

L'accent français de la zarzuela, un défi poético-musical : de *L'Étoile du Nord* à *Catalina*

Résumés

La zarzuela, genre lyrique et théâtral espagnol, connut un nouvel essor à partir de 1849. En effet, une génération de compositeurs, guidés par Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), forma le projet d'en faire une scène nationale. La manière dont certains musiciens et auteurs élaborèrent ce nouveau répertoire suscite l'intérêt. De nombreuses œuvres furent inspirées du théâtre lyrique français et plus particulièrement de l'opéra-comique. Nous avons essayé de lever ce paradoxe en analysant d'un point de vue littéraire et musical un exemple emblématique : *L'Étoile du Nord* composée par Giacomo Meyerbeer (1791-1864) et créée à Paris le 16 février 1854, et *Catalina* composée par Joaquín Gaztambide (1822-1870) et créée quelques mois plus tard à Madrid le 23 octobre 1854. Le livret était adapté par le célèbre auteur Luis Olona (1823-1863). Les choix effectués pour réaliser une œuvre originale révèlent un aspect essentiel du phénomène : loin d'être un atavisme, l'influence française a été un moteur pour laisser libre cours à la créativité espagnole.

Zarzuela, the Spanish lyric and theatrical genre, experienced a revival from 1849 on. Indeed, a generation of composers, led by Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), wished to give it a national dimension. The way some musicians and authors constructed this new repertoire is very interesting. Many works were inspired by the French lyrical stage and more particularly by comic opera. We tried to solve this paradox with the literary and musical analysis of an emblematic example : *L'Étoile du Nord* composed by Giacomo Meyerbeer (1791-1864) and premiered in Paris on 16 February 1854 and *Catalina* composed by Joaquín Gaztambide (1822-1870) and created in Madrid a few months later, on 23 October 1854. The libretto were adapted by the famous author Luis Olona (1823-1863). The choices they made to create an original work reveal an important point : far from being an atavism, the French influence has been an excuse to give free rein to Spanish creativity.

Mots clés : zarzuela, opéra-comique, transfert, influences, XIX^e siècle

Keywords: zarzuela, comic opera, transfer, influences, 19th century

La scène lyrique est, au XIX^e siècle, le théâtre d'une bataille dont les enjeux dépassent de loin ceux, commerciaux et artistiques, des entreprises qui se la disputent. C'est un territoire dont il faut défendre les frontières. Toiles de fond des nationalismes, les scènes de chaque capitale européenne rejouent à chaque représentation le drame des origines. Chaque troupe, régiment en faction, est dirigée de main de maître, et exécute le plan prévu par les deux plus grands diplomates de leur enceinte, le librettiste et le compositeur. À Paris comme à Madrid, deux théâtres veillent scrupuleusement à leur identité, quoique selon une stratégie toute différente. Ainsi, l'Opéra-Comique refusant les traductions de livrets étrangers, *Le Camp de Silésie* (*Das Feldlager in Schlesien*) de Meyerbeer, créé en 1844 en Allemagne, fit l'objet d'une réécriture par Scribe, garantie de sa nouvelle identité française : *L'Étoile du Nord*, opéra-comique représenté pour la première fois le 16 février 1854. Le Teatro del Circo, quant à lui, refuse toute partition étrangère et la traduction du livret, très répandue, est conditionnée par l'adaptation au goût du public madrilène. Le livret fait donc systématiquement l'objet d'une réécriture, parfois officielle, souvent officieuse. Dans le cas de *Catalina* de Joaquín Gaztambide, jouée pour la première fois le 23 octobre 1854, la filiation a été reconnue tant par le librettiste que par le compositeur. Le livret précise noir sur blanc :

Esta zarzuela es una refundición de la ópera cómica francesa de Mr. Scribe titulada *L'Étoile du nord*. El tercer acto es enteramente nuevo. De las escenas de música de la obra francesa, solo se han conservado en esta, tambien con algunas modificaciones, la introducción, la canción del Cosaco y el coro de boda del primer acto. ; y en el segundo, la canción de los reclutas y el final.¹

Certes, un lien est possible avec la signature, un an plus tôt, de la *Convention entre la France et l'Espagne pour la garantie réciproque des œuvres d'esprit et d'art*², concernant entre autres les traductions. Un autre est sûrement à chercher dans l'assaut porté par deux jeunes artistes de 32 et 31 ans, le librettiste à succès Luis Olona (1823-1863) et le compositeur Joaquín Gaztambide (1822-1870), à l'œuvre de deux maîtres reconnus de la scène française et internationale, de loin leurs aînés, Eugène Scribe (1791-1861) et Giacomo Meyerbeer (1791-1864). Un livret espagnol est d'ailleurs porteur d'une précieuse note manuscrite à cet égard : « Au maître Barbieri, ancien compagnon, collaborateur, et colonel de l'orchestre, pour

1 *Catalina*, zarzuela en tres actos por D. Luis Olona, música del maestro D. Joaquín Gaztambide, representada por primera vez en Madrid en el teatro del Circo en Octubre de 1854 (nota ms lunes 23), Madrid, Imprenta de José Rodríguez, p. 1, 1854 (livret). « Cette zarzuela est une refonte de l'opéra-comique français de Mr. Scribe intitulé *L'Étoile du Nord*. Le troisième acte est entièrement nouveau. Des scènes en musique de l'œuvre française, ont seulement été conservées ici, avec également quelques modifications, l'introduction, la chanson du cosaque et le chœur des noces du premier acte ; et dans le second la chanson des recrues et le finale. »

2 Article 5 de la « Convention entre la France et l'Espagne pour la garantie réciproque de la propriété des œuvres d'esprit et d'art », in Ferdinand Grimont, *Manuel Annuaire de l'imprimerie, de la librairie et de la presse*, Paris, Jannet, (1855 : 179-185) : « La protection du droit de traduction n'a pas pour objet d'interdire les imitations et les appropriations faites de bonne foi des œuvres littéraires, scientifiques, dramatiques, de musique et d'art, en France et en Espagne [...] ».

son comportement héroïque dans la bataille de Catalina. Son ami Luis O³. » Le lexique guerrier reprend celui du livret qui raconte la manière dont Catherine de Russie aurait héroïquement sauvé Pierre le Grand d'une conspiration ourdie par des officiers de son armée. Luis Olona dédicace un exemplaire à Francisco Asenjo Barbieri, chef de file de cette génération de compositeurs à laquelle se rallie Joaquín Gaztambide. Ardents défenseurs du genre de la zarzuela, né dans un palais royal du même nom au XVII^e siècle, ils veulent le voir régner sur la scène lyrique espagnole en même temps qu'Isabel II règne sur l'Espagne de ce milieu du XIX^e siècle. De la même manière dont les guerres carlistes ont soulevé, tout au long du siècle, la question de la légitimité du pouvoir, une partie des auteurs et compositeurs de l'époque ont défendu celle de la zarzuela, genre lyrique espagnol par excellence, un temps éclipsé par l'invasion de l'opéra italien. Fait remarquable, l'argument principal avancé pour la récupération de la zarzuela consiste dans sa parenté avec l'opéra-comique français.

