

La dernière Reine de Gaetano Donizetti *Caterina Cornaro*

« Une fois que j’aurai vu *Caterina Cornaro* sur scène, alors je puis mourir. », déclarait un Suisse passionné de Donizetti au point d’acheter un appartement à Bergame !... C'est dire combien pouvait intriguer un opéra tellement beau, mais peu repris depuis sa redécouverte en 1972. Dernier ouvrage créé du vivant de Donizetti, mais composé curieusement en chassé-croisé avec *Don Pasquale* et *Maria di Rohan*, *Caterina Cornaro* offre néanmoins une remarquable unité de couleur, étonnante de poésie donizettienne au plus haut degré de son inspiration. L'occasion de son entrée au Royal Concertgebouw d'Amsterdam est également celle de confirmer une certitude : il s'agit bien de l'un des derniers chefs-d'oeuvre du *Maestro Bergamasco*.

Un dossier de Yonel Buldrini
Avril 2010

« *Quand le sujet plaît, le coeur parle, la tête vole, la main écrit....* »

Gaetano Donizetti,
à l’époque où il composait simultanément *Don Pasquale* et *Caterina Cornaro*

La Regina di Cipro entre *Don Pasquale* et *Maria di Rohan*

Dans notre précédente étude, consacrée à *Dom Sébastien*, dernier opéra de Gaetano Donizetti, nous dessinions l’étonnante situation du compositeur en ces années 1842-44, fébrilement engagé entre Vienne, en tant que Compositeur de la Cour impériale et directeur des saisons musicales, et Paris, où il réussissait, au grand dam de Berlioz, à donner *simultanément* quatre opéras dans quatre théâtres différents !

Pour connaître la naissance de l’opéra qui nous occupe pour l’heure, la belle *Caterina Cornaro*, il nous faut le rattraper à l’un de ses retours à Paris, durant le mois de septembre 1842. Alors qu’il s’apprête à s’embarquer à Gênes pour Marseille, le 15, il termine une lettre destinée au célèbre éditeur milanais Giovanni Ricordi, par une injonction bien détachée en fin de lettre : « *Sorveglierà l’amico Sacchero.* » Point n’est besoin de traduction pour comprendre que le librettiste Giacomo Sacchero devait ainsi déjà être attelé à l’écriture de la future *Caterina Cornaro*. A peine arrivé à Paris, il signe un contrat avec le Théâtre-Italien pour un opéra bouffe (qui sera *Don Pasquale*) et compose de la nouvelle musique pour la production de sa *Linda di Chamounix* que ce théâtre va monter en

novembre (elle fut créée triomphalement à Vienne le 19 mai). Gaetano va donc mener de front les compositions de *Don Pasquale* et de *La Regina di Cipro*, titre initial de *Caterina Cornaro*, destinée à Vienne, et donc la caricature parue dans un journal parisien de l'époque ne mentait pas, montrant un Donizetti à la grosse tête penchée sur une table et composant fébrilement des deux mains ! (la droite pour les opéras sérieux, la gauche pour les bouffes). Les répétitions de *Don Pasquale* commencent le 28 novembre et Gaetano pense que la première aura lieu à la fin du mois suivant mais le baryton Tamburini et le ténor Mario tombent malades. La création est repoussée au 3 janvier 1843 et à leurs côtés se trouvent Giulia Grisi et Luigi Lablache, reformant le quatuor prestigieux des créateurs de *I Puritani* et de *Marino Faliero* : le succès est immédiat.

Avec l'humour qu'on lui connaît, Gaetano décrit ainsi la fin de son année, à son beau-frère bien aimé l'avocat Antonio Vasselli de Rome : « Le 31 du mois de décembre, passa, non de cette vie à une autre, mais d'un côté de la Seine à l'autre, le signor Donizetti pour être nommé membre correspondant de l'Institut de France. », c'est-à-dire de l'Académie royale des Beaux-Arts de l'Institut de France (qui comporte également l'Académie française). Lorsque, dans le vif enthousiasme unanime des ces graves messieurs pour les relations de Donizetti, on lui demanda de devenir Membre à part entière, il refusa avec élégance et émotion, car il lui fallait pour cela abandonner sa nationalité, à laquelle il était naturellement attaché. En attendant, loin de lui doner rune bouffée d'orgueil, la nouvelle le touche, simplement, comme il l'écrit à l'éditeur Ricordi, terminant sa lettre en français : « Sai che sono nominato a pieni voti al primo scrutinio *Socio Corrispondente* dell'Institut de France ! Bon celà me fait plaisir. Adieu / ton Donizetti (Tu sais que je suis nommé à l'unanimité au premier scrutin *Membre Corrispondant* de l'Institut de France ! Bon cela me fait plaisir. Adieu / ton Donizetti) ».

Que devient *La Regina di Cipro* dans tout cela ? Alors qu'il se trouve au beau milieu de la composition de son opéra, Gaetano reçoit de Vienne l'injonction de changer de sujet. La cause en est une curieuse coïncidence : la même saison du « Kärtnerthortheater » [Théâtre de la Porte-de-Carinthie] ou Opéra impérial, comporte la *Catharina Cornaro* du compositeur allemand Franz Lachner¹ !

A regret, Gaetano abandonne alors sa composition, confiant à Giovanni Ricordi : « Povera mia *Regina di Cipro* — ci pigliavo amore e credo non veniva male : Ma pauvre *Regina di Cipro* — je l'aimais bien, et je crois qu'elle ne

¹ Franz Lachner (1803-90), compositeur et chef d'orchestre fut notamment l'auteur de cette *Catharina Cornaro* (1841) et d'un *Benvenuto Cellini* (1849). Ses deux frères furent chefs d'orchestre et Ignaz (1807-95) écrivit en 1855 les récitatifs devant remplacer les morceaux parlés de la *Médée* de Luigi Cherubini.

venait pas mal.... On pourrait pour la Scala si Merelli voulait.... », Bartolomeo Merelli en étant l'*impresario*, comme on disait à l'époque pour désigner un directeur d'Opéra. A Paris se reproduisait la situation de Vienne, puisque Fromental Halévy avait donné en 1841 *La Reine de Chypre*. Quant aux théâtres de Rome, Gaetano préfigure à son beau-frère romain les difficultés que pourrait faire la censure pontificale : « l'opéra fait à moitié, je ne peux même pas te l'emballer pour Rome, car il s'y trouve un *Croisé avec la croix sur la poitrine* ». Force est de se replier vers un autre sujet, qui sera *Il Conte di Chalais*, tiré du drame français *Un Duel sous le cardinal de Richelieu* et qui avait retenu son attention dès 1837, après avoir intéressé Vincenzo Bellini et été mis en musique par deux autres compositeurs en 1839, Giuseppe Lillo et Federico Ricci. Gaetano se fait envoyer le livret de Salvatore Cammarano et l'opéra sera créé dans un autre triomphe viennois, sous le titre bien connu aujourd'hui de *Maria di Rohan*.

