

Nouvelles lumières sur la genèse de l'opéra et la zarzuela en Espagne

Jack Sage



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/387>

DOI : 10.4000/baroque.387

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 1972

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Jack Sage, « Nouvelles lumières sur la genèse de l'opéra et la zarzuela en Espagne », *Baroque* [En ligne], 5 | 1972, mis en ligne le 04 octobre 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/387> ; DOI : 10.4000/baroque.387

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

© Tous droits réservés

Nouvelles lumières sur la genèse de l'opéra et la zarzuela en Espagne

Jack Sage

- 1 On dit que les trois produits les plus typiques de la culture espagnole sont : le *Quichotte*, Don Juan et la zarzuela. « Si l'opéra est né en Italie, la zarzuela est née en Espagne¹ ». La différence essentielle entre l'opéra et la zarzuela serait bien claire : l'opéra est chanté en son entier, la zarzuela est chantée seulement en partie ; c'est-à-dire que la zarzuela du XVII^e siècle est, si l'on veut, un type d'opérette sérieux ou d'opéra-comique tragique. La zarzuela est née, en effet, au cours du XVII^e siècle, époque que quelques hispanistes ont considérée comme « baroque ».
- 2 Mais, jusqu'à nos jours, cette conception de la zarzuela comme d'une chose typique de l'Espagne a été le sujet d'une polémique tout à fait splendide. Une polémique cependant mal fondée, parce que s'il y avait abondance d'hypothèses, il y avait peu de documents valables, et bien entendu pas de preuve. Seul l'excellent musicologue Barbieri s'efforça de chercher la documentation nécessaire, c'est-à-dire la musique. Et seul Pedrell publia quelques morceaux de la musique dramatique découverte par l'infatigable Barbieri². Aujourd'hui, la documentation musicale est beaucoup plus importante, assez importante, je pense, pour renouveler cette polémique et peut-être pour la conclure. Cette documentation est la suivante :
- 3 Un opéra en trois actes de 1660, *Celos aun del aire matan*, livret de Pedro Calderón, musique de Juan Hidalgo. La musique du premier acte a été publiée par Don José Subira en 1933³. Mais la partition complète – l'ensemble des trois actes – est conservée à la Bibliothèque publique d'Evora, au Portugal⁴. J'ai pu identifier aussi quelques morceaux du XVII^e siècle dans le style d'opéra, dont je parlerai ensuite. Quant à la zarzuela, la découverte la plus importante dans ce genre est due à mes collègues J. B. Varey et N. D. Shergold. Ils ont pu signaler l'existence d'une pièce du XVII^e siècle avec le livret, des aquarelles scénographiques et la partition musicale presque complète. Il s'agit d'un drame musical qu'on pourrait qualifier de « zarzuela », *Los celas hacen estrellas*, livret de Juan Vélez de Guevara, musique du même compositeur, Juan Hidalgo⁵. Cette zarzuela fut donnée en 1672 « para los años de la Reina Nuestra », c'est-à-dire pour célébrer la fête de la Reine

Mère, Marianne d'Autriche, au palais royal. Je connais en outre une douzaine de morceaux musicaux qui appartiennent à divers drames du genre dit « zarzuela », avec musique d'Hidalgo et aussi de Cristobal Galan⁶ ; et, enfin, il existe quelques drames musicaux de la fin du XVII^e siècle, avec musique de Sebastian Duran et d'Antonio Literes⁷.

- 4 Telles sont, sommairement, « les nouvelles lumières » que j'ai eu la témérité de vous signaler. Cependant, je sais très bien qu'elles ne sont en réalité que lueurs très faibles. Il faudrait entreprendre un travail systématique pour essayer d'identifier le vaste répertoire de musique théâtrale et de chansonniers dans les bibliothèques de Madrid, de Barcelone, de la Hispanic Society of America, de San Marciano à Venise, etc. : travail que je ne saurais accomplir seul. Mais je crois que maintenant on dispose d'une base assez solide pour commencer à tirer des conclusions provisoires à l'égard de la musique théâtrale dite baroque du XVII^e siècle.