Todo el mundo sabe que en el Teatro del Circo se han representado últimamente, entre otras, las zarzuelas *El valle de Andorra*, *Los diamantes de la corona* y *Catalina*. Compárense estos libretos con sus originales franceses, que llevan el nombre de ópera cómica, y se verá claramente que en nada se ha amenguado la importancia literaria de los expresados originales, antes al contrario, opino, y conmigo varios inteligentes, que han mejorado mucho al trasladarse al español : en cuanto a su música, ya que en valor artístico no puede competir la española con la de Halévy, Auber y Meyerbeer, en cambio no ha perdido nada en desarrollo. De aquí se desprende que las llamadas zarzuelas que se ejecutan actualmente en el Teatro del Circo, son esencialmente la misma cosa que las óperas cómicas francesas, sin más diferencia que el idioma y el vestido musical, cortado a la española, con que se las engalana.⁴

En effet, le registre comique du livret comme l'alternance entre le parlé et le chanté créent une proximité entre les deux genres.

Certains critiques vont jusqu'à jouer sur les mots, créant une synonymie troublante :

3 Il s'agit d'un exemplaire du livret cité précédemment (note 1) conservé à la Biblioteca Nacional de Madrid, Sala Cervantes, sous la cote T/23301, p. 3.

4 Asenjo Barbieri, Francisco (1856) : « La Zarzuela. Consideraciones sobre este género de espectáculos ». Casares Rodicio, Emilio (1994) : *Francisco Asenjo Barbieri. 2 Escritos*. Madrid : ICCMU : 215. « Tout le monde sait qu'au Teatro del Circo ont été dernièrement représentées, entre autres, les zarzuelas *El valle de Andorra*, *Los diamantes de la corona* et *Catalina*. Comparez ces livrets avec leurs originaux français, qui portent le nom d'opéra-comique, et il apparaîtra clairement qu'en rien l'importance littéraire des originaux cités n'a été amoindrie, bien au contraire, me semble-t-il, à moi et à plusieurs spécialistes, ils ont gagné à être traduits en espagnol : quant à leur musique, si en termes de valeur artistique l'espagnole ne peut concurrencer celle de Halévy, Auber et Meyerbeer, elle n'a cependant rien perdu en développement. Il se dégage de là que les zarzuelas citées qui se jouent actuellement au Teatro del Circo, sont essentiellement la même chose que les opéras-comiques français, sans plus de différence que la langue et l'habit musical, coupé à l'espagnole, avec lequel on les pare. » Toutes les traductions sont de l'auteur de cet article.

El eminente compositor alemán escribió *L'Étoile du Nord* para el teatro de *L'Opéra Comique* de París, y lo que más tarde ha tomado forma de ópera italiana, fue en su origen una *zarzuela francesa*, porque Meyerbeer, Donizetti y otros muchos compositores de gran valía no han desdeñado nunca la zarzuela; género especial, muy en boga en toda Europa, y conocido desde hace muchos años con diferentes nombres. *L'Étoile du Nord* tal como la escribió su autor en un principio, se ha cantado y representado en varios idiomas, y recientemente el mismo Meyerbeer la ha arreglado para la escena italiana, añadiendo algunos recitados que han remplazado el dialogo del original francés.

Conste, pues, que la *Estrella del Norte* es una *zarzuela* de Scribe y Meyerbeer [...]⁵

Pourtant, loin de faire l'unanimité, ces accointances inquiètent les défenseurs du génie espagnol. Des critiques célèbres comme Mesonero Romanos ou Mariano de Larra fustigent ces pratiques qui empêchent l'émergence de l'originalité sous la plume des auteurs espagnols⁶.

Comment les auteurs et musiciens espagnols envisagent-ils ce paradoxe autour d'une identité nationale ? Pour mieux comprendre comment s'opère le transfert entre opéra-comique et zarzuela au milieu du XIX^e siècle, un état des lieux de la vie théâtrale madrilène – qui s'attachera à montrer le rôle du théâtre lyrique français, et particulièrement de l'œuvre de Meyerbeer dans la construction d'un goût nouveau pour le public de Madrid – est nécessaire. Puis, la métamorphose, littéraire et musicale, de *L'Étoile du Nord* en *Catalina*, illustrera la manière dont le répertoire espagnol se forge à partir d'un matériau français. C'est notamment en cela que chercher à rétablir un genre espagnol en s'inspirant d'un genre français constitue un véritable défi pour les artistes espagnols.

Meyerbeer, de la scène française à la scène madrilène

La géographie des théâtres madrilènes connut, au milieu du XIX^e siècle, un changement conséquent. Sans nier l'importance de nombreuses salles secondaires, deux théâtres accueillèrent principalement les représentations

5 « Revista musical ». *La España* (19/10/1855 : 1) « L'éminent compositeur allemand a écrit *L'Étoile du Nord* pour le théâtre de *L'Opéra-Comique* de Paris, et ce qui plus tard a pris la forme d'un opéra italien, était à l'origine une *zarzuela française*, parce que Meyerbeer, Donizetti et de nombreux autres compositeurs de grande valeur n'ont jamais dédaigné la zarzuela, genre particulier, très en vogue dans toute l'Europe et connu depuis de longues années sous différents noms. *L'Étoile du Nord*, telle que l'a écrite son auteur au départ, a été chantée et représentée en différentes langues, et récemment Meyerbeer lui-même l'a arrangée pour la scène italienne, en ajoutant quelques récitatifs qui ont remplacé le dialogue de l'original français. Il s'avère donc que *L'Étoile du Nord* est une zarzuela de Scribe et Meyerbeer [...]. »

6 Voir notamment Mesonero Romanos, Ramón (1851) : *Escenas matritenses por el curioso parlante, quinta edición, única completa, aumentada y corregida por el autor e ilustrada* (Madrid : Imprenta y Librería de Gaspar y Roig), segunda época (1836-1842) et Larra, Mariano José (1960) : *Obras, edición y estudio preliminar de Carlos Seco Serrano* (Madrid : Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días).

dramatiques et lyriques durant les premières décennies : le Teatro de la Cruz et le Teatro del Príncipe. Un troisième, le Teatro del Circo, ouvrit ses portes en 1842 pour se consacrer d'abord à l'opéra italien. Il devint en 1851 la scène principale de la zarzuela, jusqu'à l'ouverture, en octobre 1856, du Teatro de la Zarzuela, consacrant ainsi l'importance du genre. Gaztambide, en plus d'être l'un des compositeurs les plus célèbres du Circo, forge dans cette salle sa réputation d'excellent chef d'orchestre⁷. En 1850, le Teatro Real, scène officielle pour l'opéra, fut inauguré ; si les auteurs italiens sont largement privilégiés, on constate cependant que dès la troisième saison, et ce pour le reste du siècle, Meyerbeer figure parmi les compositeurs les plus joués. C'est *Robert le Diable* qui ouvre l'ère meyerbeerienne au Teatro Real en 1853, plus précisément *Roberto il Diavolo*, car l'opéra est traduit en italien. L'ouvrage est joué, à quelques exceptions près, tous les ans, devenant un succès sans égal. L'omniprésence d'un compositeur d'origine germanique n'est pas si évidente sur la scène du Teatro Real où l'on ne donnera que dans les années 1860 un opéra de Mozart, *Don Giovanni*. Peut-être est-ce dû à la filiation rossinienne de Meyerbeer, sa profonde connaissance de l'opéra italien acquise dès son plus jeune âge, au cours de son séjour en Italie. Peut-être est-ce aussi lié au format du grand opéra. C'est ainsi que la version italienne de *La Muette de Portici* permit à Auber d'être joué sur cette scène, pendant que le Teatro del Circo offrait de nombreuses réécritures de ses opéras-comiques les plus connus. Concernant *L'Étoile du Nord*, elle fut, comme tous les autres opéras de Meyerbeer, jouée au Teatro Real, mais seulement à partir de 1877, et toujours en italien. Selon un article de presse du lendemain de la première, ce délai serait dû à une sorte de substitution opérée dès 1854 par *Catalina*, l'adaptation d'Olona et de Gaztambide. Plus de vingt ans après les faits, le chroniqueur dresse un bilan comparé de la réception des deux œuvres :

