

ANTOINE LE DUC

La zarzuela

genèse et filiations

Il y a cent ans, le 17 février 1894 était créée au théâtre Apolo de Madrid *La verbena de la Paloma*, livret de Ricardo de la Vega, musique de Tomas Breton. *La verbena de la Paloma* est l'archétype de la zarzuela, c'est à dire, du drame lyrique national espagnol. L'action se déroule lors d'une fête populaire (*verbenas*) en l'honneur de la vierge de la Paloma, patronne du quartier madrilène de la *Latina*, entre la *Plaza Mayor* et le pittoresque quartier populaire du *Lavapiés*.

La partition de Tomas Breton mêle des airs à l'italienne avec des ensembles échevelés et des danses populaires comme les *soleares* andalous et le célèbre et très madrilène *chotis*, danse grave et compassée issue de la scottish des orchestres allemands. Le tout est d'une grande cohérence, riche d'une belle invention mélodique et l'orchestre qui accueille l'orgue de barbarie est traité avec maîtrise et raffinement.

Le livret de Ricardo de la Vega, est peuplé de personnages qui ne sont pas des héros tragiques comme dans l'opéra italien, mais vivent l'aventure ordinaire des gens du commun. Il y a le typographe famélique, le vieux monsieur amoureux qui emmène

deux coquettes de bas étage à la *Verbena de la Paloma*, le veilleur de nuit (*sereno*), le patron de bistrot qui joue aux cartes avec ses amis, le café concert avec la chanteuse de service, et naturellement le bal populaire. Tout au long de la pièce, l'auditeur est séduit d'emblée par la saveur madrilène qui imprègne l'atmosphère et le naturel des dialogues.

Une autre zarzuela tout aussi célèbre signée Gregorio Fernandez-Shaw pour le livret et Ruperti Chapi pour la musique a pour titre *La Revoltosa* (la coquette tapageuse) voit le jour en 1897. L'action se situe dans la cour intérieure d'un immeuble de rapport du vieux Madrid. Mari-Pepa, la coquette, tourne la tête à trois vieux messieurs de l'immeuble ; elle leur donne même rendez-vous un soir à tous à la fois, et après le beau remue-ménage qu'on imagine, la pièce se termine à l'avantage du jeune Felipe dont la fidélité a été ainsi mise à l'épreuve.

A la fin du XIXe, la zarzuela avait atteint sa pleine maturité, mais le cheminement fut long. C'est l'histoire exaltante de ce que l'on considère comme le drame lyrique national espagnol que nous allons essayer de révéler dans les lignes qui vont suivre.

* * * * *

La zarzuela moderne est un genre complexe et équivoque qui résiste aux définitions simplistes. Le mot zarzuela est un terme générique qui sert à désigner tout drame scénique écrit en espagnol et qui fait alterner le chant avec la diction parlée. Le Dictionnaire de l'Académie Royale espagnole le définit ainsi : "Composicion dramática, parte de ella cantada ; melodrama." Sur le plan formel elle présente d'évidentes affinités avec l'opéra-comique français, ou le *singspiel* allemand. A L'origine, le mot zaruela ne désigne pas un genre musical spécifique mais un lieu-dit situé au nord de la capitale, à deux lieues de la Résidence du Général Franco, le Palais Pardo, au coeur d'une forêt de chênes, de frênes, de genêts, le broussailles et de ronces (*zarzas*). Au début du XVIIe, le roi Philippe IV fit édifier à cet endroit un pavillon de chasse qui devint propriété de son frère le Cardinal le Cardinal-

Infant. A partir de 1634, le bâtiment fut agrandi et transformé en véritable château de plaisance, le Palacio de la Zarzuela, avec parc, jardins et fontaines, et le monarque prit l'habitude de faire venir de Madrid des comédiens et des chanteurs pour distraire courtisans et courtisanes pendant les soirées d'hiver ou lorsque le mauvais temps interdisait la chasse. Ces festivités prirent le nom de *Fiestas de la Zarzuela*. Pour des commodités de langage, le syntagme *Fiestas de la Zarzuela* s'est abrégé en zarzuela sans majuscule.

Le livret de la zarzuela moderne peut être une farce, une comédie ou un vaudeville ; les dialogues sont entrecoupés de chants : airs, duos ou ensembles, d'intermèdes chorégraphiques d'inspiration populaire le plus souvent, ou purement instrumentaux (*intermedios*). Il peut être en un acte et ressortit alors au théâtre primitif espagnol : *entremés, sainete, tonadillas escénica*. A-t-il deux actes ? On retrouve alors la structure de base du genre créée par Calderon et qui s'apparente, faut-il le rappeler à celle du *melodramma* italien des XVIIIe et XIXe siècles (Mozart et Rossini). A partir de Barbieri enfin, c'est à dire en 1851 surgit la zarzuela grande en trois actes créée sur le modèle de l'opéra-comique français, tandis que le début des années 1880 marquent le triomphe de la zarzuela en un acte qu'on appelle *sainete lirico* et qui forme le género chico d'inspiration populaire.

La zarzuela appartient au genre lyrico-dramatique, c'est à dire "qu'elle intègre l'élément musical au discours théâtral", suivant l'expression de Christiane Le Bordays qui voit dans cette particularité "un phénomène consubstantiel à toute manifestation scénique espagnole"¹. D'une façon générale, la zarzuela ignore le récitatif mal adapté à la vivacité du tempérament espagnol. D'une façon générale, l'Espagne en effet a ignoré le drame scénique chanté intégralement.

Dans un poème intitulé *La musique*, publié en 1779, le poète Tomas de Iriarte signale l'existence d'un drame lyrique spécifique qu'on appelle *zarzuela* qui se caractérise par l'existence d'un discours parlé mêlé d'airs, de duos, de chœurs et récitatifs. Ce mélange est peut être condamnable, écrit-il en substance, mais le tempérament espagnol est habitué à une action rapide, chargée de péripéties et dans laquelle la présence de récitatifs constitue un

frein (*rémora*) qui déplaît au public.

Toujours au XVIII^e siècle, le polygraphe Valencien Eximène, s'est plu à relever lui aussi la répugnance de l'Espagnol pour le récitatif à l'italienne. "Les étrangers regrettent que le théâtre espagnol ne comprenne que des mélodrames (comédies en musique), tragiques ou comiques ; mais les Espagnols ont trop de bons sens pour adopter un genre (l'opéra chanté intégralement) qui répugne à la raison et au bon goût ; ils présentent des drames en musique qu'ils appellent *zarzuelas*, dans lesquelles sont déclamées et chantées les scènes qui exigent de la musique, c'est à dire, là où brille la passion. De cette façon on n'ennuie pas le spectateur avec l'insupportable monotonie du récitatif italien ; "on entend et on comprend le déroulement de l'histoire, les caractères, les moeurs etc.... de sorte que le plaisir de l'oreille se conjugue avec l'information saisie par l'entendement. "

Le premier *drama cantado* qui présente une structure formelle cohérente voit le jour en 1629 au Palais du Retiro ; son titre *La selva sin amor*. Il s'agit en réalité d'une églogue pastorale de 700 vers écrite par Lope de Vega en l'honneur de Philippe III et publiée en 1630. Dans une longue dédicace destinée à l'amiral de Castille l'auteur la présente comme une chose nouvelle en Espagne : "Cosa nueva en España".