Dans une lettre envoyée à Toto, habituel diminutif affectueux désignant son beau-frère Antonio, il établit l'impressionnant programme suivant : « A Vienne je fais *Un Duello sotto Richelieu* (drame français) ; à Naples *Ruy Blas*, transposé dans un autre lieu ; à Paris, à l'Opéra-Comique, un sujet flamand. Au Grand Opéra, si cela me revient à la place de Meyerbeer, je traite un sujet portugais en cinq actes. Et tout ceci dans l'année. Et en premier je remonte *Les Martyrs* qui font fureur en province. Et le printemps suivant, je donnerai l'autre, c'est-à-dire *Il Duca d'Alba* en quatre actes. »

Donizetti ne réalisera pas tout, à commencer par *Ruy Blas* dont le livret n'arriva jamais : une l'occasion manquée d'une autre rencontre entre les deux génies, puisqu'en 1833 Donizetti avait déjà mis en musique la *Lucrece Borgia* de Victor Hugo. Le mystérieux "sujet flamand" pourrait être *Ne m'oubliez pas* du marquis de Saint-Georges et dont Gaetano composa sept morceaux, probablement vers l'été 1843. Le "sujet portugais" était destiné à être son dernier opéra : *Le Duc de Bragançe*, plus tard intitulé *Dom Sébastien roi de Portugal* . Quant au *Duc d'Albe*, il ne sera jamais terminé. On ne parle pas des offres de compositions qui pleuvent, par exemple du Gran Teatro La Fenice, ou celle-ci de Budapest et qui l'amuse, car il s'agit de composer sur un texte hongrois ! Il trouve également l'inspiration pour des pièces sacrées comme un *Ave Maria* et un *Miserere* dédiés à l'empereur d'Autriche-Hongrie... dont il écrit, à propos du second morceau et en français : « Oh ! Oh ! - Oui ! - c'est fait ; Il n'est pas mauvais... peut-être je me trompe... tant pis pour moi - Adieu. » Pas mauvais du tout, pourrait-on dire, à l'audition² des trente minutes que dure l'exécution du morceau. On n'y trouve pas l'écho *opératique* de son *Requiem* connu, pourtant

² Dans un microsillon Ricordi hors commerce, inclus à un luxueux livre et publiés sous l'égide de la Banca Popolare di Bergamo. Les « Orchestra Sinfonica e Coro di Milano della Radiotelevisione Italiana » étaient placés sous la direction de Gianandrea Gavazzeni. L'exécution eut lieu en public au Teatro Donizetti de Bergame, le 15 septembre 1983.

antérieur de quelques années seulement. Ici le recueillement et le style sont complètement religieux.

Manipulant les langues avec brio, Gaetano glisse, dans le rude dialecte bergamasque, à son meilleur ami Antonio Dolci : Ouf ! une polenta avec des oiseaux me guérirait immédiatement », faisant allusion à cette fameuse recette de farine de maïs cuite dans de l'eau, et pouvant accompagner de la viande en sauce. Ce besoin de souffler ne l'empêchera pas de retrouver sa bonne humeur (peut-être avec l'aide d'un ersatz viennois de polenta !), glissant, dans des lettres futures, des expressions allemandes et allant même jusqu'à germaniser sa signature en *Gaetan von Donizetti*.

Mais il nous faut revenir à *Ruy Blas* pour aboutir à *Caterina Cornaro*.

La Regina di Cipro sauve Ruy Blas

Caterina ou plutôt *La Regina di Cipro* abandonnée, on attend le livret du *Ruy Blas* pour le San Carlo... qui n'arrive toujours pas. On n'explique pas ce retard de l'efficace Salvatore Cammarano, grand « poeta » de la librettistique romantique italienne, d'autant que le sujet avait reçu l'approbation de la censure en date du 5 septembre 42, nous Précise William Ashbrook³. On sait quels tracassés avait dû encourir Hugo à Paris, avec une censure pourtant moins pointilleuse que celle des Bourbons de Naples, qui sévit sur le pauvre *Ruy Blas* « masqué sous le titre de *Folco Melian* et l'action transférée ailleurs »⁴ ! On s'en compte en découvrant le livret repris plus tard par le compositeur Nicola De Giosa (1819-85), sous le titre bien travesti de *Folco d'Arles*, avec la reine d'Espagne devenant « Contessa di Provenza » !

Gaetano va alors tenter une action, comme il l'explique le 14 février 1843 à son ami Antonio Dolci : « j'attends de Naples le poema [le livret]. J'ai néanmoins écrit là-bas demandant s'ils accepteraient de rompre le contrat, mais je crains que non, et ainsi il conviendra d'aller à Naples en juillet, et de courir ensuite à Paris pour le mois d'août. – Au milieu des fatigues je me trouve bien, les voyages ne me tuent pas. – J'ai de temps en temps mon habituelle fièvre qui me rend visite, mais elle ne dure pas plus de 24 heures, sa force me laisse abattu pour quelque temps, et puis, à nouveau au travail, et avec plus d'ardeur. »

Gaetano dut réitérer sa demande de libération du contrat, puisque le 15 mai, l'impresario ou directeur du Teatro San Carlo, Vincenzo Flauto, lui dit répondre aussitôt à sa lettre du 1^{er} de ce mois. Ses arguments sont intéressants car, au-delà d'une diplomate flatterie, ils permettent de découvrir en quelle estime on tenait Donizetti en Italie : « Il s'agit cher ami d'une chose ne tenant pas de la farce,

³ In : *Donizetti — La Vita*, trad. italienne de Fulvio Lo Presti, E.D.T. Edizioni di Torino, 1986.

⁴ W. Ashbrook *op. cit.*

mais d'une compromission avec la Direction et avec le public ; il ne s'agit pas de remplacer un compositeur car vous en trouvez, à profusion en tout lieu, mais il s'agit de remplacer un Donizetti, et si vous ne vous connaissez pas vous-même, les autres le connaissent, je fais partie du nombre de ceux-ci. »

L'*Impresario* poursuit en concluant sur *Ruy Blas* : « Donc ne parlons plus du livret de Cammarano. Que votre opéra soit *Caterina Cornaro*. Mais quand recevrai-je la partition, ou au moins le livret afin de le faire approuver par les censeurs ? ». On comprend ainsi que Gaetano avait prévu de reprendre la composition de *La Regina di Cipro* —devenue désormais *Caterina Cornaro*, au cas où le San Carlo aurait refusé de le libérer de son contrat. Du reste, le même Vincenzo Flauto connaissait le sujet puisqu'il poursuit : « J'ai lu le plan de l'opéra, et voici ce qu'il conviendra d'enlever pour le faire approuver par la Censure. L'empoisonnement du Roi. L'habit de Croisé de Gerardo. Ces choses sont interdites par principe. » Il insiste ensuite sur la nécessité de la présence de Donizetti, en signalant que la Direction ne serait pas heureuse d'économiser cinq-cents ducats sur son absence (le compositeur n'assistant pas la création recevait deux mille ducats seulement).