Nadie ignora el éxito que *Catalina* obtuvo en Madrid –o en España, por mejor decir– pues ha quedado en el repertorio, poniéndose en escena todos los años en todos los teatros de provincia. *La estrella del Norte* alcanzó suerte aún más próspera porque se canta en todos los teatros del mundo entero.⁸

Il n'en reste pas moins que, contrairement à *Robert-le-Diable*, *L'Étoile du nord* suscite des réserves. On reprocha à l'œuvre son « manque d'unité »⁹. Mais les auteurs de *Catalina*, et les membres de la Sociedad del Circo, avaient usé d'un stratagème efficace pour garder Meyerbeer et son *Étoile* hors des frontières. Plusieurs journaux annoncèrent la mise en scène de *L'Étoile du Nord* de Meyerbeer au Teatro del Circo, annonce qui prêta à confusion, d'autant que seu-

7 Sobrino Sánchez, Ramón (2006) : « Joaquín Gaztambide (1822-1870), director de orquesta ». *Príncipe de Viana*. Pamplona : 633-654.

8 *La Época* (25/02/1877 : 4) : « Tout le monde sait quel succès *Catalina* avait obtenu à Madrid – ou en Espagne, à vrai dire –, elle est en effet restée au répertoire, en étant mise en scène tous les ans dans tous les théâtres de province. *L'Étoile du Nord* a connu un sort encore plus prospère puisqu'elle se chante dans tous les théâtres du monde entier. »

9 *El Globo* (25/02/1877 : 2)

lement quelques mois séparaient la création de l'opéra-comique à Paris de celle, authentique ou non, prévue à Madrid. Des mois qui, dans le cas de Meyerbeer et Scribe, auraient servi uniquement aux répétitions. Si l'on peut émettre l'hypothèse que la Sociedad del Circo ait voulu mettre à distance un ouvrage étranger pour préserver l'authenticité du théâtre lyrique espagnol – précisément à une époque où la zarzuela devait faire ses preuves face à l'imposant répertoire de l'opéra italien –, c'est aussi parce que les partitions de Meyerbeer n'ont pas attendu une représentation scénique pour être jouées : de nombreux comptes rendus de concerts rapportent que des airs ou des ouvertures extraits d'opéras étaient régulièrement interprétés.

On comprend mieux alors la portée des propos, aussi satiriques soient-ils, des auteurs du *Padre Cobos* à propos de *Catalina* : « Gran noticia!! La emperatriz Catalina de Rusia, heroína de la *Estrella del Norte*, ópera cómica de los Sres. Scribe y Meyerbeer, va á ser destronada en el Teatro del Circo. Los agentes de esta conspiración subterránea, son los Sres. Olona y Gaztambide. »¹⁰

La métaphore guerrière dépasse le cadre du livret... Au-delà de leur ton humoristique, ces propos rappellent que se joue une question essentielle dans cette quête du succès : celle du goût du public de Madrid.

Catalina, *Los diamantes de la corona* (1854), *El valle de Andorra* (1852), pour ne citer que des titres célèbres et reprendre le propos de Barbieri qui fait de ces œuvres des emblèmes de la zarzuela, sont des ouvrages qui ont contribué au succès du genre. Ils sont révélateurs du goût du public qui, pour le Teatro del Circo, embrassait toutes les classes sociales, jusqu'à la famille royale. Or, aussi emblématiques du théâtre lyrique espagnol soient-elles, ces zarzuelas s'appuient toutes trois sur un modèle préexistant et étranger : respectivement *L'Étoile du Nord*, *Les Diamants de la couronne* (1841) de Scribe et Auber et *Le Val d'Andorre* (1848) de Saint-Georges et Halévy.

Le goût avéré pour le théâtre français date du siècle précédent, il fait l'objet de traductions nombreuses, depuis le vaudeville le plus éphémère de la Porte-Saint-Martin jusqu'aux drames romantiques les plus controversés. La presse témoigne aussi de la circulation des œuvres en français que l'on peut se procurer facilement à Madrid. À partir de 1851, le Théâtre français s'installe de façon alternative dans plusieurs salles et propose des comédies, des vaudevilles, parfois même des opéras-comiques en français, la maîtrise de cette langue révélant un degré de raffinement certain au sein de la haute société madrilène. Si parfois les auteurs transforment le titre des livrets français auxquels ils empruntent l'intrigue, certains ne cachent pas leur source d'inspiration. Le statut de la traduction, les modalités qu'elle implique sont propres à cette période. Phénomène largement étudié¹¹, la traduction est pour cette génération d'auteurs une

10 « Indirectas ». *Padre Cobos* (01/10/1854 : 4) « Grande nouvelle !! L'impératrice Catherine de Russie, héroïne de *L'Étoile du Nord*, opéra-comique de Mrs. Scribe et Meyerbeer, va être détronée au Teatro del Circo. Les agents de cette conspiration souterraine sont Mrs. Olona et Gaztambide. »

11 Nous pensons notamment à l'ouvrage suivant : Donaire, M^e Luisa, Lafarga Francisco (dir.) (1991) : *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Universidad de Oviedo: Servicio de publicaciones.

« re-crédation », une œuvre à part entière. Les auteurs-traducteurs tels que Luis Olona ou Francisco Camprodón repensent la pièce, la réécrivent, donnant au terme « version » tout son sens. Certes, le public madrilène partage avec celui du Vaudeville ou de l'Opéra-Comique parisien le goût de certains lieux communs tels que les sujets militaires, la couleur locale, les intrigues historiques, les drames d'appartement, le mélo. Mais aucune des pièces françaises ne peut être représentée sans avoir été préalablement arrangée pour la scène espagnole. Les modalités de cet « arrangement » sont bien plus complexes que le rapport à la morale qu'entretient chacune des deux cultures, elles révèlent une vision du monde et des rapports humains que seule une lecture détaillée des deux livrets en concurrence permet de montrer.