Les personnages appartiennent au repertoire mythologique et pastoral le plus conventionnel : ils s'appellent Venus, Silcio, Jacinto, Filis, Flora, ... L'ensemble comprend un prologue et six scènes. La musique a sans doute été écrite par un de nombreux compositeurs au service du roi à cette époque : Mateo Romero, Carlos Patiño, ou les organistes Francisco Clavijio et Sebastian Martinez Verdugo. Lope curieusement dans sa dédicace, s'attarde beaucoup plus à la mise en scène de l'Italien Cosmo Lotti qu'à la musique ou à son propre travail de "librettiste". Il devait s'agir d'une sorte d'imitation des drames pastoraux très en vogue à cette époque, peut être d'une féerie dans le goût italien avec un appareil scénique très complexe.

En 1648, à l'occasion du mariage de Philippe IV avec Marie-Anne d'Autriche, Calderon de la Barca reçoit commande d'un

ouvrage lyrico-dramatique destiné à célébrer l'événement. La dramaturge qui n'avait pas la faculté d'improvisation, de son rival Lope de Vega reprend une pièce antérieure intitulée *El jardín de Falerina*, à laquelle il fait ajouter de la musique.

El jardín de Falerina était à l'origine un ouvrage en trois actes; l'auteur supprima un de ces actes pour le remplacer par des chants et des danses. On y entend une *gallarda*, un chœur de femmes, un chœur de nymphes, un air chanté par le héros (le *galan*) et avec un autre chœur ; l'ouvrage se terminait par un ensemble de voix et d'instruments.

En 1657, le même Calderon de la Barca écrit *El laurel de Apolo*, pour célébrer la naissance de Prospero, fils du roi Philippe IV. La pièce destinée à être une *Fiesta de la Zarzuela* sera en réalité une *Fiesta del Retiro*, puisque c'est au palais del Retiro qu'elle fut représentée le 14 Mars 1658. Les circonstances de la représentation ne doivent pas être perdues de vue ; nous aurons l'occasion de voir en effet que l'histoire de la zarzuela est inséparable des grands événements qui marquent la vie de la famille royale espagnole.

Cette première zarzuela comprenait deux actes et un prologue (*loa*). Dans ce prologue, l'auteur fait intervenir la Zarzuela personnifiée sous les traits d'une paysanne revêtue d'habits rustiques, flattée que son mérite lui ait ouvert les portes d'un aussi vaste et noble lieu. A un interlocuteur qui l'interroge en ces termes :

“Qui es-tu villageoise, - Toi qui sous tes atours rustiques
-Prétends te distinguer au milieu de nous ?
Elle répond :
-”Je suis la Zarzuela : Humble et pauvre ferme,
-Si dépeuplée et si déserte
-Que la lumière du jour ne parvient pas jusqu'à moi
-Si le Pardo ne me cède pas de sa clarté”.

Dans ce prologue, la nymphe entre en scène et invite les quatre parties du monde à manifester leur joie en l'honneur de la naissance du Prince. On voit apparaître ensuite la nymphe Eco, Daphné, Apollon, Cupidon, des bergers et des bergères. La *loa*

contient aussi une information intéressante sur l'aspect formel du genre. A l'un des personnages qui lui demande en quoi consiste la comédie qu'ils vont voir, l'allégorie de la Zarzuela répond :

“- Ce n'est pas une comédie - Mais seulement une petite fable
- Dans laquelle - On chante et on joue la comédie “.

La partie musicale comprend huit numéros :

- 1.- Un chœur chanté par des bergers et des bergères avec des strophes interprétées séparément.
- 2.- Un dialogue en musique entre Apollon et Cupidon.
- 3.- Un chœur de nymphes qui contient aussi un air chanté par Apollon.
- 4.- Une chanson paysanne exécutée par l'allégorie du Rustico et accompagnée de danses.
- 5.- Air d'Iris avec chœurs.
- 6.- Dialogue chanté et parlé entre Apollon et Daphné.
- 7.- Chœur de bergers en alternance avec une bergère qui chante une seguidilla.
- 8.- Chœur final.

La production de zarzuelas restera relativement importante au XVIIe siècle ; la splendeur matérielle de la représentation retenait l'attention beaucoup plus que la musique. Lors de la représentation en 1687, pour célébrer l'anniversaire de Charles II, d'une comédie en musique intitulée *Duelos de ingenio y fortuna*, on est surtout attentif à la “pompe festive”, à la décoration, aux costumes, à l'apparat royal des scènes, aux changements de décor, aux apparitions et à la machinerie.

A la fin du XVIIe siècle, et au début du XVIIIe siècle, la production va se ralentir avec l'irruption en Espagne des compagnies d'opéra italien amenées par le duc d'Anjou qui avait dans ses bagages le célèbre castrat Carlo Broschi, alias Farinelli. Le répertoire nationale compose essentiellement de la tonadilla qui distraira aussi bien les basses classes que l'aristocratie plus ou

moins encanaillée.

La *tonadilla* au sens propre est une chanson (*tonada*=chanson) ; c'est une sorte d'intermède comique, très proche à l'*intermezzo* italien, chanté entre deux actes d'un drame sérieux, d'une tragédie ou d'un opéra. Il existait des *tonadillas* pour une seule voix, des *tonadillas* dites *a duo*, *a tres*, *a cuatro* et avec choeur ; on parle alors de *tonadilla general*. La zarzuela ne connaîtra un regain de faveur qu'à la fin du siècle.

Dans sa *Reseña histórica de la zarzuela* publiée au XIXe siècle par Castro au début de l'*Album de la zarzuela* du journaliste Velaz de Medrano, on trouve plusieurs titres de zarzuelas écrites par des écrivains et des compositeurs de premier plan comme Leandro Fernandez de Moratín (*El barón de Illescas*), Ramon de la Cruz et Boccherini (*Clementina*), *El tío y la tía* (musique de Antonio Rosales). Parmi les compositeurs, il faut citer encore Pablo Esteve (*Los zagales del Genil*), Antonio Rodriguez de Hita (*La Briseida*), Fabian Garcia Pacheco (*En casa de nadie. no se mete nadie*), José Lidon, maître de la chapelle royale et beaucoup d'autres. Il faut noter quelques particularités à propos de ces ouvrages ; ils appartiennent à plusieurs genres ; il y a des zarzuelas burlesques (*El tío y la tía*), des zarzuelas pastorales (*Los zagales del Genil*), des zarzuelas héroïques (*La briseida*), des zarzuelas comiques (*En la casa de nadie no se mete nadie*). Certaines sont en un acte, d'autres en deux, selon le modèle calderonien. A notre connaissance, deux zarzuelas du XVIIIe siècle ont été exhumées de nos jours ; *Viento es la dicha de amor*, zarzuela en deux journées, livret de Antinio de Zamora (1660-1740), musique de José de Nebra (1702-1768), dont la publication a été patronnée par le Fundacion March et *Las foncarraleras*, zarzuela en deux actes, livret de Ramón de la Cruz, musique de Ventura Galván.