La censure ayant ses exigences et Sacchéro résidant à Milan, c'est Salvatore Cammarano qui assurera sur place, à Naples, les aménagements nécessaires, comme l'expliquera l'impresario Flauto dans une lettre plus tardive. Au moment du choix du librettiste l'année précédente, Cammarano était indisponible et Donizetti s'était tourné vers Giacomo Sacchéro. Si ce dernier est aujourd'hui peu connu comme librettiste, c'est probablement à cause du fait que les vingt-et-un opéras dont il écrivit les livrets ne font pas partie des plus représentés ni connus. Il jouissait pourtant d'une certaine notoriété à son époque, facilement déductible de ce qu'écrivait Donizetti à propos des librettistes *obligés* selon les lieux, passant en revue les principaux *poeti* du temps, comme on disait alors, et dont nous ajoutons les prénoms afin de les mieux rappeler aux amateurs. « Dans les principales villes, écrit-il à son grand ami bergamasque Antonio Dolci, il y a toujours des *poeti* engagés par les Directions, qui vous sont imposés, et vous ne pouvez obtenir de *poemi* [de livrets] que de ceux-ci ; à moins que vous ne leur substituiez un nom connu : à Naples [Salvatore] Cammarano ; à Milan [Giacomo] Sacchèro, [Gaetano] Rossi, [Temistocle] Solera, [Calisto] Bassi.... A Turin [Felice] Romani ; à Rome [Jacopo] Ferretti ; à Venise se trouve un Avocat dont je ne me rappelle pas le nom etc. »

Giacomo Sacchéro est né à Catane comme Bellini et Giovanni Pacini ; ce patriote de l'unité italienne dut s'exiler du très conservateur Royaume des Deux-Siciles. Lors du bouillonnement révolutionnaire des années 1848 il publia nombre d'articles pétris d'« idées de liberté, d'indépendance, et d'amour de la patrie »⁵. Lorsque l'unité sera proclamée, il sera élu comme député du nouveau

⁵ Francesca M. Lo Faro, « Librettista, botanico e patriota », in : Catania Provincia (www.provincia.ct.it/informazioni/la-rivista/sommario/2008/.../p_10-11.pdf). Un ouvrage lui

Royaume d'Italie. Pour étrange que ce soit, son activité fut plutôt connue comme celle d'un botaniste ! Professeur d'horticulture à l'université de Catane, il publia des écrits sur la botanique, un volume sur l'eucalyptus, participa à des congrès et expositions (à Dublin notamment, il présenta des tissus d'un coton cultivé en Sicile). Il fit partie de commissions nationales pour étudier notamment la maladie des agrumes. Il disparut en 1874 ou 75, laissant à son fils la villa dont le vaste et unique jardin botanique privé de Catane, dans la rue qui porte son nom, dresse encore aujourd'hui ses hauts murs. Il fut le narrateur de belles histoires typiques du *melodramma* romantique, dans ses livrets pour Alessandro Nini (revenu à la lumière grâce à la reprise de *La Marescialla d'Ancre*) : *Margarita di York* (1841), *Odalisa* (1842) et *Il Corsaro* (1847). Il devait donner à Luigi Ricci le livret de son opéra le plus connu : *Corrado di Altamura* (Teatro alla Scala, 1841), écrivant pour son frère Federico *Vallombra* (Scala 42). Le même théâtre devait créer en 1844 *L'Ebreja (La Juive)* de Giovanni Pacini, dont il écrivit le livret. Pour le compositeur Matteo Salvi, concitoyen et élève affectionné de Donizetti, passé à la postérité pour avoir terminé *Il Duca d'Alba*, il adapta le sujet hugolien de *I Burgravi* (Teatro alla Scala, 1845). Il écrivit aussi le « melodramma giocoso » *La Cantante* (1841) pour Gualtiero Sanelli (1816-61), au curieux destin de compositeur, chef d'orchestre, ténor à la belle voix, mais aussi critique musical. Malheureusement atteint de troubles mentaux, ce dernier devait sombrer dans la folie et mourir au Brésil où il était engagé, selon la belle expression consacrée, en tant que « *maestro concertatore e direttore d'orchestra* ». Giacomo Sacchéro écrivit également *I Luna e i Perollo* (1844) pour Pasquale Bona (1808-78), professeur de Ponchielli, Boito, Catalani, Franco Faccio et compositeur notamment d'un *Don Carlo* (1847).

Dans l'unique lettre nous restant de sa correspondance avec Donizetti, ce dernier lui demande (le 9 mars) des modifications précises qui nous révèlent sa conception de la mise en musique d'un sujet. C'est la situation dramatique, ce qui se passe sur scène, qui doit dicter les paroles adaptées. Pour chaque situation, le compositeur indique les sentiments qui animent les personnages et précise le type de morceau musical (air, duo...) qu'il désire à ce moment. Il élabore également un découpage dramatique, déterminant l'instant de la chute du rideau et des changements de décor. C'est à la fin de cette lettre qu'intervient ce qu'il nomme lui-même sa devise, venant clore les lèvres de ceux qui dénigrèrent sa musique en apparence si facilement composée. Elle résume la manière dont son inspiration déployait ses intarissables dons mélodiques : « Sai la mia divisa ? *Presto !* : Tu connais ma devise ? *Vite !* Cela peut être blamable, mais ce que j'ai fait de bon, a toujours été fait vite ; et de nombreuses fois le reproche de négligence tomba sur ce qui m'avait coûté le plus de temps. »

fut récemment consacré : *Giacomo Sacchero — Un librettista catanese alla Scala di Milano*, publié par Giovanni Pasqualino auprès de la Bastogi Editrice italiana en 2009.

Venant compléter cette maxime donizettienne, est la belle phrase du *cœur qui parle*, contenue dans une lettre où il explique au bon Dolci de Bergame qu'on l'avertit de Vienne de la présence à l'affiche d'un opéra sur le même sujet que sa *Regina di Cipro*. Avec le recul qui caractérisait son regard sur lui-même, il poursuit ainsi : « Sans me décourager, j'écris à Milan, je fais venir un livret déjà fait par Cammarano à Naples avec une musique d'aucun succès [*Il Conte di Chalais* aussi nommé *Un Duello sotto Richelieu*], et je comparâtrai à Vienne avec deux opéras, afin que si celui que l'on veut donner maintenant en allemand ne plaisait pas, je puisse leur laisser le choix : il n'y aura pas pénurie d'opéras de cette façon.

« Ensuite, je retourne à Naples pour un autre et je cours aussitôt à Paris pour un autre à l'Opéra-Comique. – C'est étrange, il est vrai, une telle existence ? Mais, sais-tu qu'en 24 heures j'ai fait deux actes (non instrumentés, n'est-ce pas !) ?