Le rôle joué par la partition d'origine est beaucoup plus variable. Pour les trois titres cités, il est évident que Barbieri comme Gaztambide connaissaient la partition française¹². Un manuscrit autographe de Barbieri¹³ montre qu'il copiait des extraits d'œuvres italiennes et françaises pour se former. Grand admirateur d'Auber, d'Adam ou encore de Boieldieu, Barbieri a tenté de faire représenter leurs œuvres, dont de nombreux morceaux détachés circulaient dans les salons et les salles de concerts. Le résultat n'a pas été probant, la critique ayant jugé cette musique trop « française »¹⁴. Là encore, les compositeurs mettent en œuvre une manière d'écrire pour la scène qui leur est propre ou, pourrait-on dire, qui est proprement espagnole. Il s'agit là d'une question complexe, car cette « manière espagnole » ne se réduit pas à la présence de traits d'écriture stéréotypés tels que le conçoivent les amateurs de couleur locale¹⁵. Elle se mesure par exemple à travers le moment choisi pour passer du parlé au chanté, à travers le choix de formes vocales aux articulations réduites, qui mettent en valeur l'écriture pour la voix ou encore à travers un travail sur les accents qui donne à la phrase musicale un contour particulier. Or, ces préférences, si elles s'expliquent tantôt par la mise en musique d'une langue et la question de la prosodie, tantôt par le goût pour une dramaturgie efficace qui élude les morceaux à caractère décoratifs, ne sont pas espagnoles par essence ou par nature. Elles résultent pour beaucoup d'une prise de position en connaissance de cause, c'est-à-dire de la connaissance profonde des autres répertoires, français et italien en tête. La confrontation des partitions, quand elle est possible¹⁶, montre ces choix. Contrairement à de nombreux auteurs français d'espagnolades – Auber en tête – qui n'ont jamais foulé le sol espagnol, les musiciens espagnols ont pour beaucoup béné-

12 Nous avons identifié dans notre thèse de nombreux liens entre des zarzuelas et des opéras-comiques de cette période : Porto San Martin, Isabelle (2013). *De l'opéra-comique à la zarzuela. Modalités et enjeux d'un transfert sur la scène madrilène (1849-1856)*. Thèse de doctorat en cotutelle sous la direction de MM. les professeurs Guy Gosselin et Emilio Casares. Tours : Université François-Rabelais. Madrid : Universidad Complutense de Madrid.

13 Asenjo Barbieri, Francisco (1842-1845) : *Este volumen contiene 16 piezas de música*, manuscrit autographe. Biblioteca Nacional de España, Sala Barbieri : M/1196.

14 Cotarelo, Emilio (1932) : *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid : ICCMU : 635.

15 Ouvrage collectif dirigé par Annegret Fauser et Mark Everist éclairé à plus d'un titre ces questions : Fauser, Annegret & Mark Everist (eds) (2009) : *Music, Theatre and Cultural Transfer. Paris, 1830-1914*. The University of Chicago Press.

16 Dans de nombreux cas, la source française n'est pas identifiée ; l'adaptation peut aussi avoir de multiples modèles ou s'inspirer d'une œuvre de façon partielle.

ficié d'une double formation et nourri les relations avec leurs homologues français. Ainsi, Rafael Hernando (1822-1888) et José Inzenga (1828-1891) ont tous deux été élèves du Conservatoire de Paris. Barbieri, qui a effectué de nombreux séjours en France, témoigne, à travers son immense correspondance¹⁷, de nombreuses relations françaises, des musiciens et des critiques notamment. Malgré l'apparence paradoxale de cette idée, c'est cette proximité avec l'esprit français, cette intime connaissance du répertoire qui a permis aux créateurs espagnols de trouver la distance idéale entre les modèles et leurs œuvres. C'est dans cet écart contrôlé que Catherine, le personnage principal de *L'Étoile du Nord*, est devenue Catalina, personnage éponyme, enrichissant d'un nouveau nom cette longue et fructueuse expérience de l'altérité.

D'une langue à l'autre : l'accent des livrets

Les choix du traducteur ont une répercussion immédiate sur la partition : l'importance d'un personnage et l'agencement des échanges impliquent la mise en musique d'un numéro d'un format particulier, destiné à un soliste ou à un ensemble. Toute transformation du texte appelle la composition d'une partition nouvelle. C'est pour cette raison que la partition de *Catalina* est entièrement originale, malgré l'aveu formulé par leurs auteurs en tête d'ouvrage. L'intrigue peut être résumée de façon similaire pour les deux pièces : alors qu'il se trouve en Finlande, le tsar Pierre le Grand se fait passer pour un simple charpentier. Il rencontre Catherine, une cantinière, dont il tombe amoureux. Le frère de celle-ci, Georges/Miguel, est désigné pour la conscription le jour même de son mariage avec Prascovia/Berta ; Catherine décide de le remplacer. Au deuxième acte, travestie en recrue, elle reconnaît, à son arrivée au camp militaire, Pierre, vêtu cette fois d'un costume de capitaine. Alors qu'elle monte la garde, Catherine surprend Pierre ivre et séduisant des vivandières. Refusant d'abandonner son poste, elle gifle un officier qui demande réparation au « capitaine » : Catherine, que personne n'a reconnue, sera fusillée. La conspiration menée contre le tsar éclate, mais Pierre réussit à rallier ses troupes. Au troisième acte, Pierre cherche à retrouver Catherine, il l'épouse et la nomme impératrice.

Si les étapes principales sont similaires, les contours de l'intrigue révèlent, eux, des différences majeures. L'écart se creuse dès la table des personnages, lorsque Scribe et Olona présentent leurs personnages respectifs.

17 *Legado Barbieri*, edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio CASARES (1986-1988). Madrid : Fundación Banco Exterior : 2.

didascalie initiale de <i>L'Étoile du Nord</i> ¹⁸	didascalie initiale de <i>Catalina</i> ¹⁹
PETERS MICHAELOF ouvrier charpentier	PEDRO emperador de Rusia
GEORGE SKAWRONSKI menuisier et musicien	KALMUFF cosaco
CATHERINE sa sœur	IVAN coronel de cosacos
PRASCOVIA sa fiancée	MIGUEL aldeano
DANILOWITZ pâtissier	CATALINA cantinera
GRITZENKO sous officier kalmouk	BERTA aldeana
MAÎTRE REYNOLDS cabaretier	EL GENERAL IMALOFF
LE GÉNÉRAL TCHÉRÉMÉTEFF	UN CABO
LE GÉNÉRAL KERMOLOFF	UN COSACO
Nathalie, Ekimonna vivandières	EL MAYOR DALOWITZ
Ismailoff cosaque	UNA CANTINERA
Un ouvrier	oficiales, cosacos, soldados de diferentes armas
chœur d'ouvriers charpentiers I	aldeanos y aldeanas, jornaleros del arsenal
chœur de femmes I de la Finlande	músicos, tambores, reclutas, cantineras
	coro, músicos, bailarines y comparsas

Notes¹⁸ & ¹⁹

Le nom cité en premier dans les deux cas n'est pas celui du personnage éponyme – « l'étoile du nord » étant une périphrase désignant Catherine –, ce qui diffère par exemple du personnage principal, aussi nommé Catalina, des *Diamantes de la Corona* de Barbieri et Camprodón, d'après l'opéra-comique d'Abel et Scribe. Ce privilège est lié à son statut d'empereur, Catherine ne devenant impératrice de Russie qu'à la dernière scène des deux ouvrages. Dans le livret français, l'empereur porte un prénom allemand et un nom russe. Ajoutons que dans sa critique de *L'Étoile du Nord*, Berlioz déplore l'accent alsacien avec lequel s'exprimaient certains acteurs, et qui nuisait gravement à la vraisemblance de la situation²⁰. Le livret hispanise le nom, et Pedro, de « charpentier » passe directement à l'état d'empereur. L'alias est préféré à l'identité véritable. Catherine est la sœur de Georges tandis que Catalina n'est qu'une cantinière, toutes deux sont présentées comme des personnages moins importants, n'existant que par un lien de famille ou un métier. Les autres personnages voient leur prénom changer : Prascovia devient Berta, Georges devient Miguel. Olona a préféré l'accent espagnol à celui, russe, pourtant exigé par l'intrigue. Gritzenko, sous-officier kalmouk, est devenu Kalmuff ; la sonorité de l'origine du personnage a pris le pas sur le nom. Danilowitz le pâtissier a disparu du livret espagnol, seule la consonance de son nom a inspiré celui d'un personnage mineur.