* * * * *

Entre 1800 et 1832, les calamités qui s'abattirent sur l'Espagne provoquèrent ce que Barbieri appelle "une éclipse partielle du genre de la zarzuela". C'est l'époque des *operetas originales* de Manuel Garcia, des *opéras-bufas*, et des *comedias con musica*. Nous en

avons répertorié 103 à la Biblioteca Municipal de Madrid.

A l'exception des *operetas* de Manuel de Garcia, de trois zarzuelas "nationales" qui ne sont que des reprises d'ouvrages créés au dix-huitième siècle (*Amando bien, no se ofenderá un desdén*, zarzuela en deux actes et en vers de José de Canizares, *La Armida*, zarzuela heroica, *Aspides y basiliscos*, d'Antonio de Zamora, *El tío y la tía* de Cristiani) et de quelques ouvrages de Francisco Comella ou Enciso Catrillón qui pendant cette époque de régression culturelle que constitue le règne de Fernando VII écrivaient leurs livrets dans le goût néoclassique, la plupart des ouvrages représentés sont importés de France et d'Italie : *Adolfo y Clara* de d'Alayrac ; *Le délire* de Berton, *Le déserteur* de Monsigny. Rossini triomphe et certains de ses ouvrages sont annoncés comme zarzuelas, et souvent avec un titre espagnol : *El engaño feliz* (*L'Inganno felice*) (1819), *La italiana en Argel* ou *Tancredi*. La décennie 1820-1830 est marquée également par la suprématie de l'opéra romantique italien ; le répertoire de Bellini et Donizetti introduit par Mercadante et sa compagnie italienne provoque un véritable délire dans la foule de ceux qu'on appelait alors à Madrid les *filarmónicos*. Quant à la zarzuela elle est oubliée ou traitée avec mépris par les journalistes. A un des ses obscurs collaborateurs qui s'interroge sur les raisons de l'échec d'un opéra complètement oublié intitulé *L'Orfano della selva*, José Maria Carnerero, le caustique rédacteur de *Las cartas españolas*, l'unique revue culturelle du Madrid d'alors, lui conseille avec une évidente désinvolture, de renoncer à s'occuper d'opéra dans ses feuilletons ; "Vous êtes né pour les zarzuelas", lui écrit-il avec une désinvolture qui en dit long sur l'estime était tenu en 1832 le genre qui nous occupe.

La zarzuela a retrouvé sa vitalité dans le premier tiers du XIXe siècle et cette renaissance n'a pas été le fait du hasard. Elle est le résultat d'un long travail de maturation qui s'est étalé sur près de vingt ans, de 1832 à 1851.

Un genre musical de cette importance ne naît pas spontanément. Il est le résultat d'une idée et d'une volonté. L'idée a germé dans le cerveau d'une poignée de jeunes acteurs, auteurs dramatiques et compositeurs dont l'histoire n'a pas retenu les

noms. Leurs efforts ont coïncidé avec l'émergence en Europe du sentiment national et ne pouvaient que trouver un écho favorable chez le peuple espagnol patriote à souhait et attaché à un ensemble de valeurs qui ont forgé son identité au fil des siècles. L'ouverture politique, le triomphe autour de 1845 du parti *moderado* très marqué par l'influence française ont amené par réaction un retour significatif aux valeurs du passé. Enfin, la création en 1830, par la reine Marie-Christine épouse du roi Ferdinand VII du Conservatoire de Madrid sur le modèle de celui qui existait alors à Naples, a permis la formation d'une pléiade de compositeurs et de chanteurs qui n'avaient rien à envier à leurs "collègues" d'Outre-Pyrénées.

Dans ce conservatoire on enseignait tous les instruments à cordes et tous les bois ; parmi les cuivres, seul l'enseignement de la trompette était assuré. Il y avait deux classes de chant et deux de déclamation dont l'une était dirigée par l'acteur Julián Romea, excellent pédagogue, féru de répertoire français, et l'autre par Mariano Fernandez, spécialiste du théâtre andalou. On y donnait aussi des cours de langue italienne. L'enseignement était de qualité même si les noms des professeurs, Baltasar Saldoni pour le solfège, Pedro Albéniz pour le piano, Ramon Carnicer pour la composition ne sont pas passés à la postérité ; seul le dernier reste connu des spécialistes comme l'auteur d'une ouverture pour *Le Barbier de Séville* qui remplacera provisoirement dans les théâtres de Madrid, celle de Rossini, et comme le maître du grand Asenjo Barbieri.

Le directeur de l'établissement, Piermarini, choisi par la reine, était un napolitain, et l'enseignement de la musique espagnole était négligé. Le compositeur et musicologue, Mariano Soriani Fuertes le regrette ainsi que Barbieri, mais Baltasar Saldoni fait observer que de nombreux élèves sortis du Conservatoire ont prêté leur voix à la zarzuela.

Le premier objectif à remplir pour assurer l'essor du théâtre espagnol reste avant tout la réhabilitation de la langue castillane dans le drame lyrique. Déjà, dans le chant V de son poème intitulé *La musica*, paru en 1779, Tomas de Iriarte reconnaissait avoir trouvé sur le sol hispanique "une langue noble, riche, majestueuse,

souple, virile, harmonieuse”. Baltasar Saldoni dans son *Diccionario biografico, bibliografico de efemérides de músicos españoles* regrette que faute de poètes, émules de Garcilaso, la langue espagnole ne soit pas parvenue au degré de douceur et de perfection qui seules eussent permis “cet accord parfait de la musique et de la poésie dont bénéficie la langue italienne”. Enfin en 1840, dans un ouvrage publié à Barcelone et intitulé : *Discours où l'on met en évidence la nécessité et la convenance de créer l'opéra national et où l'on prouve par des principes d'orthologie, de prosodie et d'art métrique les éminentes qualités de la langue castillane pour la musique et le chant*, aussi indigeste que son titre, un certain Joaquin Rius, frère des écoles chrétiennes défend lui aussi à sa manière, le principe de la création du drame lyrique en langue vernaculaire.