Quand le sujet plaît, le cœur parle, la tête vole, la main écrit...
Cela n'empêche pas qu'au milieu de ça je ferai le petit *Miserere* pour S. M. l'Empératrice à laquelle je l'ai promis. »

Les « opérations chirurgicales » de Caterina Cornaro

Il prend particulièrement à cœur *Caterina* qu'il termine à la fin du mois de mai, comme le témoigne une lettre adressée à l'ami Pedroni de la Casa Ricordi. On suppose la date de départ au 25 mai, l'arrivée à Milan portant celle du 30. Gaetano écrit —en français— : « J'ai envoyé à Naples le 2.^d et 3.^e acte de *Caterina*, dans peu de jours le 1.^r s'en ira aussi. – Après, je me donne tout à fait au *Duc de Braganza* que la *Reine de Portugal* accepte déjà en dédicace. » (Ce titre mystérieux désignait initialement *Dom Sébastien Roi de Portugal*). Quant au « premier acte » dont il lui reste à faire l'instrumentation, il s'agit en fait du prologue de l'opéra.

Les lettres de cette époque témoignent de la préoccupation du compositeur, certainement due au fait qu'il ne devait pas assister pas à la première. Ainsi, il n'hésite pas à faire les mêmes recommandations à ses deux meilleurs amis napolitains, Tommaso Persico et le peintre Teodoro Ghezzi, en lesquels il place sa confiance au point d'envoyer au premier partitions et texte du livret.

C'est notamment avec lui qu'il s'écrie : « Non ! par le Christ ! pas la Bishop - Tu te f. de moi ? Mais tu sais qu'ici elle a fait rire les pierres avec son "tamburello". » Avec ce mot sympathique signifiant *tambourin*, il évoque le tremblement excessif de la voix de la cantatrice Anna Bishop. Du reste, quant au choix des chanteurs par l'Impresario Flauto du San Carlo, il confie au peintre Ghezzi : « il me semble que Flauto perd la tête, promettant des rôles à qui en veut, sans réfléchir aux conditions déjà établies avec les compositeurs. – Du reste je vois bien que parmi toutes ces divergences, qui s'en ira en l'air, c'est-à-dire sous terre, sera mon opéra, pauvre innocente victime – N'importe, je la ferai

donner, quand je saurai de votre jugement l'accueil de Naples, et alors à Vienne, et dirigée par moi, et retouchée où vous me direz qu'elle ne vous plaît pas, elle renaîtra à une nouvelle vie loin des griffes de la Direction [du Teatro San Carlo], et des conflits. – En attendant pour trouver en moi la force, et supporter les opérations chirurgicales qui seront faites à *Caterina à Naples*, ou du point de vue de l'insuffisance, ou de celui de l'impuissance, je vais me confortant avec les succès de Paris – en 24 heures deux opéras nouveaux pour Paris – *Dom Sébastien* en 5 actes et *Marie de Rohan aux Italiens* en 3 actes. - Te dire lequel des deux a plu davantage, je ne le saurais. »

On apprécie la plaisante métaphore mi-ironique mi-amère des « opérations chirurgicales qui seront faites à *Caterina* », traduisant la réalité d'une bataille constante —et lassante— avec les censeurs. Gaetano semble ainsi tenir particulièrement à la croix sur la poitrine de Gerardo qui, dans le désespoir d'avoir perdu *Caterina* se fait Croisé. A Persico, qu'il surnomme affectueusement *Caro Tommasone*, il écrit : « Recommande pour la Révision qu'elle passe quelque chose, c'est-à-dire la Croix [suit un dessin de la croix de Malte] en cette manière sur la poitrine de Gerardo, et le poison à Lusignano qui n'offense qui que ce soit ».

Avec Ghezzi —cette fois *Caro Teodorone*— il va plus loin dans les commentaires : « Recommande à quiconque tu connais dans tes remations avec les Réviseurs que le livret soit le moins possible retouché. – Il faut une Croix sur la poitrine du Ténor ; eh bien, il me semble que ainsi [suit un dessin de la croix de Malte] ce ne serait pas grand chose à se permettre, du moment que cela ne représente pas le saint bois [suit un dessin de la Croix du Christ]. – Si on veut trouver une difficulté également sur le Roi empoisonné par une *République* [celle de Venise voulant dominer Chypre], je crois au contraire que cela sert à faire haïr cette dernière ; et puis le roi en question n'appartient en parenté à qui que ce soit, aussi personne ne devrait se fâcher ».

Une explication est nécessaire afin de comprendre l'allusion à l'affaire *Maria Stuarda*, opéra infortuné, frappé d'interdiction, au même San Carlo, seulement le soir de la répétition générale ! La reine de Naples, qui y aurait assisté, serait en effet tombée évanouie en voyant son aïeule écossaise se confesser sur scène !... d'où l'allusion de Gaetano au Roi Lusignan de Chypre non apparenté à une quelconque tête régnante.

Il poursuit sa lettre par une autre allusion intéressante, concernant le bel opéra de clair-obscur que représente *Maria Padilla*, offrant aujourd'hui par la faute de la censure, un finale gai, où tout s'arrange in extremis, alors que Donizetti avait en tête le suicide spectaculaire et inattendu de la maîtresse du roi devant toute la cour et la fiancée française de ce dernier. Gaetano avait de plus *limité les dégâts*, si l'on peut dire, car la censure proposait que Maria, au lieu de se suicider, meure de joie ! le compositeur trancha la question en substituant carrément un final gai dans lequel le roi honore ses promesses de mariage avec la belle Maria

Padilla. On appréciera l'auto-citation de sa phrase ironique concernant l'étiq̄ue, c'est-à-dire le malheureux se consumant de fièvre hectique !

« – pourtant, après la terrible leçon de *Padilla*, j'ai dit : *En dernier lieu faites-en un étiq̄ue, proche de se consumer....* Si malgré cela ils s'en prennent aussi au vouloir divin alors, que leur volonté soit faite.

J'indique et je prie pour le livret, vu que je suis prêt à retirer mon opéra si je dois le voir sacrifié comme *Padilla*, dans laquelle à l'endroit où l'on disait auparavant *quale orror* [quelle horreur], on y avait substitué *oh gioia estrema* [oh joie extrême] avec la même musique : j'y ai peiné [Donizetti emploie la forme verbale *travagliato*, signifiant les souffrances de l'enfantement !], et consciencieusement et je ne voudrais, par le caprice de quelques uns, ou par malignité, voir devenu ridicule un sujet intéressant - Ceci entre dans l'intérêt de l'*Impresa* [la Direction], et j'espère qu'elle y prendra une part active. »

Il ne parle bien sûr pas que des détails de mise en scène et insiste sur des précisions musicales quant à l'interprétation de certains morceaux et cela nous fournit autant de commentaires passionnants. On a ainsi deux instructions de *tempo* montrant l'importance de l'exécution, qui doit seconder l'inspiration : à Tommaso Persico, d'abord : « Je te recommande le Duo de l'acte II des deux hommes *moderato mosso* et la stretta, et à deux temps la stretta du quatuor qui finit le 2^e acte. » A Teodoro Ghezzi ensuite : « De ton côté, demande, si on doit le [l'opéra] donner dans l'immédiat, que soit faite la plus scrupuleuse attention aux *ritardandi*, *crescend.* *Accelerand.* etc. car de cela naissent les couleurs ; la lumière ; les ombres. »