Olona a créé un personnage, Ivan (en souvenir d'Ivan le Terrible, premier tsar de Russie ?), à l'origine d'un équilibre nouveau tant pour l'intrigue que pour

18 *L'Étoile du Nord*, opéra-comique en 3 actes, paroles de M. E. Scribe, musique de Giacomo Meyerbeer, Berlin, Schlesinger, 1854, Paris, Brandus et Cie, Londres, Beale & Co, Répertoire du Théâtre Français à Berlin, n° 397.

19 *Catalina*, zarzuela en tres actos por D. Luis Olona, música del maestro D. Joaquín Gaztambide, representada por primera vez en Madrid en el Teatro del Circo en Octubre de 1854 (nota ms lunes 23), Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1854.

20 Berlioz, Hector (21/02/1854) : « Théâtre de l'Opéra-Comique ». *Journal des débats* : 1-2.

la partition. Il s'agit d'un rôle de traître, au centre de l'intrigue espagnole, destiné à une voix de basse chantante (celle de Francisco Calvet) et contrastant avec celle de ténor correspondant à Pedro (José Font) et celle de baryton pour Kalmuff (Francisco Salas). Dans la version française, Peters est chanté par une basse (Bataille), Gritzenko également (Hermann-Léon) tandis que les rôles de Georges et Danilowitz exigent une voix de ténor. Le personnage qui suit celui de Peters est celui de Georges, son ami et professeur de flûte – ce qu'Olona ne mentionne pas –, tandis que c'est Kalmuff, le fidèle cosaque qui est mis à l'honneur en Espagne. L'équilibre général de la pièce et avec lui la conduite de l'intrigue ont changé.

De même que pour la table des personnages, Olona ne cède pas à la tentation de la couleur locale : on ne lit pas de mots étrangers dans son texte. La langue espagnole est souveraine, comme si le plus important ne consistait pas dans la représentation d'un épisode historique étranger mais dans la réécriture espagnole de cet épisode. De fait, on joue quelques années plus tard une zarzuela particulièrement comique de Sanchez Allú (1823-1858), intitulée *Pedro y Catalina*, dans laquelle les deux personnages sont des chanteurs qui campent le rôle des personnages d'une autre zarzuela : *Catalina* de Gaztambide ! Au contraire, le texte de Scribe est criblé de termes germaniques tels que « kirsch », ou russes, tels que « sakinka » ou « knout », systématiquement traduits par Olona.

Le relevé de toutes les variantes, très fourni, montre à quel point le livret a été revu en profondeur. Afin de proposer un support synthétique, il nous a semblé intéressant de confronter les éléments du texte qui construisent un discours sur l'altérité et sur l'identité. Question centrale de notre travail, elle est elle-même au cœur d'une esthétique théâtrale nourrie par le procédé du travestissement. Ce procédé intervient à tous les niveaux, celui de l'intrigue, lorsqu'un personnage joue avec son identité, celui des livrets qui, pour reprendre la métaphore vestimentaire de Barbieri citée en début d'article, ajustent la coupe de leur costume au moment de la traduction, et celui de l'articulation entre la parole et la musique.

Les livrets de Scribe et Olona exploitent le lieu commun de l'étranger, la dispute d'un territoire entre la Finlande et la Russie étant à l'origine du conflit. Ainsi, dès la scène 2 du premier acte, alors que les ouvriers boivent à la santé de Charles XII roi de Suède, Danilowitz déclare qu'il est moscovite. La querelle est évitée de justesse par la cloche qui sonne la fin de la journée. Le chœur explique ce retournement de situation : « Plus de combats... quel que soit leur pays / Tous les bons ouvriers... au travail sont unis. » L'altérité liée à l'origine est balayée par l'unité liée au statut d'ouvrier. Cette mention de l'étranger est assurée dans le livret d'Olona par le personnage de Berta. À la scène 2 de l'acte I, celle-ci fait part d'une observation à Pedro : il ne s'arrête de travailler que pour courtoiser Catherine ou pour converser secrètement avec Ivan, « ese otro extranjero, camarada vuestro »²¹, qu'elle n'apprécie pas plus que les autres Russes, qui sont

21 « Cet autre étranger, votre camarade. »

des envahisseurs. En proie à une fureur qu'il doit dissimuler au mieux malgré son mauvais caractère légendaire, Pierre s'empare d'un marteau et continue à travailler pour soulager sa colère. À la scène 7 du livret français, les cosaques d'Ukraine entrent dans le village pour le piller, Catherine réussit à les contenir en prenant l'apparence d'une « devineresse bohémienne » qui, après avoir entonné une chanson ukrainienne, leur prédit la bonne aventure et leur sert à boire. Livresse et la musique se sont révélées les meilleures alliées pour repousser l'ennemi. Selon la formule de Georges à la scène 9 : « Elle nous a débarrassés en cadence et en mesure des Tartares de l'Ukraine. » L'héroïne espagnole ne doit affronter, à la scène 8, qu'un seul cosaque, Kalmuff, qu'elle enivre et qui tombe sous le charme de sa beauté. Catherine, chez Scribe comme chez Olona se révèle être originaire d'Ukraine, où elle a grandi avec son frère jusqu'à l'âge de 11 ans. C'est Georges qui, à la scène 5, raconte leur histoire. Il ajoute : « ma mère en mourant m'avait confié à ma sœur, quoique je fusse l'aîné, parce que de nous deux c'était ma sœur qui était l'homme ! j'avais peur de tout, elle, de rien. » Cette confusion des genres apparaît également sous la plume d'Olona mais à un autre moment du livret. À la scène 6 du deuxième acte, Kalmuff s'exclame : « Eres todo un hombre ! »²². Après avoir douté de son identité, tant la ressemblance avec la cantinière dont il était tombé amoureux au premier acte était troublante, Kalmuff soumet le jeune soldat, Catherine travestie, à une épreuve : le faire boire et fumer. Il s'explique : « eres un vivo retrato de mi linda cantinera de Vilborg »²³. Catherine dit de son frère : « es un retrato mío »²⁴ au premier acte. Par ailleurs, scène absente du livret français, Miguel fait son apparition à l'acte II : prisonnier et refusant de manier les armes, il est assigné au rôle de vivandière !