- 5 Examinons d'abord les extraits de l'opéra *Celos aun del aire matan* (exs. 1 à 4). Il s'agit d'une « Fiesta que se represento a sus Majestades en el Buen Retiro, cantada, de don Pedro Calderón », en 1660. Le livret de Calderón développe de façon très habile et assez émouvante quelques implications morales du mythe de Céphale et Procris, tiré des *Métamorphoses* d'Ovide : la chasteté féminine (Diane) est peu naturelle ; de là la jalousie, la haine, la vengeance, bref, la violence humaine qui, aidée en apparence du destin ou simplement du hasard (*el acaso*), entraîne la tragédie ; l'amour naturel lui-même (Vénus, Aura), aigri par la jalousie (Aura-Procris), devient tragique (« la jalousie même de l'air – de l'Aura, de la brise – tue »), à moins qu'on éprouve de la pitié (Vénus, Aura). La mise en scène doit avoir été spectaculaire et allégorique à la fois : il y a, par exemple, un incendie où le temple de Diane (la chasteté) est réduit en cendres par Erostrate (la violence, la colère) poussé par Aura (l'amour). La partition de Juan Hidalgo comporte les voix et la basse continue. C'est une partition charmante, parfois très expressive, fort jouable – et complète (sauf qu'on ne sait rien de spécifique, bien entendu, à l'égard des instruments)⁹. Elle vaudrait certainement la peine d'être réalisée et mise en scène.
- 6 Ex. 1 : Extrait du chœur final de *Celos aun del aire matan*. Le contexte est joyeux, la musique doit donc s'interpréter joyeusement, mais sans déranger la simplicité de l'homophonie, l'équilibre et la symétrie de ligne. Mais le mètre se caractérise par une agitation rythmique, celle de l'hémiola.

Celos aun del aire matan. Chœur final à 4. J. Hidalgo – P. Calderón. Bib. Pub. de Evora.

- 7 Ex. 2 : Diane incite les paysans à mépriser toujours Vénus. Elle chante d'une façon fière, suffisante : enfin, c'est Diane ! Hidalgo a composé un long passage en récitatif – le célèbre « recitativo secco » de Monteverdi, Cavalli, etc., qu'on a souvent taxé à partir du XVI^e siècle de monotone – naïvement, je pense, parce que le récitatif n'est qu'une invitation à l'interprète pour qu'il chante expressivement selon le contexte dramatique. Mètre à

quatre temps, parfaitement syllabique. La ressemblance avec le style récitatif des opéras de Cavalli ou de Monteverdi est bien claire.

② Celos aun del aire matan. Acte II. Diana. Hidalgo - Calderón. Bib. Pub. de Evora.

- 8 Ex. 3 : Erostrate (la colère, la bestialité de l'homme contrarié dans sa passion amoureuse) vient d'embraser le temple de la chasteté, le temple de Diane ! Récitatif en mètre à quatre temps, « secco » - ce qui ne veut point dire qu'il ne se chante pas avec expressivité.

③ Celos aun del aire matan. Acte II. Erostrato Hidalgo - Calderón. Bib. Pub. de Evora.

- 9 Ex. 4 : Poésie gongoriste mais pleine de signification dramatique, allégorique. Diane, furieuse, médite une vengeance contre Céphale et Procris. Son attitude est fougueuse, résolue, mais aussi pleine de ruse. Il s'agit d'un chant qui est évidemment devenu populaire vers la fin du XVII^e siècle, puisque diverses collections musicales de l'époque l'ont recueilli¹⁰, Plus précisément, il s'agit d'un air d'un opéra de cour qui devient populaire - c'est-à-dire à la mode. L'air consiste en une seule strophe qui se répète dix-neuf fois, avec des variations légères. Est-ce plutôt à cause de son rythme attrayant, presque gai, primesautier ?