Le 30 Janvier 1832, naît dans la famille royale Maria-Fernanda, la seconde fille de Ferdinand VII et de Marie-Christine. Comme en 1658 pour Próspero, on célèbre l'événement avec un *melodrama* (ou *opereta*), terme à la mode qui servait alors pour désigner tout ouvrage comique qui fait alterner la musique avec des dialogues de comédie ; son titre : *Los enredos de un curioso*. Le poète officiel de la cour, Felix Enciso Castrillon avait été chargé de commettre le livret tandis que la musique fut confiée aux professeurs du Conservatoire, Saldoni, Pedro Albéniz et Ramon Carnicer. Le livret adapté aux circonstances est bien écrit, dans le goût néo-classique qui dominait à l'époque. Il contient des épisodes comiques confiés à deux imbéciles peureux, apprentis toreros qui s'expriment déjà en calo. Tous les ingrédients de la zarzuela moderne sont déjà présents dans cet ouvrage, mais il faudra attendre 1860 pour que Baltasar Saldoni, qui avait écrit un duo, remplace la désignation de melodrama par celle de zarzuela.

Avec *Los enredos de un curioso*, le drama lyrique espagnol s'articule directement sur la *opereta* de Manuel Garcia et sur la zarzuela du XVIIIe siècle, originale ou arrangée du français comme ce *Cuadro hablador*, tiré du *Tableau parlant* d'Anseaume et qui présente la même structure musicale que les opéras-comiques de Grétry.

Le Conservatoire de musique a été inauguré un an avant le déchaînement de la première guerre carliste qui dévastera le nord

du pays de 1833 à 1839. Pendant toute cette période, si le théâtre dit de *verso* connaît son plein essor, le drame lyrique national est en léthargie.

Dédaignant les sujets néo-classiques, les auteurs dramatiques se tournent vers la France, vers le vaudeville qui triomphe en Espagne avec Scribe. Le vaudeville volant au secours du théâtre lyrique national, voilà le phénomène qu'on n'a pas fini d'étudier et qui donnera naissance à la zarzuela moderne. Pour faire pièce aux "mélodrames" de Rossini ainsi qu'à l'opéra romantique italien triomphant dans les milieux aristocratiques, les intellectuels de la jeune génération s'intéressent à la tradition nationale, mais ils portent surtout leurs regards au-delà des Pyrénées. Les nouvelles lois consécutives à la promulgation de la Constitution de Cadix qui établissent la liberté d'entreprise et de commerce, donnent un essor inouï à l'industrie et au commerce. Le centre de Madrid, somptueusement rénové autour de la Puerta del Sol est envahi par les boutiques de luxe souvent tenues par des Français. Eugène Scribe, le porte-parole en France de la bourgeoisie libérale enrichie par la Révolution et la vente des biens du clergé inonde la scène espagnole de ses vaudevilles. Les mentalités évoluent : le mérite personnel a remplacé la naissance ; chacun se prend pour un Rastignac : "A présent, mon ami, il n'y a plus de mésalliance, déclare un personnage de *La famille Riquebourg* de Scribe. Le commerce, l'industrie, la noblesse, égaux en lumières, en force, en courage, se tiennent et se donnent la main. Qui gouverne demain, qui commandera demain ? Toi, moi, si nos talents nous en rendent dignes : car les talents, l'instruction fixent seuls les rangs."

Cette bourgeoisie naissante, issue de la révolution économique et industrielle qui s'amorce en Espagne voulait elle aussi son propre spectacle : trop peu cultivée pour venir à l'opéra dont les sujets, éloignés dans le temps, ne la touchaient guère, ignorant tout de la langue italienne, rebutée par les récitatifs, elle se tourne donc vers Scribe dont les vaudevilles reproduisaient leurs modes de vie, leurs préjugés et leur philosophie. Mais il fallait bien aussi singer l'aristocratie férue d'opéra. Pourquoi le bourgeois de l'époque dédaignerait-il la musique ? De la musique ? Oui, mais pas trop. Les vaudevilles, pour citer un quotidien de l'époque,

“contenaient non pas des duos, ni des arias, mais de petits airs légers, amusants, bien souvent insignifiants qui contribuaient à donner de l’animation au dialogue.” Or, le hasard voulut qu’à cette époque vécût à Madrid un compositeur italien, Basilio Basili, fils de Francisco Basili, compositeur et maître de Chapelle à Saint-Pierre de Rome, et qui avait chanté au théâtre de Ferrare. Peu doué pour la scène mais bon compositeur et musicologue averti, il s’était retrouvé par hasard à Madrid attaché au théâtre Principe tout prêt à collaborer avec le dramaturge de la bourgeoisie d’alors, Breton de los Herreros qui avait personnellement traduit treize vaudevilles de Scribe. Ne pouvant se contenter des menues ariettes et des couplets insignifiants qui agrémentaient alors les vaudevilles, il eut l’idée d’écrire des pièces plus substantielles, c’est-à-dire, des airs à l’italienne ; d’un autre côté sa culture de musicologue l’avait amené à s’intéresser également au folklore, à la musique populaire espagnole ². Séduit par cette musique qu’il assimila sans peine, le jeune compositeur collabora avec Breton de los Herreros pour écrire non plus de la musique de vaudeville, mais de la musique d’opéra-comique avec intégration de musique populaire : savait-il alors qu’il ne faisait que renouer avec d’anciens usages ?

Restait à trouver un nom pour cette forme nouvelle de spectacle. Il fallait trouver une désignation spécifique qui fit référence à des productions nationales antérieures et présentât des caractéristiques formelles identiques à celles du mélodrame ou de l’opéra-comique ; écartant le terme étranger d’*opereta*, il préféra celui de *zarzuela* ; mais soucieux d’éclairer au mieux le spectateur sur la nature de spectacle proposé, il prit la précaution d’accoler le vocable tombé en désuétude depuis plus de quarante ans à celui de *comedia*, et c’est sous cette curieuse appellation de *comedia-zarzuela* que sa première pièce lyrico-dramatique sera annoncée sans commentaires dans la presse quotidienne. D’un autre côté comme dans les théâtres de Madrid, on commençait à remplacer le traditionnel *sainete* comique de fin de spectacle par un vaudeville, ce qui donne une idée du succès du genre et en même temps de son caractère marginal, tout permet de croire que la désignation de *comedia-zarzuela* a été utilisée régulièrement à cette

époque.

La première *Comedia-zarzuela* de Breton-Basili voit le jour le 12 mars 1839. Elle a pour titre *El novio y el concierto* et tourne en dérision les maniaques de la musique italienne. De toute évidence, les auteurs ont voulu dépasser le cadre étriqué du vaudeville : on peut lire en effet dans la *Gaceta de Madrid* : “Cette pièce a été composée tout exprès pour qu’on puisse y intercaler des compositions musicales (...). On a prétendu faire une imitation du vaudeville français ; or, dans le vaudeville, la partie musicale ne se compose pas de duos, ni d’arias, mais de petits airs légers, amusants et bien souvent sans importance ; la zarzuela dont nous traitons n’appartient donc pas tant au genre des vaudevilles qu’à celui des opéras-comiques qui se composent d’une égale quantité de chant formel cohérent.”

Quatre ans plus tard, Breton récidive avec une autre *comedia-zarzuela* intitulée *Los solitarios*, tirée d’un vaudeville de Scribe intitulé *Les inconsolables* ; elle contient moins de musique que l’ouvrage précédent, mais, détail significatif, on y trouve un air tiré de *La muette de Portici* d’Auber ce qui prouve bien le succès outre-Pyrénées de l’opéra français.