Outre l'altérité générée par le masculin et le féminin, c'est aussi la question du double et de la reconnaissance qui se pose ici. En dépit de l'ingéniosité qu'elle déploie pour protéger ceux qu'elle aime en dissimulant son identité, Catherine, au moment où elle implore d'être reconnue, ne l'est pas. Cette injustice, qui porte la tension à son comble au deuxième acte, sera réparée par la musique dans l'acte suivant, puisque c'est par sa voix que les autres pourront lui porter secours. En proie à la folie chez Scribe, Catherine ne reconnaît plus les autres au troisième acte, au grand désespoir de Pierre. Ce dernier recrée le décor et les préparatifs du mariage du premier acte afin de favoriser les réminiscences. Ce n'est que lorsqu'elle entend l'air de flûte joué par Pierre au premier acte que la raison lui revient. Si Catalina ne souffre pas de folie, elle s'évanouit dans la neige et sera sauvée par Ivan. C'est en entendant l'air de flûte du premier acte, que Miguel a l'idée de jouer pour réunir Pedro et Catalina, que ceux-ci se retrouvent, libérés des malentendus de la veille.

L'altérité est ici celle de la parole et de la musique, la seconde étant porteuse d'une éloquence dont serait dépourvue la première.

22 « Tu es un homme accompli. »

23 « Tu es le portrait vivant de ma jolie cantinière de Vilborg. »

24 « C'est mon portrait. »

La musique, langue universelle ?

Por último, en el Circo, después del naufragio de *Las cosas de Breton* del buen éxito de *Los diamantes de la corona*, se ensaya una zarzuela de los señores Arnao e Inzenga, y se preparan otras, entre las cuales se cuenta *La estrella del Norte*, música de Meyerbeer, que ha dado multitud de representaciones en París. Según hemos oído, al libreto traducido se añade música original y distinta por consiguiente de la del autor alemán. Sentimos no hallar acertada semejante idea. Siendo la música un idioma universal que se comprende y se juzga en todas partes, no consideramos necesario, ni conveniente, ni justo hacernos oír otra obra distinta de *La estrella del Norte*. Los artes no tienen patria y los grandes artistas son estimados igualmente en todos los confines del mundo.²⁵

L'idéal universaliste de l'auteur de l'article se trouve confronté à une réalité culturelle propre à son époque. Chaque capitale européenne veut faire valoir la spécificité de sa scène lyrique nationale et souhaite son rayonnement jusque dans les capitales étrangères. Par ailleurs, la confrontation des répertoires d'opéra-comique et de zarzuela du milieu du XIX^e révèle la mise en œuvre d'une manière de composer propre à chaque pays, contredisant donc l'idée d'un langage universel dans le cas précis de ce répertoire.

La lecture comparée des livrets a montré des variantes dont la portée est à la fois symbolique et structurelle. La mise en regard des partitions prolonge ce constat. Le tableau des morceaux musicaux proposé en annexe 1²⁶ révèle qu'il existe peu de coïncidences dans les formats choisis pour mettre en musique une situation analogue. La partition espagnole est composée de numéros beaucoup moins longs que ceux de Meyerbeer et compte peu d'ensembles. Comme pour d'autres zarzuelas, si l'on peut en déduire une préférence pour des structures simples, l'attention des compositeurs se reporte sur une orchestration soignée, au service à la fois de l'expressivité de la ligne vocale et de l'intensité dramatique. De fait, Gaztambide a éludé les morceaux purement décoratifs, comme les couplets de Catherine du premier acte, dans lesquels elle contrefaisait la voix de Maître Reynolds, personnage absent de l'œuvre espagnole. Gaztambide renonce

25 « Variedades ». *El Clamor publico*, (24/09/1854 : 3) : « Pour finir, au Circo, après le naufrage de *Las cosas de Breton* et le beau succès des *Diamantes de la corona*, on répète une zarzuela de Messieurs Arnao et Inzenga et l'on en prépare d'autres parmi lesquelles on compte *L'Étoile du Nord*, musique de Meyerbeer, qui a généré une multitude de représentations à Paris. D'après nos informations, au livret traduit s'ajoute une musique originale et différente par conséquent de celle de l'auteur allemand. Nous regrettons de ne pas approuver cette idée. La musique étant un langage universel qui se comprend et se juge partout, nous ne considérons pas nécessaire, ni avantageux, ni juste de nous faire entendre une œuvre distincte de *L'Étoile du Nord*. Les arts n'ont pas de patrie et les grands artistes sont estimés à part égale aux confins du monde. »

26 Nous avons consulté les partitions suivantes : *L'Étoile du Nord*, opéra-comique en trois actes par E. Scribe représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre impérial de l'Opéra-Comique le 16 février 1854, Paris, Brandus, 1854 (partition d'orchestre), et *Catalina*, zarzuela en tres actos puesta en música por D. Joaquín Gaztambide, partition manuscrite autographe conservée à la Biblioteca Nacional de Madrid, Sala Barbieri, sous la cote M/3757.

aussi aux morceaux chantés par des personnages secondaires. C'est notamment le cas de la chanson des vivandières du deuxième acte qui a disparu. Meyerbeer a laissé un document précieux à propos de ce morceau : une lettre adressée au chef d'orchestre du théâtre de Lyon en vue de la représentation de *L'Étoile du Nord* le 16 octobre 1854²⁷. Il écrit :

Quant aux deux vivandières, quoique assez courts, ces deux rôles n'en sont pas moins de la plus grande importance ; la scène du 2^e acte où elles paraissent est une des principales scènes de la pièce et si l'effet en était manqué, l'exécution de l'ouvrage entier souffrirait le plus grand dommage.

L'insistance de Meyerbeer montre à quel point le tableau formé par les vivandières Nathalie et Ekimonna est la clé de voûte si ce n'est de l'ouvrage, du moins du deuxième acte. Celles-ci, à la demande de Peters et de Danilowitz, chantent l'histoire de deux cosaques qui, pour désigner le vainqueur de la bataille, décident de jouer aux dés leur tribut, une bouteille et une beauté. Elles miment un combat à l'épée tout d'abord puis imitent le roulement des dés en vocalisant sur l'onomatopée « Trrrrrrrr ». Au-delà du caractère comique du morceau, c'est certainement l'effet de mise en abyme qui intéressait Meyerbeer, comme si ce numéro contenait en germe l'ensemble de la partition. Ce duo, qui forme une pause dans l'action, n'en est pas moins essentiel à un autre degré de signification : les vivandières représentent à la fois l'allégorie de la musique, de la guerre, du vin et des jeux, autant de sujets mythiques dont Meyerbeer propose ici une synthèse personnelle.

Ces couplets (inclus dans le « Chant bachique » du *Quintette*) s'inscrivent dans une scène plus étendue, construite autour de l'élément de décor central du deuxième acte : la tente qui abrite le tsar, habillé en simple capitaine. Pierre et les vivandières festoient à l'intérieur et Catherine, fausse sentinelle, monte la garde à l'extérieur. Plus l'ivresse s'empare de Pierre, plus la curiosité ronge Catherine qui, épiant, finit par le reconnaître.