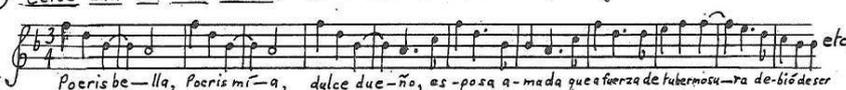
④ Celos aun del aire matan. Acte III. Diana. Hidalgo - Calderón. Bib. Pub. de Evora, etc.

- 10 Ex. 5 : Air de Rústico, le rustre bouffon dans l'opéra. Comme dans les opéras de Monteverdi ou de Cavalli, les caractéristiques de sa musique sont : la naïveté (style semi-populaire), la simplicité, l'équilibre et la symétrie de la ligne.

⑤ Celos aun del aire matan. Acte I. Rústico. Hidalgo - Calderón. Ed. Subirã.

- 11 Ex. 6 : Plainte de Céphale, qui vient de tuer involontairement - donc tragiquement - Procris, sa « douce maîtresse ». Il s'agit évidemment d'un *lamento* à l'italienne, bien que la basse ne soit un *basso ostinato* qu'à moitié, puisqu'elle ne se développe qu'à partir de la mesure 11. Une mélodie caractérisée par la répétition affective. Un mètre caractérisé par la dislocation à la fois rythmique et prosodique (« Procris be-ella », « Procris m í -ia »). Le sentiment de désespoir de Céphale pourrait s'exprimer convenablement en chantant des *fioriture* (« be-e-e-lla », « mi- í - í - í - a », « due-e-e-ño », par exemple)¹¹.

⑥ *Celos aun del aire matan.* Acte III. Céfalo. Hidalgo-Calderón. Bib. Pub. de Évora.

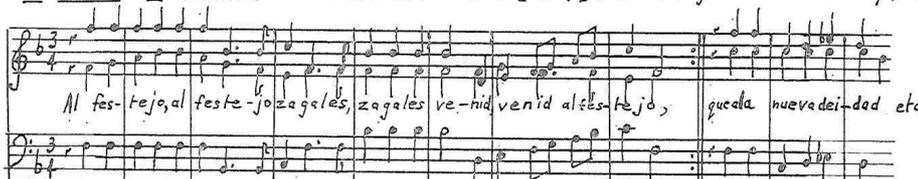


Pocris be-lla, Pocris mí-a, dulce due-ño, es-po sa a-ma da que a fuerza de tuerno su-ra de-bió deser etc.

- 12 Tenant compte de ces extraits – et aussi du grand répertoire des chansonniers espagnols de l'époque¹² – je proposerai quelques conclusions relatives à la naissance de l'opéra espagnol :
- 13 1 – L'opéra espagnol commence à vivre vers 1660. (De la partition pour la « égloga pastoral que se canto a Su Magestad » en 1629, *La selva sin amor* de Lope de Vega, on ne sait rien sinon par hypothèse).
- 14 2 – Son origine est essentiellement italienne pour ce qui concerne les chœurs, les mélodies et les récitatifs.
- 15 3 – Quant aux rythmes, qui paraissent rappeler les *bailes de guitarra* du XVII^e siècle¹³, peut-être aussi quant à la forme de la strophe et le refrain vocal, l'opéra espagnol est plutôt de caractère national.