Ces premières zarzuelas-vaudevilles auront une carrière très éphémère. Nous ne nous y attarderons pas davantage. En revanche, il importe pour le moment de découvrir un autre faisceau d’influences qui alimentera le genre quelques décennies plus tard.

La mode de l’Espagne romantique lancée en France par Théophile Gautier, Prosper Mérimée et les innombrables voyageurs attirés par l’exotisme de la péninsule dans une Europe en proie au progrès uniformisant, a donné naissance au *costumbrismo*, à la couleur locale, au folklore. Tout est prétexte à des débordements de folklore. On compose des chansons faussement folkloriques publiées en albums et qui remportent un vif succès dans les salons et jusque dans les milieux politiques. Le célèbre baryton comique dont nous reparlerons plus tard, Francisco Salas, compose une chanson pseudo-folklorique intitulée *Los toros del Puerto* qui connaîtra un vif succès. Au programme des interminables *funciones variadas* qui rivaient les

spectateurs à leur siège des après-midis entiers, outre l'ouverture d'un opéra à la mode, (on disait alors *sinfonia*) des extraits d'opéras, des productions dramatiques modernes : comédies bourgeoises et vaudevilles, on avait pris l'habitude de faire figurer à l'intention du public des basses classes un intermède de danse populaire (*baile nacional*), des chansons folkloriques et des pièces extraites du répertoire du *teatro menor* : *sainetes*, *sainetes con música*, *entremeses*, *tonadillas*, *escenas españolas*, *serenetas* etc. Il s'agissait le plus souvent de piécettes récentes, mais il n'était pas rare qu'on représentât aussi le répertoire populaire du XVIIIe siècle. Toutes ces productions hautes en couleur, truffées d'argot andalou et de calo, et qui mettaient en scène des gens de basse condition, remportaient un vif succès auprès du petit peuple, mais elles étaient souvent traitées avec mépris par la presse du parti *moderado*. Elles trouvaient grâce néanmoins auprès de Breton de los Herreros qui leur reconnaissait un double mérite, celui d'offrir une peinture qu'il croyait fidèle, des gens du bas peuple et d'être parfaitement jouées. Elles contribueront à éveiller dans le public le goût de la musique chantée en langue espagnole, et même si leur mérite reste très inégal, leur influence se fera sentir jusqu'aux *tonadillas* de Granados ; elles prépareront le terrain au drame lyrique national avec un succès d'autant plus affirmé que certains chanteurs comme le baryton Francisco Salas qui avait triomphé dans les opéras bouffes de Donizetti et Rossini, renonce au répertoire ultramontain pour acclimater chez ses compatriotes la musique dramatique en langue vernaculaire. On lui doit même une traduction castillane d'*Il campanello* de Donizetti devenu en Espagne *La campanilla*.

De ces premiers tâtonnements naîtront à partir de 1843 un certain nombre de zarzuelas embryonnaires, à caractère folklorique, d'une structure assez lâche mais qui constitueront la base de l'édifice du spectacle lyrico-dramatique espagnol.

Leurs titres évoquent le mode rural, essentiellement l'Andalousie : *El ventorrillo de Crespo*, *El meson en Nochebuena*, *La feria de Santiponce*, *El ventorrillo de Alfarache* ; à côté des airs à l'italienne, on y trouve de nombreuses chansons pseudo-folkloriques de

Sebastian Iradier qui collabore avec Basilio Basili et un compositeur musicologue, féru de musique populaire, Mariano Soriano Fuertes. La plupart de ces embryons de drame lyrique n'ont d'autre objet que de divertir le public des grands théâtres de la capitale au moment des fêtes de fin d'année. D'autres, comme *La alcaldesa de Zamarramala* d'Hartzembusch retrouvent la fonction assignée aux premiers ouvrages lyriques espagnols dès l'époque de Calderon à savoir solenniser un événement royal important, en l'occurrence, le mariage de la soeur de la reine Isabelle II, Luisa-Fernanda avec le Duc de Montpensier, célébré en octobre de 1846. Dans d'autres cas, ils remplacent le *sainete* de fin de spectacle, au même titre que le vaudeville. La structure musicale de ces pièces nous l'avons dit, est assez lâche : on y trouve de tout ; voici la liste des numéros d'une zarzuela intitulée *Un poco de todo* : Choeur d'introduction - Trio - Romance tirée de l'opéra *Il furioso* de Donizetti - *La naranjera* et *El maton*, chansons populaires de Sebastian Iradier.

A ce répertoire traditionnel, venait s'ajouter un autre répertoire de farces andalouses mises à la mode par un excellent acteur spécialiste des rôles de bravaches andalous, Marion Dardalla qui en avait lancé la mode au théâtre de Balon de Cadix avant de monter à Madrid où il connut un immense succès. Parmi ces pièces fort drôles, à condition qu'elles fussent bien jouées, on citera les fameuses *comedias del género andaluz* (appelées aussi *comedias andaluzas* ou *piezas andaluzas*) d'un certain Sanz Pérez et de son continuateur à Madrid, Sanchez del Arco très influencé par Bretón de los Herreros.

Le mérite d'avoir créé une forme de zarzuela cohérente sur le modèle du *melodrama* en deux actes à l'italienne, revient à Mariano Soriano Fuertes. *Sa Pastora del Manzanares*, écrite pour les fêtes de Noël 1842, à l'intention des élèves de l'institution de *El Instituto español* qui recueillait des enfants de familles déshéritées de la capitale, présente une partie musicale parfaitement ordonnée : un choeur d'introduction, un long *villancico*, (Noël populaire), un trio, un quatuor avec choeur et un choeur final. Un an plus tard, Soriano Fuertes récidive avec un ouvrage plus court à caractère *costumbrista*, sorte de *tonadilla* amplifiée, intitulée *Geroma La*

castañera. Elle me contient pas moins de onze numéros répartis sur 500 vers, ce qui est considérable ; on y entend un chœur d'introduction, une chanson andalouse, un duo qui devient trio, des *seguidillas*, un duo, un trio avec chœurs. Ce matériel musical sera celui de n'importe quel *sainete lírico* de la fin du XIXe siècle.