Quant à son beau-frère Toto Vasselli, c'est en quelques vers badins qu'il lui fait sa recommandation ultime et nous laissons l'italien original pour la rime :

« *Tu mi darai le nuove della mia Caterina
Tanto se sale in aria, come se va in cantina.* »

« Tu me donneras des nouvelles de ma Caterina / Autant si elle s'élève en l'air, que si elle descend à la cave. »

Enfin, la grande recommandation musicale concerne un compositeur estimé, établi à Naples et certainement bien content de savoir un Donizetti plus aimé que lui par le public, loin de son territoire : Saverio Mercadante. Précisément, Gaetano, ne voyant pas le mal (n'en faisant pas lui-même), recommande à Persico « de prier Mercadante, si quelque inconvénient survenait dans les répétitions, si une chose n'était pas bien instrumentée, ou serait trop faible ou trop forte, de m'aider comme s'il s'agissait de l'un de ses opéras. » A propos du maestro Mercadante, nous verrons plus loin que tout le monde n'était peut-être pas aussi altruiste que Gaetano, qui notamment soigna à Vienne la production de *I Due Foscari* du jeune Verdi qu'il estimait...

La fin de l'année 1843 arrive, et avec elle la nécessité de retourner à Vienne. Le 6 janvier 1844, il décrit ainsi son voyage au cher Toto Vasselli : « Mon voyage de dix jours fut un peu ennuyeux : seul en voiture, courant quinze ou seize heures par jour, avec des routes très mauvaises et par un froid certain, tu comprendras que l'on ne peut pas beaucoup se divertir. Enfin je suis arrivé le 30 » Il explique ensuite qu'il a officialisé son retour auprès des "antichambres impériaux" puis poursuit : « A présent je me divertis, car je ne travaille pas. J'ai besoin de repos. Après les deux opéras à Paris, je fus mis au sirop de digitale à raison de quatre cuillerées par jour : cela m'a fait du bien, mais ensuite j'ai cessé car je vais mieux.

Quelle différence entre Paris et Vienne : là tout est agitation, ici tout est calme. Je t'assure qu'après de si fortes émotions la quiétude germanique est un réconfort pour moi. Qu'elle fût éternelle m'importunerait ; mais pour l'heure, elle m'est un baume. »

La suite de la lettre est stupéfiante par les termes employés à propos de la création de *Caterina Cornaro* :

« J'attends avec anxiété les nouvelles du fiasco de *Caterina Cornaro* à Naples. La Goldberg en tant que prima donna est la première cause de ma ruine sans le savoir. J'ai composé pour un soprano, ils me donnent un mezzo ! Dieu sait si Coletti, si Fraschini comprennent leur rôle comme moi je les ai compris ; Dieu sait quel carnage a fait la censure. Et tandis que je passe de doute en doute, de crainte en crainte, je crois que l'opéra ne soit déjà jugé... *Sic transit gloria mundi*. » Curieuse intuition que ces pensées, à propos de la première désormais toute proche du 14 janvier...

Apparemment le danger du « tamburello Bishop » écarté, la remplaçante Fanny Goldberg en représente un autre, concernant la tessiture. Le baryton Filippo Coletti et le ténor Gaetano Fraschini étaient, quant à eux, des chanteurs confirmés, mais le « Maître » (c'est le cas de le dire : *maestro* !) n'était pas présent, et l'on comprend ses doutes...

Gaetano connaissait pourtant le ténor Fraschini —dont le nom glorieux illumine encore aujourd'hui le Théâtre de sa ville natale de Pavie— comme on peut le voir dans un bref mais intéressant commentaire contenu dans une lettre du 17 avril 1844 adressée à Léon Pillet, directeur de l'Opéra de Paris. Ce dernier étant soucieux d'obtenir un autre ténor estimé de l'époque, Italo Gardoni, Gaetano proposait obligeamment d'intervenir auprès du redoutable Merelli, impresario de l'Opéra italien de Vienne, afin qu'il libère le chanteur de son contrat. Le français de Donizetti est un peu affecté mais fort correct pour un étranger et que nous nous abstenons de le parsemer des éventuels « (*sic*) » consacrés : « Je ne peut pas comprendre comment vous avez donné la préférence à Gardoni sur Fraschini : ce dernier crie c'est vrai, mai dans quelque situation de force, sa voix fait de l'effet, et l'on peut toujours lui dire chantez piano, tandis que l'autre ne pourra jamais avoir autant de sonorité dans la voix. Cela vous régarde. »

Avec son ami Tommaso Persico de Naples, il se montre préoccupé même du rôle, un peu secondaire mais essentiel tout de même, du sombre ambassadeur de Venise à Chypre : « la bonne basse que vous avez, je l'espère capable pour *Mocenico*, et je vous le recommande. »

Prévue en juillet 1843, la première de *Caterina Cornaro* est renvoyée au mois de janvier suivant, pour une raison qui nous échappe encore... Il s'agira de la première création survenue en l'absence du compositeur, et de la dernière effectuée de son vivant.

La première malheureuse

« Je suis tellement têtu que je veux l'entendre,
je veux la voir et juger moi-même
s'il est vrai que la musique est indigne de moi ».
G. Donizetti

Le 18 janvier 1844, *Caterina Cornaro* est mal accueillie au Teatro San Carlo de Naples. Plutôt que forger déjà des hypothèses, laissons la parole à Gaetano en personne. Dans une lettre à son ami Teodoro Ghezzi, datée du 31 janvier, il semble en effet reprendre point par point une série d'accusations honteuses apparemment consécutives à la mauvaise réception de *Caterina*. On y sent toute la dignité offensée dans sa conscience professionnelle :

« Un échec ? Et que ce soit donc un échec ! Mais que l'on dise que cette musique n'est pas mienne, ou que je l'ai faite en dormant, ou par vengeance contre l'*Impresa* [la Direction], non !

J'en assume toute la responsabilité, la faute et le châtement.

Pourquoi l'aurais-je fait composer par d'autres ? N'ai-je donc pas eu le temps ? Pourquoi en dormant ? est-ce que je ne travaille pas avec facilité ? Par vengeance ? pouvais-je, moi, être ingrat envers un public qui m'a toléré pendant tant d'années ?

Non ! Il se peut que le génie, la pratique, le goût m'aient trompé ou m'aient complètement fait défaut ; mais que je m'abaisse à des choses viles, à des fourberies cachées, jamais !

Pour les réminiscences ? *Eh mon Dieu !* [en français dans le texte] et qui n'en fait pas ?... quant à voler (et ce qui est pire, sans le vouloir), et qui ne vole pas ?... Note bien que je n'entends pas le moins du monde me justifier ; je répète que j'en assume toute la responsabilité. J'aurais cru que différents morceaux ne méritaient pas tout le blâme qui a éclaté, que dans les duos, le quatuor etc... mais à quoi sert à présent d'en parler ? Je ne fais que verser du nouveau sang de la plaie... Si un jour cette partition revenait entre mes mains, je

donnerai une preuve aux Napolitains que j'obéis à leurs conseils ; ce fut donc de ma part une erreur de croire cette musique non indigne de leur indulgence.