Les tableaux présentant la structure des numéros qui mettent en musique cet épisode du deuxième acte creusent l'écart entre les deux œuvres. Meyerbeer et Scribe font le choix de numéros polysectionnels très longs qui embrassent beaucoup de texte, tandis que Gaztambide et Olona font peser l'essentiel de l'action et de la musique sur le rôle de Pedro, soliste du *Brindis* (n° 10), dans lequel le chœur des vivandières, anonyme, reprend le refrain, et de la romance (n° 12). Il chante tour à tour la jubilation provoquée par la boisson et la mélancolie amoureuse suscitée par le souvenir de Catalina. Dans le n° 10, le refrain est construit sur une alternance des nuances *forte* et *piano* qui crée une dynamique particulière proche d'une batterie de tambour. Un accord *tutti* de l'orchestre

27 Meyerbeer, Giacomo : « Lettre à Georges Hainl, Premier chef du grand Théâtre, Paris, le 16 octobre 1854 ». *Briefwechsel und Tagebücher, Volume 6 1853-1855*, herausgegeben von Sabine Henze-Döhring (2002). Berlin : De Gruyter : 405.

accompagne le premier mot, monosyllabique, de chaque phrase pour accentuer cet effet.

Texte du premier couplet et du refrain, n° 10	traduction
Mirad como chispea la espuma del licor, cual rojo centellea su limpido color! En tanto la batalla no alumbra el nuevo sol, graciosas cantineras, bebamos sin temor. Llenad de rom el vaso! Llenadlo, vive Dios!	Regardez comme pétille la mousse de la liqueur, combien scintille en rouge sa limpide couleur ! Tant que la bataille n'est pas éclairée par le point du jour, charmantes cantinières, buvons sans crainte. Emplissez le verre de rhum Emplissez-le, grand Dieu !
Rom, [<i>f</i> , accord <i>tutti</i>] hasta que zumba el canon! [<i>p</i>] Bien! [<i>f</i> accord <i>tutti</i>] Venga ginebra también! [<i>p</i>] Bien! [<i>f</i> accord <i>tutti</i>] Que la ginebra y el rom son, vive Dios! nuestra delicia mayor.	Rhum, jusqu'à ce que gronde le canon ! Bien! Allez, de la genièvre aussi bien ! Bien! Car la genièvre et le rhum sont, grand Dieu ! notre plus grand délice !

Le contraste s'étend au deuxième numéro de soliste de Pierre, sa romance (n° 12), au lyrisme très expressif. La mise en musique de son profond désespoir (il croit avoir perdu Catherine à jamais) est prioritaire dans la zarzuela, au point de différer l'intrigue politique. Là encore, un choix s'opère : l'opéra-comique reporte à l'acte III la romance de Pierre pour privilégier, à l'acte II, lorsque la tension dramatique est à son paroxysme, le caractère militaire du livret. La partition révèle ici un choix esthétique : la dimension individuelle de Pierre contre sa dimension politique.

Gaztambide et Olona ont aussi choisi de mettre l'accent sur un autre personnage : Ivan. Il est le protagoniste de la *Scena* (n° 11). Profitant du sommeil de Pedro, il projette de l'assassiner. C'est aussi une construction en alternance qui caractérise ce numéro : la partie vocale d'Ivan est entrecoupée à intervalles réguliers par une phrase du numéro précédent, chantée par Pedro qui oscille entre veille et sommeil. En revanche, Catalina est moins sollicitée dans cette partie chantée de la zarzuela.

Pourtant, malgré ces différences substantielles en matière de dramaturgie musicale, la partition espagnole contient des traits d'écriture qui font écho à la partition française. Par exemple, le caractère festif du n° 10 espagnol est analogue à celui du trio français « Joyeuse orgie », qui fait aussi l'éloge de la boisson sur une mesure à deux temps.

Exemple 1 : *L'Étoile du Nord*, acte II, n° 12, « Trio », mes. 18-19²⁸

Exemple 2 : *Catalina*, acte II, n° 10, « Brindis », mes. 9-13²⁹

D'autre part, la romance de Pedro, qui prolonge la scène de la tente espagnole, est proche de l'air que Peters chante au début du troisième acte, « Ô jours heureux », comme si, gardant l'esprit mélancolique de cet air, Gaztambide et Olona avaient choisi de l'anticiper. Fait encore plus marquant, le contour mélodique de la deuxième partie, « Sombra adorada » s'apparente à celui du motif de Catherine chez Meyerbeer, motif qui est repris précisément à la fin du mélodrame pendant lequel Peters condamne Catherine à être fusillée.

Exemple 3 : *L'Étoile du Nord*, acte II, n° 13, « Quintette et Sextuor », *Allegretto ben moderato*, mes. 27-34³⁰

28 Meyerbeer, Giacomo (s.d.) : *L'Étoile du nord*, opéra-comique en trois actes, paroles de Mr E. Scribe, musique de G. Meyerbeer, partition chant et piano par A. de Garaudé. Paris : Bandus : 280.

29 Gaztambide, Joaquín (s.d.) : *Catalina*, zarzuela en tres actos, letra de Don Luis Olona, música del maestro J. Gaztambide, reducción por M. S. Allú. Madrid : Casimiro Martín : 112-113.

30 Meyerbeer, Giacomo (s.d.) : *L'Étoile du nord*, *op. cit.* : 214.



Exemple 4 : *Catalina*, acte II, n° 12 « Romanza de Pedro », *Andantino*, mes. 14-18³¹

Le temps du motif, il croit la reconnaître, puis sombre à nouveau dans le sommeil. Enfin, la romance de Pedro comporte aussi un mélodrame lorsqu'il s'informe auprès de Kalmuff du sort de Catalina. La conservation de ce procédé par Gaztambide ne relève pas d'une habitude, l'emploi du mélodrame n'étant pas systématique dans la zarzuela. Gaztambide acte sa connaissance de la partition de Meyerbeer, sans cependant que cette connaissance porte atteinte à l'originalité de la sienne.

La relation de Gaztambide à la partition française est double : il s'en éloigne pour composer une œuvre nouvelle, structurée différemment, mais conserve certains choix d'écriture de Meyerbeer afin d'inscrire dans sa partition la marque du musicien français.

Conclusion

Le passage d'une scène à une autre, d'une langue à une autre, d'une œuvre à une autre ne se fait pas sans interroger des valeurs qui dépassent l'univers du théâtre. L'identité d'une culture, son rayonnement, jusqu'à sa dimension politique sont autant d'enjeux contenus dans la programmation des théâtres, le rapport aux traductions et la mise en scène de sujets aussi sensibles que la défense d'un territoire. Si ces critères concernent tout le répertoire d'une époque, ils sont exacerbés dans des œuvres comme *L'Étoile du Nord* et *Catalina*. Leur proximité crée le débat, et la critique de l'époque s'en est emparée pour simuler un affrontement guerrier. C'est d'abord dans le rapport à la langue de l'autre que se résout un éventuel conflit. La traduction, libérée d'un devoir de fidélité, crée une première altérité, qui désamorce la menace d'une annexion. L'histoire de Pierre et de Catherine, comme l'Histoire de la Russie, sont donc déclinées selon deux versions qui se distinguent par la mise en valeur spécifique d'un épisode, d'un personnage ou d'une idée. Enfin, la distance respectée par le compositeur vis-à-vis de la partition étrangère rappelle combien l'imaginaire de chaque public est singulier et codifié. C'est peut-être la connaissance de l'autre qui désigne le mieux la relation entre ces deux œuvres et plus largement entre ces deux réper-

31 Gaztambide, Joaquín (s.d.) : *Catalina*, op. cit. : 99.

toires. Gaztambide a certainement, sans le savoir, suivi le conseil avisé de Paul Scudo évoquant Meyerbeer : « Oui, cher et glorieux maître, il faut vous admirer, mais non vous imiter. »³²