- 16 L'opéra *Celos aun del aire matan* ne fut pas, à notre connaissance, rejoué en Espagne. Le second opéra espagnol du XVII^e siècle dont nous ayons une connaissance spécifique est *La purpura de la rosa*¹⁴, également de Hidalgo et Calderón ; il fut répété une seule fois, en 1680 également, pour célébrer les noces de Charles II¹⁵. Et c'est tout pour le XVII^e siècle. Ceci doit donc signifier l'échec de l'opéra à la cour d'Espagne au XVII^e siècle.
- 17 Il y a, néanmoins, une chose curieuse. La réaction de Hidalgo et Calderon au mépris de la cour a été tout simplement de déclarer : « L'opéra est mort, vive l'opéra ». Ces deux artistes (et jusqu'à un certain point d'autres aussi, surtout les compositeurs comme Cristobal Galan) n'avaient point rejeté le style d'opéra pour leurs drames. Il est possible de tirer cette conclusion, car je peux signaler maintenant quelques morceaux de musique théâtrale composés après l'échec de *Celos aun del aire matan*. Par exemple, la musique que j'ai pu identifier pour *La estatua de Prometeo*, de Calderon et Hidalgo, œuvre imprimée en 1683¹⁶ portant le titre de « fiesta que se represento a los anos de la reina madre ». Il s'agit d'un drame à grand spectacle, qui analyse, comme l'opéra *Celos aun del aire matan*, quelques implications allégoriques et morales d'un mythe – ici le mythe de Prométhée par rapport au problème de la curiosité scientifique et artistique. On pourrait montrer que les vers chantés dans cette pièce de cour s'élèvent à plus de vingt pour cent du total des vers des trois actes ; et qu'il y a plus de vers du type récitatif que de mélodies du type « aria » ou « arioso ».

⑦ *La estatua de Prometeo.* Acte II. Choeur [a 4]. Hidalgo-Calderón. M. 3800/43.



Al feste-jo, al feste-jo zagales, zagales ve-nid venid al feste-jo, que esta nueva dei-dad etc.

- 18 Ex. 7 : Un chœur à 4 parties (le MS. n'en comporte que deux), simple, gai, rythmique, homophonique, semblable au chœur de l'ex. 1, tiré de l'opéra *Celos aun del aire matan*.

⑧ *La estatua de Prometeo. Acte III. La Discordia. Hidalgo-Calderón. M.3800/55.*

En — la ru da po- lítica vuestra, dos leyes te-néis y fan justas las dos, co-mo que muer a el que — etc.

- 19 Ex. 8 : Un solo de La Discorde, qui cherche à semer la discorde – naturellement, Mais remarquons qu'elle chante sans aucune discordance musicale : parce que, selon l'idéologie ascétique de Calderón, la discorde morale se déguise toujours en douceur. Elle chante, donc, d'une façon douce, simple, gaie – mais fausse. Il n'y a qu'une seule strophe : seule la phrase finale se répète ; mais le solo est suivi d'un chœur à 4 voix, également en mètre ternaire. Il est possible que cet air soit devenu « populaire »¹⁷ – un air extrait d'une fête de cour, comparable, donc, à l'ex. 4 tiré du même opéra (*Celos aun del aire matan*). Qu'y a-t-il de commun entre ces deux airs qui puisse justifier cette « popularité » ? La simplicité ? La gaieté ? Un rythme vif, disloqué ?

⑨ *La estatua de Prometeo. Acte III. Minerva (et Pallas). Hidalgo - Calderón. M.3800/22.*

Tonante Dios, ¿ cómo permites que miende culpa otra mayor? ¿ no nos delito que la discordia etc.

- 20 Ex. 9 : Un duo de Minerve et Pallas. Minerve tâche de convaincre Jupiter de l'innocence – relative – de Prométhée, tandis que Pallas veut faire en sorte que Jupiter le châtie sévèrement; le contraste entre la douceur et la rigueur est exprimé par un récitatif dramatique - *recitativo rappresentativo* - de presque dix minutes de durée. Hidalgo et Calderón se sont donc servis, pour cette fête de cour, chantée seulement en partie, d'un style caractéristique par excellence de l'opéra, un style caractéristique en effet de l'opéra *Celos aun del aire matan* (voir l'ex. 2). Mais cette fête est cependant une tragi-comédie parfaitement sérieuse ; comme si Shakespeare avait conçu le *Marchand de Venise* ou Corneille *Le Cid* avec une scène chantée de dix minutes en style récitatif.
- 21 Il est évident, enfin, que, dans cette fête de 1672 environ, *La estatua de Prometeo*, Hidalgo continue à faire usage de la musique du style de l'opéra comme il l'avait fait dans son opéra *Celos aun del aire matan* de 1660, quoique cet opéra eût été fraîchement reçu par la cour espagnole.
- 22 Dès lors, quelle différence y a-t-il entre la tragi-comédie *La estatua de Prometeo*, avec son mélange de vers chantés et de vers parlés, et les drames dits « zarzuelas » du XVII^e siècle ? Jetons d'abord un coup d'œil aux ex. 10 à 13.
- 23 Les ex 10, 11 et 12 sont extraits d'un drame en trois actes, *Triunfos de amor y fortuna*, écrit par le secrétaire du vice-roi de Valence, Antonio de Salis, avec une musique composée par le même Juan Hidalgo, pour célébrer la naissance du pauvre Felipe Prospero, en même temps que d'autres drames représentés à Madrid et à Florence¹⁸. Il s'agit d'une pièce à machines, avec dix changements de scène, d'un spectacle éclatant. Comme presque toujours dans la fête de cour de cette époque, un sujet mythique fournit à l'auteur des motifs, ou parfois un prétexte, pour une allégorie morale, ici la question de savoir si