Je renouvelle à Mercadante mes plus vifs remerciements. »

Il termine avec philosophie par : « Les amis, que tu salueras, en seront affligés, mais qu'y faire... Je le suis, moi et pour tous. »

Marco Beghelli vient confirmer le climat de malveillance entourant la naissance de la pauvre *Caterina* : « plutôt que la musique peu enthousiasmante, la détérioration de la l'issue globale de la soirée fut probablement une série de rumeurs malveillantes qui circulaient en ces jours à Naples, alimentées par l'inhabituelle absence de l'auteur sur place (cela ne lui était jamais arrivé, dans toute sa carrière), des rumeurs diffusées jusque dans les journaux locaux et qui blessèrent Donizetti plus que les critiques sur la qualité de son travail »⁶

Au même Teodoro Ghezzi, Gaetano confie encore : « Je comprends parfaitement de quel et de combien de déplaisir tu as dû être la victime dans la chute de *Caterina Cornaro* ; j'ai mille preuves de ta bonté, et ta peine a trouvé un *écho* bien profond dans mon cœur. – Un opéra peut très bien ne pas plaire au public, mais que l'on dise que moi, ou pour l'argent, ou pour une basse vengeance seulement, j'aie pu faire une musique méprisable, cela jamais ! » ; mais Gaetano ne se résigne pas : « Crois-tu que moi, j'en abandonne la partition ? Non ! La stretta de l'Introduction ne plut pas ? Je la referai – De ton côté, donne-moi et au plus tôt un compte rendu exact des morceaux qui furent désapprouvés, comme aussi de ceux qui furent les plus incommodes pour la Goldberg, tu diras peut-être tout fait mal ; mais même dans le mal il y a le pire – N'use pas de délicatesse, car le fiasco te donne le droit, et plus encore l'amitié : - je verrai si je pourrai refondre la chose puisque je te confesse que je ne la croyais pas aussi infâme – Dis cependant où cela manque d'effet, où c'est court, long, où sont les réminiscences, les défauts du Livret etc. Tout, je voudrais tout savoir, et au plus vite : J'éprouve plus que jamais de la douleur pour la chère madame G. Sterlich... je puis dire comme la *Straniera* « Et serai-je né sous le ciel pour toujours faire des mystères ? » - Dis-lui que je la remercie de tout cœur, et puisse ma reconnaissance lui soulager la peine que je lui ai procurée innocemment. Qui donc peine durant des mois pour obtenir ensuite du mépris ? – Les apôtres des beaux-arts ne devraient pas avoir ceux qui sentent, et partagent es plaisirs et les peines avec eux ! sans le vouloir, ils font des malheureux – Que puis-je dire ? que peut dire un cœur comme le mien, qui ressent sa peine, et trouve encore des larmes et de la reconnaissance pour ceux qui partagent avec lui la souffrance ? – Oh ! si j'avais un baume pour vous faire oublier ce qui est advenu, pour transporter en moi toute votre souffrance... »

⁶ *L'ultimo debutto di Donizetti*, plaquette de l'enregistrement Bongiovanni de *Caterina Cornaro*.

Après avoir rappelé à nouveau « A Mercadante qui a tant fait, j'ai déjà écrit », il conclut : « Salve qui n'est pas en colère avec moi, qui ne m'en veut pas, et crois bien que ma peine surpasse celle de tous les Amis. »

La catastrophe avait du reste été pressentie par Donizetti, comme on l'a vu dans une lettre adressée à son beau-frère bien-aimé Toto Vasselli, et dans cette autre encore, expliquant que le baryton Varesi désireux de chanter le rôle du roi avait même offert cravate et gilet au bon Gaetano, qui conclut avec humour : « Quelle misère que de vivre sur les épaules d'autrui ! ». Au moment où il parle d'ajouter de la musique pour Varesi au troisième acte, il ajoute : « si par hasard elle [*Caterina Cornaro*] ne tombe pas complètement à Naples ». Le soupçon demeure et Gaetano est même prêt à abandonner tout à fait : « Si pourtant ils m'assassinent, *Que tombent dans l'abîme livret, partition, avec la république et Chypre ensemble.* »

Cependant, Donizetti tout de même conscient de la valeur de ce que son inspiration lui a soufflé, poursuit avec un « Pourtant, tu verras qu'un duo entre ténor et basse [baryton]... qu'un quatuor, qu'un air... que... ». Plus loin, on a son avis sur le Finale : « La fin me semble froide et le baryton peut mieux terminer...Toi qui es déjà au fait [car à l'heure où il écrit, Antonio Vasselli sait le résultat], tu pourras savoir si mes soupçons ou mes doutes sont justes. »

Le 11 février 1844, après la première malheureuse, donc, il tente à plus forte raison de dissuader Varesi : « Tu as vu dans les journaux que le sort n'a pas souri à *Caterina Cornaro*. Quantité de lettres qui me parviennent en expliquent le pourquoi que je ne peux te dire à cause de ma délicatesse : considérons le résultat ! Crois-tu utile pour tes débuts de faire représenter cet opéra dont l'accueil fut malheureux, et de le faire représenter là où une autre musique allemande sur le même sujet [l'opéra de Lachner] fut donnée et ne plut pas ? - Crois-tu que le pays, par vengeance, n'en ferait pas tout autant ? - [...] Moi, pour l'affection que je te porte, je dois te faire connaître toutes les objections, tous les risques auxquels l'événement peut t'exposer, je serais très affligé si je ne pouvais te faire briller autant que tu le mérites et que je le voudrais ! Penses-y ; refuse, au besoin et compte sur l'attachement-même de ton ami. -« Il poursuit en déclarant que si Varesi décide enfin de chanter cet opéra, il lui fera des arrangements nécessaires mais ne transigera pas sur un point : « je veux le choix d'une compagnie [de chanteurs] sans doutes, et tu sais déjà que c'est ma ferme stipulation. Je t'ai exposé en toute loyauté la situation ; c'est à toi que revient la *décision*. Réfléchis bien pour non regretter ensuite, réfléchis aux causes, aux ennemis, à l'amitié, à ton honneur avant tout. »

Un an après l'échec, le 9 janvier 1845, il écrit depuis Vienne à Varesi, se montrant toujours catégoriquement opposé à une reprise de *Caterina Cornaro* : « Non ! par pitié cher Varesi. La *Caterina* est un opéra auquel, pour le

remonter, je voudrais mettre les mains moi-même. – Il ne s’agit pas de ta Cavatine, il s’agit du Finale ultime où le Roi meurt. Il s’agit d’un duo entre basse et soprano. Les choses sont trop nombreuses... Non ! par pitié. - Et puis ce n’est pas le genre d’Ivanoff [célèbre ténor du moment], je crois la partie trop basse pour lui en certains endroits. Outre cela, si Ricordi envoie la partition avec les scélérates paroles que la révision [la censure] Napolitaine a substituées, vous ferez rire les chiens. – Non ! Non ! Non ! Si malgré cela vous vous obstinez, vous me ferez grand mal, et vous serez les victimes. »