La zarzuela est un genre multiforme ; face à des ouvrages achevés sur le plan formel comme les deux zarzuelas en deux actes citées plus haut, et la *tonadilla* en un acte de Mariano Soriano Fuertes, nous avons relevé l'existence d'ouvrages qui sont de véritables pots-pourris faisant alterner les airs à l'italienne avec des citations d'opéras à la mode, des chansons et des danses populaires. En 1847, les choses ne sont pas encore décantées ; elles se compliqueront même. Certains librettistes comme Agustín Azcona profiteront du succès insolent du chanteur Caltañazor (qui ne savait pas lire une partition) pour adapter à la musique de certains opéras à succès des paroles populaires, renouant avec la tradition opéras-parodiques de siècles précédents. C'est ainsi que *Lucrece Borgia* devient *La venganza de San Alifonso* ; que *Lucia de Lammermoor* devient *El sacristan de San Lorenzo*, et *La straniera* *El suicido de Rosa*. L'action est transposée dans des quartiers populaires de Madrid et les personnages appartiennent aux basses couches de la société. Ces ouvrages iconoclastes mettent en scène des joyeux garçons des bas-fonds de la capitale : *majos*, *manolos*, *chisperos* rivalisant de faconde et de forfanterie. Ils seront accueillis avec un franc succès, grâce en partie au chanteur Vicente Caltañazor qui avait un talent sans faille pour imiter son rival de l'opéra de Madrid. Leur vogue sera éphémère (un tel genre atteint vite ses limites), mais Agustín Azcona ouvrira la voie au *género chico* ; sa *Pradera del Canal*, zarzuela en un acte, musique de Sebastián Iradier et Cristobál Oudrid, contient en germe la matière artistique des meilleures réussites des *sainetistas costumbristas* de la fin du XIXe siècle : Tomás Bretón, Chueca et Chapi et beaucoup d'autres : atmosphère populaire, personnages hauts en couleurs sortis tout droit d'un carton de Goya, intermèdes de danses populaires interprétés par des *rondallas* d'étudiants avec guitares et bandurrias etc.

Vers la même époque, un autre dramaturge très jeune, acteur professionnel, Juan del Alba profite de la relative démocratisation de la vie politique pour créer une autre catégorie d'ouvrages où la satire de la classe politique (la situation politique était particulièrement agitée à cette époque) prend le pas sur les préoccupations artistiques. La matière musicale est squelettique : beaucoup de danses populaires (*jotas, seguidillas, muiñeiras*) qui suivent d'ordinaire le chœur d'introduction, tiré parfois d'un opéra à la mode. Dans l'une de ces zarzuelas, on entend la première polka du répertoire lyrique espagnol. L'expérience n'aura pas de lendemain.

À côté des zarzuelas madrilènes, voit le jour à partir de 1847 la zarzuela andalouse d'atmosphère populaire, et bourgeoise. Les deux premières zarzuelas andalouses d'ambiance populaire fort bien écrites, ont pour titre respectivement : *La venta del Puerto* et *Los picaros castigados*. La première en un acte nous introduit dans l'univers des contrebandiers, l'autre en deux actes dans un grand domaine andalou. La première mélange à proportion égale les airs à l'italienne (deux duos et un quatuor) avec les pièces d'inspiration populaire : deux romances et une *jota*. La seconde, beaucoup plus élaborée contient deux chansons populaires, un duo, un *baylable* (en l'occurrence un *jaleo*), un *zapateado*, une valse, une *rondeña* et une pièce intitulée *musica y coros*.

Les zarzuelas andalouses d'atmosphère bourgeoise qui portent la signature du disciple gaditan de Breton de Los Herreros, Sanchez del Arco, présentent les mêmes caractéristiques formelles que celles de Juan del Alba ; elles contiennent très peu de musique. Il est intéressant à noter néanmoins que chacune d'elles qui constitue un hommage à l'Andalousie pour touristes se termine par une chanson andalouse (*jacara*) qui correspond très exactement au vaudeville du XVIII^e siècle.

Tout spectacle quel qu'il soit est inséparable du milieu social dans lequel il trouve ses origines et au sein duquel il puise sa substance. L'élimination progressive de la fraction avancée du parti libéral et l'accès au pouvoir du parti *moderado* "européen" mettent sur le devant de la scène une pléiade de librettistes et de compositeurs qui donneront à la zarzuela sa physionomie

définitive. Le folklore cesse de constituer la substance des livrets : l'action quitte la campagne andalouse et les quartiers populaires pour les secteurs résidentiels de Madrid. L'artisan d'une telle réforme est un obscur dramaturge, Mariano Pina dont la zarzuela *La nochebuena* créée en 1848 servira de pont entre les ouvrages d'atmosphère populaire et la zarzuela citadine. Le *ventorrillo* (auberge rustique) caractéristique de la campagne andalouse devient *una casa de huéspedes* (pension de famille). L'ancienne patronne de *venta* devenue une doña, doña Damiana flanquée de ses deux filles, Adela et Julia qui tirent leur flemme de demoiselles désœuvrées. Les prénoms ont changé, même si les serviteurs s'appellent encore Curro. On voit aussi apparaître le personnage du señorito andalou qui s'ennuie dans sa province et préfère s'amuser en ville.

Un an plus tard, un jeune compositeur, Rafael Hernando, qui avait séjourné cinq ans à Paris où il avait fait interpréter un *Stabat mater* à la Société de Sainte Cécile se lie d'amitié avec un journaliste passionné de théâtre, Juan del Peral ; de leur collaboration naîtra une bluette loufoque intitulée *Los sacerdotisas del sol* qui nous introduit dans les milieux du théâtre avec les *prime donne* capricieuses et hystériques, les librettistes calamiteux et les musiciens faméliques. S'il marquait une rupture salutaire avec la farce andalouse, le sujet n'était pas neuf puisque des compositeurs comme Telemann, Cimarosa, Mozart, Paer avaient déjà écrit des opéras mettant en scène les heurs et malheurs des directeurs de théâtres. On connaît aussi le livre de Marcello intitulé *Teatro alla moda*. La musique rompait radicalement avec la tradition populaire ; le sujet ne s'y prêtait guère. Elle comprend trois airs (baryton, soprano, ténor), un chœur de femmes (déguisées en prêtresses indiennes) et un duo.

Un an après, le poète andalou, Francisco Paula de Montemar fait représenter une zarzuela intitulée : *Mystères de coulisses* (*Misterios de bastidores*) qui traite en substance le même sujet et dont le succès fut tel qu'une suite verra le jour deux ans plus tard, en janvier de 1851 avec une partition musicale très clairesemée signée Cristobal Oudrid : un chœur d'introduction, une aria et

deux trios.

Un an après *El ensayo de una ópera*, renonçant définitivement à la veine populaire, Rafael Hernando et Juan del Peral puisent dans la masse des vaudevilles français pour faire jouer une zarzuela intitulée *Palo de ciego* où l'on voit une vieille dame, doña Bibliana s'imposer une existence recluse pour cacher une naissance illégitime, ce qui ne l'empêche pas de nourrir des sentiments pleins de tendresse pour le jeune Luis, lequel lui préfère Isabelle. Cette bluette de trente pages est importante car on y voit pour la première fois sur une scène lyrique le personnage de la vieille coquette amoureuse, (la *característica*). C'est également la première zarzuela qui présente, comme le vaudeville, une intrigue extrêmement embrouillée. La partition musicale signée Hernando, plus nourrie que celle d'Oudrid, est remarquable à plusieurs titres. Tout d'abord, si l'on en croit la critique, elle est fort jolie. D'autre part, elle est chantée par le quatuor classique de l'opéra traditionnel : soprano, contralto, ténor et basse. De toute évidence Hernando qui a longtemps séjourné à Paris, cherche à imposer pour le théâtre lyrique naissant, une structure plus régulière imitée du modèle italo-français.