l'amour est plus fort que le destin. *Alfeo y Aretusa* (ex. 13a et 13b), drame de Juan Bautista Diamante publié en 1674¹⁹, porte le titre de « Fiesta de zarzuela, que se represento a las bodas del Excelentissimo Senor Condestable de Castilla, con la Excelentissima Senora Maria de Benavides ». « Fête de zarzuela », et non « Fête donnée au palais de la Zarzuela ». L'éditeur ne pense donc plus à un drame donné spécifiquement au palais de la Zarzuela, mais plutôt à un drame *du type, du genre* peut-être, qu'on donne au palais de la Zarzuela : « Fiesta de zarzuela » et non « Fiesta de la Zarzuela ». Ceci se passe en 1674. On commence à définir la zarzuela. Une fête royale à machinerie, du type qu'on donne au palais, qui tend à n'avoir que deux actes, un spectacle éclatant. Mais avec combien de musique, et de quel type ?

⑩ *Triunfos de amor y fortuna.* Hidalgo - A. de Solís. M.3800/48.

De Cinto q'adoro ren-dido la hermesura y el rigor tan noble-mente advertido fal tan en nite morméritos etc.

- 24 Ex. 10 : Il s'agit d'un solo d'Endymion, d'un chant d'amour sentimental, humble. Forme : strophique, sans refrain. Ligne mélodique : trop symétrique, trop mélodique en fait pour être dénommée « récitatif » ; il s'agit plutôt d'un *arioso*.

⑪ *Triunfos de amor y fortuna.* Hidalgo - Solís. M.3800/27.

Cui-da do pas-cor, pas-tor, no te en-gañe olivete tu fer vor, cui-da do pas-for etc.

- 25 Ex. 11 : Duo de Diane et l'Amour. Dans cet extrait, c'est Diane qui dit – ce qu'elle doit dire pour chasser les plaisirs amoureux ; elle doit donc chanter assez vigoureusement ; mais l'autre voix composée par Hidalgo, n'est-ce pas celle de l'amour qui joue autour de la chasteté ? Cet extrait ne comporte que le refrain ; dans le MS., il est suivi de quatre strophes. On remarque la même tendance à la symétrie et à la répétition de phrases que dans les ex. 5 et 6.

⑫ *Triunfos de amor y fortuna.* Hidalgo - Solís M.3800/44.

Vuelve ti-rano ali-ge-ro Vuelve su-ave can-rico guentre las ondas frigidés etc.

- 26 Ex. 12 : Solo suivi d'un chœur de sirènes. Cette mélodie, comme celle des ex. 4 et 8, est peut-être devenue « populaire »²⁰ ; encore une fois, la qualité la plus frappante, c'est le rythme.