S’il avait pressenti, on l’a vu, l’accueil négatif réservé à *Caterina*, il n’avait pas pour autant baissé les bras, comme on a pu le voir également, multipliant les recommandations aux amis ou aux professionnels présents à Naples, afin de respecter dans le détail l’interprétation qu’il concevait pour cet opéra aimé. Malgré tout, rien ne remplace l’œil du maître... et s’il nous est permis une hypothèse, à son absence s’ajoute peut-être une malveillance insoupçonnée de ce caractère si ouvert. Celui qui lui a succédé à la tête de la première charge musicale de Naples, celui en qui Gaetano repose sa confiance, son espérance, lui demandant même de rectifier l’orchestration au besoin, bref Saverio Mercadante, collègue mais néanmoins concurrent, avait peut-être un certain plaisir à voir tomber un opéra de celui qui lui faisait de l’ombre. Bellini disparu, Donizetti recueillait tous les suffrages du public d’Europe et envahissait les saisons lyriques avec bien souvent plusieurs opéras, ce qui était loin d’être le cas pour ceux de Mercadante ! A nous permettre une telle supposition est Mercadante lui-même, dont certaines lettres se réjouissent de l’accueil tiède de *Maria de Rudenz*, par exemple, tandis que d’autres parlent de Donizetti en des termes si injurieux qu’elles en révèlent plus encore une amère et aveuglante jalousie. Quant à ce que la concurrence de Mercadante pouvait représenter pour Donizetti, c’est lui-même qui nous éclaire sur ce point, dans ce passage d’une lettre destinée à l’ami napolitain Tommaso Persico. Il écrit en effet à Vienne, le 21 janvier 1843 : « J’ai laissé le célèbre P.... à Paris, le mystérieux P.... qui cherche un logement pour Mercadante —lui écrivant : Je l’ai trouvé si vous voulez,— qui ignore si Mercadante viendra à Paris, qui n’ose pas me dire en face que oui. De misérables mystères que tout le monde sait ! Mercadante doit y venir. Il ne partira certainement pas sans contrat, et honorifique. Il rira *des petits mystères, des cancans* [en français dans le texte] du pauvre P.... Mercadante n’a pas besoin de se cacher et il rira lui-même d’une semblable *sottise* [en français dans le texte].

Bien que l’identité du « mystérieux P.... », comme il l’écrit (avec une pointe d’ironie) ne nous soit pas révélée, sa conscience professionnelle et sa grandeur d’âme bien connue produisent en lui une sérénité disant assez avec quelle désinvolture il voit arriver Saverio Mercadante dans l’un de ses territoires.

La revanche de *Caterina Cornaro*

Le succès de la production du Teatro Regio de Parme, le 2 février 1845, mettra du baume au cœur de Gaetano. Les interprètes en seront Marianna Barbieri-Nini, fameuse future créatrice de la si originale *Lady Macbeth verdienne*, et les deux chanteurs dont nous avons entendu parler, le ténor Nicola Ivanoff et le baryton Felice Varesi, si désireux de chanter le rôle du roi de Chypre.

Dans une lettre viennoise du 9 mars 1845, adressée à l'éditeur napolitain Guglielmo Cottrau, Gaetano s'étonne de voir le public accourant toujours en masse à un opéra aussi triste que son *Don Sebastian*. Puis après avoir dit qu'il attendait un nouveau livret de Paris, puis s'être montré « *curiosissimo* » (vraiment curieux) du succès du nouvel opéra de Mercadante⁷ », déclare en guise de désinvolte conclusion de lettre : « Tu as vu que *Cornaro* a réussi à Parme ! Que voulais-tu qu'elle fasse à Naples, avec un massacre par la révision [censure] et un autre par les chanteurs ! ».

Enfin à son cher Toto Vasselli, il explique, le 27 février 1845 : « La *Caterina* à Parme m'a fait grand plaisir. Je n'ai jamais été aveugle sur mes productions, et j'ai toujours dit : ce ne sera pas un chef-d'œuvre que la *Caterina*, mais elle ne méritait pas ce désastre par les chanteurs, ni ces critiques des journalistes parthénopéens. A présent cela me suffit. »

Enfin, un élément plus actuel nous est apporté par Rubino Profeta, spécialiste des révisions d'opéras du XIXe siècle en vue d'une première reprise moderne. Dans le programme de salle du Teatro San Carlo de Naples, pour cette résurrection du 28 mai 1972, il nous fait partager son émouvante découverte : « Celui qui a eu la chance d'examiner attentivement la partition originale de *Caterina Cornaro* aura pu se rendre compte combien cet opéra a été écrit dans le moins de temps possible, par rapport à tous les autres, et en des moments et lieux disparates, si l'on observe les feuilles éparses, de format et de papier différents, souvent maintenus ensemble par de minces fils de coton. Mais, quel génie dans ces signes hâtivement tracés ; quelle inspiration, quelle imagination en ces lignes, souvent incomplètes, à peine esquissées, mais aussi chargées de force dramatique, aussi riches de pure veine lyrique ! »

Il explique ensuite qu'« A la lumière des innombrables imprécisions d'écriture de la partition originale, fidèlement reproduites dans les différentes copies manuscrites devant servir à la préparation du matériel d'orchestre, il y a lieu de croire que l'opéra fut exécuté de manière véritablement effroyable. » Insistons sur l'expression de Rubino Profeta : « *addirittura bestiale* », (carrément atroce) en sachant que l'adjectif « bestiale » souligne une énormité, voire une atrocité. Il prend comme exemple ce qu'il nomme à juste titre le « très efficace chœur de suivantes » du dernier tableau, portant la mention autographe de Donizetti « erreur de clé », constatant le scrupuleux report de l'annotation

⁷ Il s'agit probablement de *Il Vascello de Gama*, créé au teatro S. Carlo, le 6 mars 1845.

donizettienne par les copistes... mais sans que personne n'ait rectifié ladite erreur ! Le *réviseur* de partition au nom prédestiné (Profeta) conclut son explication d'une réflexion qui nous laisse évidemment pensifs : « Il y a de quoi s'imaginer quelles terribles discordances durent probablement endurer les spectateurs napolitains dans la malheureuse soirée du 12 [en fait c'était le 18] janvier 1844. »

La Reine de Chypre du marquis de Saint-Georges... et ses réécritures

Le livret de Giacomo Sacchèro s'inspire de celui que le marquis Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges écrivit pour Fromental Halévy, *La Reine de Chypre*, grand-opéra créé à Paris le 22 décembre 1841. Il est curieux de constater cet attrait des années 1840 pour ce sujet, si l'on considère les opéras de Franz Paul Lachner, *Catharina Cornaro, Königin von Cypern* (Munich, 3 décembre 1841), de Julius Benedict, *The Brides of Venice* et de Michael William Balfe, *The Daughter of St. Mark*, respectivement créés à Londres, les 22 avril et 27 novembre 1844, et de Giovanni Pacini, *La Regina di Cipro* (Turin, 7 février 1846).

