de 1846 et pendant trente ans, à la salle Pleyel au début du printemps.

C'est une matinée jugée “des plus brillantes” (des plus lucratives aussi), qui attire les “Méridionaux” de la capitale, mais aussi “la fine fleur de l'aristocratie polonaise et de la société parisienne”²². Lamazou s'y produit, comme il est d'usage, entouré d'artistes amis qui lui prêtent gracieusement leur concours, et l'on retrouve le nom de tous les “Pyrénéens” de la capitale: le baryton Bonnehée de Moumour, le pianiste Planté d'Orthez, Alard, les Lionnet, Barthe et son épouse.

Ses relations avec A. d'Abbadie s'expliquent par leur intérêt commun pour les traditions basques. Mais alors que d'Abbadie apparaît comme plus sensible à l'aspect linguistique et littéraire des chants basques, Lamazou s'intéresse à leur qualité musicale. D'une façon

18. Bibliothèque de l'Institut, fonds A. d'Abbadie, lettre du 2/09/1878.

19. Voir “Ustaritz”, in *L'Avenir des Pyrénées et des Landes*, 22/09/1893, n° 3454.

20. *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1849, n°9, p. 68 et 1850, n°16, p. 136.

21. CHOUQUET (Gustave), “Chronique des concerts”, in *L'Art musical*, 14/05/1863, n° 24, p. 181.

22. “Faits divers”, in *L'Art musical*, 15/04/1869, n° 20, p. 159.

générale, lorsqu'on commence, au milieu du XIX^{ème} siècle, à publier ces chants, c'est le texte qui est imprimé et analysé, la musique est rarement notée (voir les travaux d'A. Chaho, Fr. Michel, etc.). C'est dans la décennie 1860 que paraissent les premiers recueils de mélodies basques, présentées, selon le goût de l'époque, en version arrangée pour chant et piano (J.A. Santesteban, *Ecos de Vasconia* à partir de 1864, comprenant beaucoup de musique "contemporaine", en particulier d'Iparraquire; Madame de la Villehélio, *Souvenirs des Pyrénées*, 1869; J.D.J. Sallaberry, *Chants populaires du Pays Basque*, 1870).

Lamazou, quant à lui, inclut des mélodies béarnaises à son répertoire dès la fin des années 1840. En 1856, il écrit à A. d'Abbadie qu'il a réuni un "joli recueil" de chants basques et béarnais, et il lui demande de lui communiquer des airs basques²³. Enfin, en 1869, il publie à Paris un ouvrage intitulé *Cinquante chants pyrénéens* (dont 36 béarnais, 2 des Pyrénées Orientales et 12 airs basques dont 3 sont donnés comme étant de Belzunce et 2 de Garat), avec texte original –orthographié par A. Chaho pour le basque– et traduction française. Les accompagnements ont été confiés aux compositeurs parmi les plus en vue de l'époque: Auber (directeur du Conservatoire de Paris), Gounod, Barthe, Félicien David, Weckerlin, le jeune Massenet, etc.

Le recueil est salué par Théophile Gautier comme "un tableau vivant et poétique de la civilisation méridionale au Moyen Age" –appréciation parue au *Journal Officiel* du 2 mai 1870 et reproduite dans l'édition suivante²⁴, de même qu'une lettre de Frédéric Mistral datée du 24 juillet 1869, félicitant Lamazou pour "cette oeuvre nationale, nationale pour le Béarn et pour tout le Midi". "Vous devez être doublement heureux, monsieur", lui écrit-il, "d'avoir fait connaître et aimer à Paris les chants de votre Béarn et de les avoir fixés pour toujours sous les auspices des plus illustres maîtres".

Une seconde édition paraît en 1874, comportant quelques modifications: en particulier deux mélodies basques sont supprimées, trois nouvelles apparaissent, dont une en deux versions. L'une de ces modifications est rendue possible par la collaboration d'A. d'Abbadie: le 30 mai 1873, il a envoyé à Lamazou la *Chanson de Belzunce*, et le ténor lui écrit: "je vais placer ce bel air à la tête des chants basques, (...) ce sera sans contredit le plus beau de mon album. Permettez-moi, Monsieur et je vous en prie, de penser vous le dédier à la place d'*Irulia*"²⁵.