(13a) *Alfeo y Aretusa*. [Hidalgo] - J. B. Diamante.
Hispanic Soc. Am. #C/224a

- 27 Ex. 13 : Plainte d'Alphée qui a perdu l'amour d'Aréthuse ; il s'agit donc d'un autre *lamento* musical en mètre ternaire et sans *basse ostinato*, comme l'ex. 6 de l'opéra *Celos aun del aire matan*. Mais dans cette zarzuela, le ton tragique se transforme vite en gaieté lorsque Alphée se rend aux raisons de sa nymphe.
- 28 Insérer fichier PORTÉE DE MUSIQUE PAGE 113 2
- 29 Mais ces deux extraits (13 a et 13 b) proviennent d'une pièce, *Alfeo y Aretusa*, texte de Juan Bautista Diamante et musique de Juan Hidalgo²¹, qu'on a considérée depuis longtemps comme un modèle de la zarzuela espagnole²². Et même ces petits extraits semblent suggérer la conclusion qu'on pourrait bien tirer des extraits de *Triunfos de amor y fortuna* et d'autres drames du type de la zarzuela de l'époque de Calderón dont on a pu localiser la musique (surtout *Los celos hacen estrellas* de Hidalgo et Juan Vélez)²³ : la musique composée par Hidalgo et ses contemporains pour le drame chanté en partie seulement (la zarzuela et la fête de cour en général) est essentiellement, bien que moins sévère, la même que la musique composée pour l'opéra *Celos aun del aire matan* vers 1660.
- 30 Enfin, si nous nous rappelons qu'en 1672 *La purpura de la rosa*, qui est un opéra – un drame entièrement chanté – porte le titre « Fiesta de zarzuela »²⁴, et qu'en 1674 *Alfeo y Aretusa*, qui est un drame chanté partiellement, porte le même titre ; si nous nous rappelons d'autre part que le drame chanté en totalité et le drame chanté en partie sont, l'un et l'autre, des « fêtes royales » données au palais du Buen Retiro ou de la Zarzuela, ou, parfois, chez des nobles, et aussi qu'ils sont l'un et l'autre des pièces à machines ; si nous prêtons attention aux fêtes, dans une certaine mesure internationales, célébrées à la fois à Madrid, à Florence, à Paris, dans un même esprit de flatterie politique²⁵ ; et si nous observons en outre la définition de Calderon lui-même, lorsqu'il dit que *El laurel de Apolo* (de 1658) est « une petite fable à l'imitation de l'Italie où l'on chante et l'on parle » (ou, peut-être, « où l'on chante et l'on joue à la fois »)²⁶ ; et si nous nous rappelons enfin qu'on a dit que c'est précisément ce drame, *El laurel de Apolo*, qui est la première zarzuela espagnole²⁷... on arrive alors, péniblement, à une conclusion qui aurait pu apparaître clairement beaucoup plus tôt. La zarzuela espagnole du XVII^e siècle n'était qu'un développement de l'opéra de cour du type international, et la musique de cette zarzuela suivait par conséquent les lignes générales de l'opéra italien. Bien sûr, il existe quelques différences « nationales » ; on pense par exemple au rythme, déjà indiqué, qui rappelle certains aspects des danses avec guitare du XVII^e siècle, etc., mais je ne voudrais pas m'occuper de cela maintenant. En somme, les racines italiennes restent bien visibles ; ce sont les racines espagnoles qui demeurent assez obscures. Pour en revenir aux trois produits les plus typiques de l'Espagne : des Quichotte et des Don Juan, on en trouve finalement partout. Et la zarzuela, elle aussi, se retrouve partout, dans son aspect d'opéra de cour ou de semi-opéra²⁸, et même dans son aspect d'opérette moderne. L'Espagne de nos jours reste un peu isolée ; mais l'Espagne du XVII^e siècle faisait partie de la communauté artistique-politique d'Europe.