Les bluettes dont nous venons de traiter ne sont en effet que des essais ; le jeune compositeur a d'autres ambitions ; il veut créer la grande zarzuela en deux actes. Mal à l'aise dans les milieux rustiques, il va mettre en musique une pièce de Pina intitulée *Colegiales y soldados*, tirée d'un vaudeville français sorte de *Mousquetaires au couvent* avant la lettre sur fond de guerre d'indépendance espagnole et d'éducation féminine avec tuteur obligé. Créé avec succès le 20 mars 1849 au théâtre de l'Instituto, cette zarzuela est écrite en prose à l'exception des parties destinées au chant qui sont en vers.

Première particularité : dans la composition de cet ouvrage, Pina et Hernando imposent le schéma classique en deux actes qui est celui de la zarzuela primitive et du *melodramma* à l'italienne (Cimarosa, Mozart, Rossini), alors que les ouvrages d'Auber ont deux actes (sauf les plus légers comme *Fra Diavolo*) qui s'articulent autour d'un épisode central à la fin du premier acte.

La partie musicale ne comprend pas moins de quatorze

numéros pour un total de cinquante pages, chantés par le quatuor classique. Chacun des numéros porte la dénomination traditionnelle dans l'opéra et l'opéra comique à la française : deux préludes instrumentaux (jamais d'ouverture complète comme chez les Français) ; des arias, moins développés que dans l'opéra italien, une prière, une romanza, une arieta, deux chansons (militaire et bachique), un trio, deux duos, deux chœurs de femmes et deux finals par toute la troupe. Globalement, la même structure que pour l'opéra, mais absence quasi totale de récitatifs.

La zarzuela de 1849 s'installe vraiment dans les sujets d'ambiance urbaine, sans recherche de couleur locale. Les personnages appartiennent à la petite bourgeoisie urbaine et vivent l'aventure ordinaire des gens du commun ; le théâtre devient un divertissement léger, décent, de *buen tono*, comme on disait alors, destiné à la bonne compagnie. On écrit, on compose pour les gens de la ville.

Avec sa deuxième grande zarzuela créée en juin de la même année et intitulée *El duende*, Hernando et son complice Luis de Olona, le Scribe espagnol qui a remplacé Pina, vont encore plus loin ; la pièce écrite dans le style néo-classique conte les amours parallèles des maîtres et des valets, et rappelle *Le Domino noir* d'Auber dont elle possède la saveur romantique ; c'est une histoire de femme rencontrée dans un bal et dont le souvenir hante agréablement le héros Calixto.

La partie musicale plus développée que dans la pièce précédente comprend 17 numéros : des trios (dont un trio de basses), des duettinos, des chœurs, deux finals brillants et deux danses : une polka et des *seguedillas* très stylisées. Elle est interprétée par le quatuor classique avec en plus une mezzo-soprano. Pour tenir compte des éléments artistiques qu'il avait à sa disposition, Hernando ne compose aucune pièce difficile ; il ne fait jamais chanter plus trois solistes à la fois et les chœurs interviennent assez fréquemment à la place qui leur est réservée communément dans l'opéra traditionnel à savoir, au début et à la fin de chacun des deux actes. Pas d'ouverture, un court prélude instrumental au début de chacun des deux actes qui s'enchaîne

directement sur le chœur d'introduction.

Colegiales y soldados et *El duende* sont des oeuvres capitales, non pas tant en raison de leurs qualités intrinsèques que pour leur importance historique. *El duende* a connu 120 représentations consécutives, et la plupart des musicologues s'entendent à reconnaître dans ces deux ouvrages d'Hernando les deux premières zarzuelas majeures du XIXe siècle, bientôt suivies par une très belle production dans le goût néo-classique d'un autre compositeur malheureusement oublié, Joaquin Gaztambide ; le titre de cet ouvrage : *La mensajera*.

Les livrets de *El duende* et de *La mensajera* contiennent les caractéristiques stylistiques de ce que doit être le drame lyrique espagnol ; une intrigue embrouillée à souhait nourrie d'invéraisemblances ; un intérêt soutenu jusqu'à la fin, des situations comiques et imprévues, un dialogue vif et animé parsemé de bons mots et de saillies de bon aloi. Ce sont les ingrédients qui ont fait le succès du vaudeville français à l'exclusion de toute référence à la vie nationale. Ils empruntent leur schéma argumental au fond dramatique européen en vigueur depuis deux siècles. L'idéologie néanmoins (puisqu'il faut bien parler d'idéologie dans une forme de spectacle si étroitement liée à la société du temps) est bien celle de l'Europe de Louis-Philippe, de Scribe et de Balzac. L'argent devient le nerf de l'intrigue (voir *Le Barbier de Seville*). Notons enfin que ces ouvrages confirment l'émancipation de la femme au théâtre préparée par Pergolèse dans *La Servante maîtresse*, et reprise par Mozart (*L'enlèvement au sérail*) et Rossini (*Le Turc en Italie*). A partir d'Hernando et Gaztambide, le répertoire lyrique espagnol populaire ou citadin, met en scène de façon systématique, des jeunes femmes soucieuses de préserver l'autonomie de leur vie affective et de s'émanciper de la tutelle encombrante ou de prétendants indésirables.

En ce qui concerne la musique, un examen superficiel suffit à déceler l'influence italienne et française ; des airs bouffes, les *romanze*, les prières, alternent avec des chansons dans le style de l'ariette. Le correspondant du quotidien *La Ilustración* qui appartient à la fraction modérée et européenne du parti libéral au pouvoir en fait grief aux compositeurs et leur suggère d'écrire une

musique “calquée sur des airs nationaux”. L’idée de l’opéra “national” est dans l’air. La couleur locale, écrit encore le correspondant de la *Ilustración*, présente l’avantage “d’impressionner fortement l’auditeur”. Se doutait-il que tous les grands compositeurs espagnols allaient appliquer son propos à la lettre et assurer le triomphe du drame lyrique espagnol sur toutes les scènes d’Outre-Pyrénées et d’Amérique latine ?

Et duende est le prototype de drame lyrique espagnol. Peu après la première représentation, on pouvait lire dans un quotidien madrilène : “Tout le monde disait l’autre soir au théâtre de Variedades que l’opéra national venait de naître.” Le public a aimé le spectacle, et pas seulement le public populaire (l’ouvrage a été représenté dans un théâtre de seconde zone où le prix des places était relativement bas). La bourgeoisie des beaux quartiers détentrice du pouvoir politique et économique a enfin son spectacle ; mais le plus intéressant, c’est que si la zarzuela constitue le délassement innocent, inoffensif de l’homme d’affaires, du négociant, du boursicotier qui a besoin d’oublier l’espace d’une soirée les soucis du négoce, c’est aussi le divertissement du petit peuple. Une farce insolente intitulée *El tío Canijitas*, prototype de la zarzuela gitane connaît un succès retentissant à Cadix où elle est créée en 1850, puis à Madrid quelques mois plus tard. Mais la fin de l’année 1851 est marquée par un retour du pendule.