Annexes

<i>L'ÉTOILE DU NORD</i>	<i>CATALINA</i>
ACTE I	ACTO I
1) Introduction (5 parties) - chœur - air de Danilowitz - ensemble - chœur des buveurs - fin	1) Introduccion - coro de carpinteros - coro de aldeanas
1bis) Mélodrame (Pierre entend la flûte Georges)	1bis) Canzoneta de Berta
2) Couplets de Catherine	2) Duo Pedro Miguel
3) Mélodrame	3) Canción de la cantinera Catalina
4) Air de Prascovia que j'ai peur	
5) Scène et chanson de Gritzenko	4) Terceto Kalmuff Catalina Berta
6) Scène et ronde de la bohémienne	
7) Duo Catherine Peters	5) Nocturno Catalina Berta Pedro
8) Duo Catherine et Prascovia	
9) Finale	6) Final
ACTE II	ACTO II
10) Entr'acte et introduction	7) Coro de cosacos y cantineras
11) Chœur des conjurés	8) Canción y marcha de los reclutas
	9) Duo Catalina Kalmuff
12) Trio Catherine Danilowitz Peters	10) Brindis Pedro
13) Quintette et sextuor - chant bachique Peters - couplets des deux vivandières - scène - quintette - sextuor	11) Scena 12) Romanza Pedro
14) Finale - chœur - serment - marche sacrée - appel de Pierre aux soldats - pas redoublé - fanfare - ensemble du serment	13) Final
ACTE III	ACTO III
15) Entr'acte et romance de Pierre	14) Coro de aldeanas
15bis) Mélodrame fureur	15) Romanza de Berta
16) Trio bouffé Gritz Dani Peters avancement	15bis) Duo Berta Miguel
17) Couplets de Prascovia	16) Coro de cosacos
18) Duo Prascovia et Georges	17) Cuarteto Catalina Pedro Kalmuff Ivan
19) Finale	18) Final

Annexe 1 : Tableau des morceaux musicaux

32 Scudo, Paul (1854) : « Revue musicale ». *Revue des deux mondes*. Tome 5 : 627.

section et nombre de mesures	mesure	tonalité	tempo	livret	partition
12	C	mi b M	<i>Allegro</i>		récitatif
48	2/4	si M	<i>Allegro vivace</i>	«Joyeuse orgie»	
32	3/4	sol M	<i>Andantino grazioso</i>	«Que se passe-t-il donc là-bas sous cette tente ?»	parlante
7	C	mi b M	<i>Maestoso</i>	«une épaulette d'or»	cadence Catherine
16	2/4	si M	<i>Allegro vivace</i>	«Joyeuse orgie»	
33		do M	<i>Tempo primo</i>	Peters demande à Danilowitz de lui resservir à boire	
15	12/8	mi b M	<i>Allegretto ben moderato</i>	Décrit l'aspect de la boisson	
4	2/4		<i>Andantino</i>	«Ah! c'est moins mal de boire ainsi»	parlante
40	6/8	si M	<i>Allegretto grazioso ben moderato</i>	«joyeuse orgie» + Cath «Gaiment je pardonne»	
n°13 QUINTETTE					
Chant bachique 24	C	mi b M	<i>Allegretto ben moderato</i>	«Gentilles vivandières»	intro ritournelle sur motif marche, Peters
30	3/4	si b m / si b M	<i>Allegro moderato</i>	«Avec toi ma charmante»	pizz, Peters
15	C / 2/4		<i>A tempo / Allegro moderato</i>	choix de la chanson	parlante de Peters, Danilowitz, Nathalie, Ekimonna
Couplets des deux vivandières 79	8/16	mi b M	<i>Allegro moderato</i>	deux cosaques se battent pour une bouteille/beauté	Nathalie Ekimonna, couplets syllabiques, imitation des dés «Trmm»
Scène 20	C	mi b M, ré m vers sol b M	<i>Allegretto ben moderato</i>	Catherine outrée par le spectacle sous la tente	parlante
Quintette 57	3/4	sol b M	<i>Andantino quasi allegretto</i>	Catherine «outrage»/ autres «badinage»	Ensemble, Catherine se détache
Sextuor 45	C	mi b M	<i>Allegretto ben moderato</i>	relève de la sentinelle, Catherine refuse de partir et donne un soufflet à Gritzenko.	parlante Gritzenko et Catherine
90	3/8		<i>Allegro vivace</i>	Gritzenko, Catherine «outrage» / autres «badinage» / le chœur commente l'affront	Ensemble avec chœur
52	C		<i>Allegretto ben moderato</i>	Peters tente de reprendre ses esprits alors que se joue le sort de Catherine : Gritzenko demande justice à Peters pour l'affront.	Mélodrame sur ritournelle motif marche militaire

Annexe 2 : Structure des numéros 12 et 13 de *L'Étoile du Nord* de Meyerbeer

section	mesure	tonalité	tempo	livret	partition
BRINDIS 40	6/8	ré M	<i>Allegretto</i>	Peters décrit l'aspect de la boisson	couplet, syllabique
16	2/4		<i>Marcial</i>	«Ron, hasta que zumba el cañon»	refrain repris avec chœur des cantinières et Ivan, premier temps accord <i>tutti forte</i> , contraste avec la nuance <i>piano</i> du reste de la phrase
30	6/8		<i>Allegretto</i>	reprise 2e couplet	
14	3/4		<i>Marcial</i>	reprise	refrain =
SCENA 12	6/8	ré m	<i>Allegretto</i>		motif refrain n° précédent
27	C	mi b m	<i>Moderato</i>	Ivan observe Peters endormi, projette de le tuer	<i>parlante</i>
26	6/8	ré b M	<i>Allegretto tranquillo</i>	Pedro chante le couplet du n° précédent, une sentinelle «Alerta»	
13	C		<i>Moderato</i>	Doutes d'Ivan	<i>recto tono</i>
21	6/8	ré M		Pedro poursuit son couplet, Catherine et Ivan commentent, sentinelle «Alerta»	<i>pianissimo</i>
56	2/4	si b M	<i>Allegretto</i>	Kalmuff commente la mission de la ronde	marche, Kalmuff chante, Catherine <i>parlante</i> , orchestre <i>pizzicato</i> puis <i>legato</i> toujours <i>piano</i>
ROMANCE DE PEDRO 39	C	do m	<i>Allegro agitato</i>	Kalmuff répond aux questions de Pedro à propos du «soldat» (Catalina)	mélodrame, motif de la basse, ritournelle violons
49	3/4	mi m sol M	<i>Andantino</i>	-«Aquel semblante», Pedro se lamente sur le sort de Catalina, il pense l'avoir reconnue. - « Sombra adorada», l'implore d'apaiser sa douleur, chœur de soldats «Alarma»	- très expressif («con sentimiento»), accompagnement notes répétées des cordes, ponctuations de clarinette - 2e partie Pedro doublé par les violons 1 <i>divisi</i> à l'octave («con energía»), bois doublent la voix

Annexe 3 : Structure des numéros 10, 11 et 12 de *Catalina* de Gaztambide

Isabelle Porto San Martin
porto_isa@yahoo.fr