NOTES

1. José SUBIRA, *Historia de la musica teatral en Espana*, Barcelone et Madrid, 1945, 70. Voir aussi : « La opera "castellana" en los siglos XVII y XVIII » dans *Segismundo* (Madrid, 1965), I, 23, où l'éminent musicologue dit que « Calderón habla inaugurado el género « zarzuela », mais avec des « rotulaciones diversas » (p. 26). Il faut observer néanmoins que la plupart des drames dits « zarzuelas », et également les deux opéras de l'époque (*La púrpura de la rosa* et *Celos aun del aire matan*, de Hidalgo et Calderon), portent le titre, selon les textes imprimés jusqu'à c. 1674, de « fiesta ». C'est-à-dire que les textes imprimés ne reconnaissent pas une différence de genre jusqu'à c. 1674 (avec la *Segunda parte* des *Comedias de Fray D. Juan Bautista de Diamante: Lides de amor y desdén* et *Alfeo y Aretusa* sont des « Fiestas de (sic) zarzuela » et la *Zarzuela del Nacimiento de Cristo* est simplement une « zarzuela »).
2. Felipe PEDRELL, *Cancionero musical popular español* (Valls, s.s.), IV, et *Teatro lirico espanol anterior al siglo XIX* (La Coruna, 1897 et 1898), IV-V.
3. J. SUBIRÁ, *Celos aun del aire matan. Opera del siglo XVII. Texto de Calderón y música de Juan Hidalgo* (Barcelone, 1933).
4. Une édition complète du MS. de *Celos aun del aire matan* a été préparée par Mrs Ruth PITTS dans une thèse de doctorat de George Peabody College for Teachers, États-Unis.
5. Juan VÉLEZ DE GUEVARA, *Los Celos hacen estrellas*, editada por J. E. VAREY y N. D. SHERGOLD, con una edicion y estudio de la musica por Jack Sage, London, 1970.
6. J. VÉLEZ DE GUEVARA, *Los Celos...*, éd. cit., 189-190, 202-205, 208.
7. Une édition complète de *Las nuevas armas de Amor* de Sebastian DURAN a été préparée par Gordon HART dans une thèse de doctorat de l'Université de Newcastle-upon-Tyne (Angleterre).
8. Parte 19 des *Comedias escogidas de 1662 et 1663*, et *Septima parte de Comedias* de Vera TASSIS (Madrid, 1683) où le texte porte le titre de « Fiesta cantada que se hizo a sus Magestades en el Coliseo del Buen Retiro ». Voir l'édition cit. de J. SUBIRÁ, XV-XVII.
9. Sur les possibilités d'instrumentation, voir l'éd. cit. de J. Subirá, XIII-XIV, et la thèse de Ruth PITTS (n. 4) ; sur les rôles au début de 1660, éd. cit. de Subirá, XVI.
10. Voir J. VÉLEZ, *Los Celos...*, éd. cit., 198-199. Il y a une version parodiée dans une *jácara* du XVII^e siècle : M. 753/24 de la Bibliothèque Centrale de Barcelone, MS.
11. VOIR : DIEGO ORTIZ, *TRATADO DE GLOSAS...*, ROME, 1553, IV^R ET PASSIM ; MARTÍN DE TAPIA, *VERGEL DE MUSICA...* (S. 1, 1559), XLIV ; THOMAS DE SANTA MARIA, *Arte de tañer fantasia...*, Valladolid, 1565, 46v-48v ; Pablo MINGUET, *Reglas y advertencias que enseñan el modo de tañer*, Madrid, 1754, 48v ; etc.
12. Les chansonniers de musique théâtrale du XVII^e siècle sont principalement : MSS. M. 3880, 3881 et M. 2478 de la Bib. Nationale de Madrid ; divers MSS. de la Bib Centrale de Barcelone ; MS. classe IV, cod. 470 de la Bib. Nazionale di San Marco de Venise (en partie pour le moins), et d'autres MSS. en Italie décrits par Charles Aubrun, « Chansonniers musicaux espagnols du XVII^e siècle », *Bull. Hisp.*, LI-LII (1949-1950), 2618 (mais seulement en partie) ; MS. HC/380/824a, et d'autres MSS. de la Hispanie Society of America ; les extraits publiés par F. Pedrell dans son *Teatro lirico*, IV-V, etc.
13. Voir par exemple : Luis BRICENO (ou BRIZENO), *Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra española*, Paris, 1626 ; Gaspar SANZ, *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Saragosse, 1674 etc.
14. Imprimé dans la *Tercera parte* des *Comedias de Calderón* en 1664 comme « fiesta de la Zarzuela, y representación música, que se hizo a sus Magestades en el Coliseo de Buen Retiro ». Voir N. D.