Le 6 octobre en effet, voyait le jour au vieux théâtre du Circo de Madrid le premier chef-d’oeuvre du répertoire lyrico-dramatique espagnol : *Jugar con fuego*, zarzuela en trois actes, musique du jeune compositeur Francisco Asenjo Barbieri, alors âgé de vingt-sept ans, livret du fécond auteur dramatique, Ventura de la Vega. Présenté par l’auteur et par la presse comme “original”, le livret en question est en réalité un vaudeville français d’Ancelot et Decambruze intitulé *Madame d’Egmont ou sont-elles deux*, créé à Paris au théâtre des Variétés le 25 avril 1833 et adapté à la scène espagnole. L’intrigue compliquée à souhait met en scène les efforts du jeune Félix pour triompher des réticences d’une jeune duchesse et de la rivalité d’un Marquis fortuné mais atteint par la limite d’âge. La musique écrite dans le goût italien est d’un grand

raffinement.

Jugar con fuego est la première d'une série de zarzuelas dont les livrets ont été écrits à partir de pièces françaises par des librettistes espagnols qui se voulaient tous des émules de Scribe : Luis de Olona, José Picon, Camprodon et Mariano Losé de Larra. Nous avons glané quelques titres au hasard dans les deux revues musicales qui paraissaient à Madrid entre 1854 et 1856 : *la Gaceta musical de Madrid* et *la zarzuela* : *Les diamants de la Couronne* de Scribe-Camprodon (1854), musique de Barbieri, *Catalina* de Scribe-Olona, musique de Gaztambide (1854), *Haydée* de Scribe-Ayala (1854), musique de Manzocchi, *Le val d'Andorre* de Cristobal Oudrid, *Fra Diavolo*, de Scribe-Moran, musique de Allu etc...

Pendant l'année 1856, des compositeurs, confortés par leur succès antérieurs, Barbieri, Gaztambide, Hernando, le librettiste Luis de Olona et le baryton Francisco Salas décident d'implanter de façon durable l'opéra-comique à Madrid ; à cet effet, ils fondent une société en commandite destinée à financer la construction du magnifique Teatro de la Zarzuela rue de Jovellanos à deux pas de la rue d'Alcala récemment urbanisée. L'entreprise véritablement fascinante sera menée à son terme sans embûche. Salas qui avait amassé une véritable fortune grâce à quinze ans d'une carrière sans faille accepte d'avancer une partie des fonds. L'inauguration a lieu en mars 1856 et il s'en fallut de peu qu'au lieu d'implanter la zarzuela, c'est à dire le drame lyrique national, le beau théâtre de la rue de Jovellanos ne fût en réalité qu'une sorte de salle Favart madrilène avec un répertoire plus proche d'Auber que de Barbieri. Il est significatif à cet égard que dans la presse de droite on continuait de récuser la désignation "populaire" de zarzuela, au profit de celle plus parisienne d'*opéra-comique*. Il fut même question un moment d'inaugurer le nouveau théâtre avec un opéra-comique français mal connu et jamais joué D'Auber, intitulé *Le cheval de bronze*. La mode du merveilleux sévissait aussi en Espagne dans les milieux bourgeois. Veutura de la Vega ,s'était chargé d'arrnger le livret de Scribe, et comme le cheval en question galope dans les nuages, il avait eu l'idée d'intituler son ouvrage *La planète Venus*. L'intervention de Barbieri mit un terme à cette extravagance et le

théâtre sera inauguré avec un pot-pourri d'airs, et intermèdes tirés des zarzuelas les plus célèbres.

Deux grands ouvrages d'atmosphère populaire écrits par Barbieri jalonnent la période 1860-1880. *Pan y toros*, zarzuela en trois actes voit le jour en 1864 et *El barberillo de Lavapiés* également en trois actes, en 1876. Les livrets "costumbristas" fort bien écrits par d'habiles librettistes Picon et Mariano José de Larra, présentent des situations idéales (on disait alors "intéressantes") pour le compositeur ; l'association texte-musique est d'une perfection exemplaire. Dans ces ouvrages, dont l'action se situe à la fin du XVIIIème siècle, à l'époque de Goya, on voit évoluer au sein d'une intrigue politique et sentimentale, le petit peuple de Madrid, *majos* et *manolas* et le peintre Goya en personne, dans des scènes hautes en couleurs, ponctuées de danses populaires : *seguidillas*, *rondeñas*, *sevillanas*, *jotas* etc.

Les années 1880-1900 sont marquées par le succès de trois grands génies de la musique : les madrilènes Tomas Breton et Frederico Chueca et le valencien émigré à Madrid, Ruperto Chapi. Leurs admirables *sainetes liricos* : *La verbena de la Paloma*, *La revoltosa*, citées plus haut, *La Gran Via*, *Agua*, *azucarrillos y aguardiente* de Chueca renouent avec la veine populaire et reproduisent avec beaucoup de saveur et de vérité certaines scènes de la vie du Madrid d'alors, et même si la *polka*, la *mazurka*, le *chotis* et la *habanera* remplacent désormais les *seguedillas* et les *jotas*, c'est encore le petit peuple de la capitale qui occupe la scène.

La zarzuela vivra jusqu'en 1950 environ. Plus de dix mille ont été composées. La télévision espagnole en a diffusé cent, disponibles en cassettes. En raison de son caractère très spécifiquement espagnol, c'est un genre difficile à comprendre, donc à exporter. C'est une littérature de divertissement d'évasion, sans doute, mais elle plonge ses racines dans l'univers picaresque dont elle a gardé un certain sens du détachement et de la dérision. Elle reste une des expressions les plus authentiques de l'idiosyncrasie espagnole. Protégée par la didacture, adoptée et régénérée à Madrid même par une municipalité éclairée qui lui a ouvert les pittoresques *corrales*, chantée par les plus grandes figures

de l'école moderne de chant espagnol : Teresa Berganza, Placido Domingo, Alfredo Kraus, défendue par les directeurs de théâtre, et par tous ceux qui ont encore assez de tolérance, de fraîcheur d'esprit et de saine curiosité pour goûter l'âcre saveur de ses airs, la désinvolture canaille des dialogues et l'impudence débridée de son orchestre tourbillonnant. Si grâce à ce bref article, elle peut trouver place dans les discothèques des particuliers, nous nous tiendrons pour satisfait d'avoir aidé le grand public à découvrir ce rameau égaré de la très riche culture espagnole.

Notes

- 1 Christiane le Bordays : *La musique espagnole*, PUF, Collection Que-sais-je?.
- 2 A cette époque, *les funciones variadas* dont il sera question plus loin étaient toujours agrémentées d'un divertissement de danses espagnoles.