Les airs basques débutent effectivement par ce chant ainsi présenté: "à Monsieur Antoine d'Abbadie, d'Arrast, Zubernotarra, Membre de l'Institut. *Nafartarren arraza* (la race des Navarrais), chanson basque à la louange du Capitaine Vicomte de Belzunce (année 1762)". Henri Reber, professeur au Conservatoire de Paris et membre de l'Institut lui aussi, "a trouvé l'air tellement beau", écrit Lamazou, "qu'il en (a) fait l'accompagnement". Lamazou estime qu'il "y a mis toute son âme et son grand savoir, c'est grand et magnifique"²⁶. Les paroles françaises sont de Simon Arnaud, peut-être réalisées d'après une traduction effectuée par A. d'Abbadie à la demande de Lamazou. Dans une lettre du 28 février, Lamazou annonce une modification: "je dois néanmoins vous prévenir que je suis obligé de faire dis-

23. Bibliothèque Nationale de Paris, fonds d'Abbadie (correspondance), NAF ms 21748, fol. 1 4, lettre du 15/08/1856.

24. *Cinquante chants pyrénéens*, Paris, chez Pascal Lamazou, 1874, 101 p.

25. Bibliothèque Nationale, fonds d'Abbadie (correspondance), ms 21748, fol. 17 (lettre du 5/02/1874).

26. Bibliothèque Nationale, fonds d'Abbadie (correspondance), ms 21748, fol. 17 et 19, lettres des 5/02/1874 et 14/02/1874.

paraître de la publication actuelle le second couplet à cause de l'allusion à la guerre avec les Allemands, allusion qui suffirait pour me faire interdire par la censure de chanter la chanson au premier concert où je voudrais me faire entendre. Mais, comme ce couplet est un des plus beaux, je ferai imprimer et graver la chanson à part avec les douze couplets, si je les ai jamais, et ce sera pour moi l'occasion de la répandre dans le pays, où sous nos auspices elle ne manquera pas, j'en suis certain, de faire son chemin"²⁷. Il ne semble pas que ce tirage à part ait été effectué, et les rééditions ne comportent que les trois couplets de la première publication.

Lamazou est très satisfait de cet ajout au recueil de *Chants pyrénéens*, et il remercie chaleureusement A. d'Abbadie: "le morceau sera mon cheval de bataille pour les grands concerts. Je le réserve pour le jeudi 26 mars pour mon concert annuel; j'aurai les plus grands artistes de Paris, maître Alard en tête"²⁸. L'édition de 1874 comporte en outre une lithographie de Gustave Doré, à qui sont dédiées les *Donzelles de Saint-Sébastien* harmonisées par Alard.

Après ces publications des années 1860/70, il faudra ensuite attendre la fin du siècle pour voir à nouveau se manifester un intérêt pour la musique traditionnelle: un collectage plus systématique et plus scientifique est initié par Charles Bordes à partir de 1889/90 et publié une dizaine d'années plus tard. Si l'on en croit Charles Petit, qui qualifie A. d'Abbadie de "protecteur dévoué" des "anciennes mélodies du Pays Basque et des vieilles danses traditionnelles" dans le discours prononcé aux fêtes de la Tradition basque de Saint-Jean-de-Luz en 1897, Charles Bordes aurait reçu l'appui de celui-ci: il (Ch. Bordes) "pourrait dire avec quel intérêt notre éminent compatriote l'a suivi dans ses patientes recherches et de quels vœux ardents il en appelait la publication"²⁹. Je n'ai malheureusement pu trouver de documents confirmant ce fait, qui s'inscrit bien pourtant dans la lignée de l'intérêt manifesté vingt-six ans plus tôt auprès de P. Lamazou.

27. Bibliothèque Nationale, fonds d'Abbadie (correspondance), ms 21748, fol. 22, Lettre du 28/02/1874.

28. Bibliothèque Nationale, fonds d'Abbadie (correspondance), ms 21748, fol. 19, lettre du 14/02/1874.

29. PETIT (Charles), "Antoine d'Abbadie", in *La Tradition au Pays Basque*, op. cit. p. 552.