SHERGOLD, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, 1967, 324-5. Il s'agit d'un opéra d'un seul acte, dont la musique est perdue.

15. SHERGOLD, *A History...*, 342-3.

16. *Sexta parte des Comedias de Calderón*, éd. Vera Tassis de 1682 et 1683, 179 ; et dans la « fausse » *Quinta parte* de 1677 comme « fiesta que se hizo a sus Magestades... ». Musique éd. par J. Sage, « Texto y realización de *La estatua de Prometeo* y otros dramas de Calderón », dans *Hacia Calderón*, Université de Hambourg, 1971, 37 et 125.

17. À en juger par l'élaboration de cet air dans *l'auto sacramental* de Calderón, *El pastor Fido* de 1678 ; voir Sage, « Texto y realización de *La estatua* »..., 48-50,

18. - *Triunfos de amor y fortuna* dans les *Comedias de Don Antonio de Solis* (Madrid, 1681). À Madrid : *El laurel de Apolo* de Calderon, *l'entremés El nifio caballero* de Solis, et d'autres drames de Solis, Cancer, Moreto... Voir : Luis DE ULLOA, *Fiestas que se celebraron en la Corte por el nacimiento de Don Felipe, Principe de Asturias* s. l. s. d. ; et SHERGOLD, *A History...*, 319-20. Et à Florence, la célèbre *Festa teatrale* de Cavalli et Moniglia, *L'Hipermestra* ; voir H. Prunières, *Cavalli et l'opéra vénitien etc.*, Paris, 1913, 31-33.

19. *Segunda parte des Comedias de Fray D. Juan Bautista de Diamante*, de 1674. Il est naturellement possible que la première partie ait été donnée au palais de La Zarzuela.

20. À en juger par la version *a lo divino* de Hidalgo, « *Atiendo humano alijero* » dans le MS. M. 3881/12 de la Bib. Nat. de Madrid.

21. Voir n° 19 : *op. cit.*, 43b.

22. Grâce à la « définition » que l'on croyait que Diamante lavait donnée dans la *loa* pour *Alfeo y Aretusa* (*Segunda parte des Comedias... de Diamante*) ; voir COTARELO, *Historia de la zarzuela*, etc., 51. Mais en fait, il s'agit seulement d'une définition d'*Alfeo y Aretusa*, sauf dans le passage suivant : « al estilo atendiedo/de las zarzuelas, se cantal y se representa » (« observant le style des "zarzuelas", on chante et on joue »).

23. Voir n. 5.

24. Voir n. 14, n. 19 et p. 9.

25. Voir n. 18. En 1675, on célèbre à Madrid et à Naples (et à Paris avec une fête parallèle) le jour de la fête de Marianne d'Autriche avec *El templo de Palas* de Francisco de Avellaneda (Naples, 1675), qui est une « zarzuela » selon la *loa* écrite par Avellaneda. J'ai localisé la musique de l'air : « Ay que si... » de l'Acte I, f. 6v : M. 3880/25 de la Bib. Nat. de Madrid, composée par J. Hidalgo.

26. *Biblioteca de autores españoles*, éd. J.-E. HARTZENBUS (Madrid, 1862), IX, 657 ; voir SAGE, « Texto y realización de *La estatua de Prometeo* », etc., éd. cit. 44, et *Los celos*, etc., éd. cit., 170, n. 3.

27. E. COTARELO, *Historia*, etc., 51.

28. On pense naturellement aux célèbres semi-opéras de Purcell, ou de Betterton, etc. ; ou même de Racine (*Athalie* avec musique de Moreau) ; ou aux *Nozze degli Dei*, « *comedia in musica* » de Gio. Carlo Coppola (Florence, 1637), etc.

AUTEUR

JACK SAGE

Londres