Parmi ceux-ci, un seul nous est connu, *The Daughter of St. Mark*, grâce à un providentiel enregistrement pirate⁸. Il est ainsi passionnant d'entendre le duo de l'amitié ténor-baryton évoquant vraiment l'atmosphère donizettienne dans le traitement des sentiments... la trouvaille mélodique demeurant moins inspirée, mais néanmoins fort sympathique. Le déroulement suit celui du livret de *Caterina Cornaro* à quelques différences près, comme la présence à Nicosie du père Andrea Cornaro, et du fait que Catarina et le roi de Chypre ne doivent pas être unis d'un lien trop étroit puisqu'à la fin de l'opéra Lusignano conduit Catarina à son fiancé premier, nommé Adolphe de Courcy et correspondant au Gerardo de Donizetti (dans le livret de Halévy, il s'agit de Gérard de Coucy, devenu Gerardo di Coucy dans celui de Pacini). Il s'en suit un dénouement heureux et le finale de l'opéra est un charmant *Rondò* chanté par une Catarina jubilant de bonheur.

La numérisation de documents rares enrichissant toujours plus le chercheur, on peut trouver aujourd'hui un long article critique sur *La Regina di Cipro*, dans lequel l'auteur⁹, pourtant admirateur de Pacini, regrette de trouver dans cet opéra, non plus la fidélité au style fixé par les Bellini-Donizetti-Mercadante, mais déplore de voir Pacini « suivre fréquemment “questa mala, anzi pessima maniera del Verdi” : cette mauvaise, ou plutôt cette exécration manière de

⁸ Deux microsillons Rare Recorded Editions SRRE 141-2, enregistrés au cours d'une représentation au « College of St Mark and St John of London » en 1973.

⁹ Andrea Martinez, “*La Regina di Cipro*, melodramma di Giovanni Pacini”, in : *Museo di scienze e letteratura*, 1846, numérisé par l'Université de Harvard et disponible à l'adresse : <http://www.archive.org/stream/museodiscienze01unkngoog#page/n97/mode/1up>

Verdi » ! Avec une certaine affliction, il précise : « La plume me tombe presque de la main par le fait de dire ces choses d'un auteur, dont les belles compositions, avant que les défauts remarqués ne l'entachent, m'ont été d'une émotion si reconnaissante, reviennent toujours dans mon esprit et rafraîchissent le contentement éprouvé. »

Il remarque ainsi, que dans l'instrumentation « des encombrements harmoniques, des choses confuses, une exubérance dans l'usage simultané d'instruments au même son, un tumulte et un retentissement de grosse caisse, des timbales et des tambours immergent les cantilènes dans une confusion qui empoisonne l'idée mélodique. Dans la partie vocale, ensuite, on regrette de dire que la *Regina di Cipro* pêche par un manque absolu d'unité dans le chant. Celle-ci est principalement détruite par le changement et la diversité de pensée, de coloris et d'expression d'une phrase de la mélodie à l'autre ; d'où le lien intime entre celles-ci se disperse et s'annule. » Il est curieux de penser que c'est précisément « cette exécration manière de Verdi » qui aurait des chances de plaire aujourd'hui dans l'éventualité d'une reprise de *La Regina di Cipro* !...

Plus confortante est la petite appréciation globale que fait l'auteur à propos du livret et de la musique de *Caterina Cornaro*, nous présentant enfin une critique positive contemporaine (1846) de la création si malheureuse. Après avoir remarqué que le librettiste Francesco Guidi suivait la trame de Sacchéro, il souligne dans le travail de ce dernier, « on put louer quelques moments de bonne et lyrique versification, qui inspirèrent fort bien l'exquise expression mélodique de Donizetti¹⁰, alors que à l'inverse dans le *poema* de Guidi, on ne rencontre pas une seule fois une belle strophe. »

Il faut préciser que Francesco Guidi connaissait bien le livret original du marquis de Saint-Georges puisqu'il en avait réalisé la traduction en vue de l'exécution de l'opéra de Halévy en Italie.

Du reste, les diverses réécritures du sujet découlèrent du livret français, même si elle s'influencèrent entre elles.

La comparaison entre *Caterina Cornaro* et sa source *La Reine de Chypre* étonne, car le livret italien suit pas à pas le modèle, réduisant simplement à des tableaux les actes de Saint-Georges.

Ainsi, les actes I et II se passant à Venise deviennent les deux tableaux du prologue de *Caterina*. De même, l'acte III du livret français devient premier tableau de l'acte I italien.

Les divergences attendent en revanche le lecteur passionné de comparaison, car l'acte IV de Saint-Georges-Halévy n'est pas retenu par Donizetti et Sacchéro !

Il s'agit de l'arrivée de Caterina à Chypre, donnant lieu à, hommages, défilés et festivités diverses avec présence de l'archevêque de Chypre et l'inévitable ballet du *grand-opéra à la française*. L'opéra romantique italien des années 1830-40

¹⁰ La jolie expression originale est : « *la squisita favella melodica del Donizetti* », « *favella* » désignant la parole, le fait de parler, le langage en tant qu'idiome.

est peu friand de spectaculaire et c'est vers les années 1860-70 que cet aspect pénétrera la production italienne. Dans cet acte IV de Halévy, on a aussi le grand moment de Gérard, attendant la sortie du couple royal de la cathédrale afin de perpétrer sa vengeance. Au moment où il se précipite pour frapper le roi de son épée, il reconnaît celui qui l'a sauvé des sicaires de Venise à l'acte précédent. L'émotion générale, l'indignation des Vénitiens et du peuple, et la perplexité de Gérard occupent les ensembles du Finale, contrasté mais statique car n'évoluant pas depuis la « paralysie » de Gérard à la vue du roi.

L'action de *Caterina Cornaro* reprend avec l'acte V de St.-Georges, divisé en deux tableaux dont le premier est utilisé par Sacchèro comme second tableau de son acte I.

Le second tableau de l'acte V est très bref et va à l'essentiel : le retour blessé du roi qui meurt bientôt, demandant pardon à Caterina et à Gérard. Caterina présente son fils au peuple (deux ans ont passé depuis son arrivée à Chypre) qui jure de le soutenir et l'opéra s'achève sur le mot de « Liberté !!! » que tous répètent après Caterina. Chez Sacchèro-Donizetti, ce court tableau devint Acte II, et atteint la vingtaine de minutes en durée d'exécution. Il comporte le grand air de Gerardo, non plus animé par le désir de vengeance jalouse mais habité du désir de soutenir le roi, la reine et de libérer Chypre avant d'aller s'enfermer dans quelque cloître. La grande Aria finale de Caterina, ingrédient typique de l'opéra italien de l'époque, et qui ici encadre la romance du roi mourant, contribue à augmenter la matière de cet acte.

L'intrigue et la musique de *Caterina Cornaro*

« *quella dolce, romantica, epica Caterina Cornaro* »¹¹

*L'action du Prologue se déroule à Venise,
celle des Actes I et II dans l'île de Chypre.*

L'époque n'est pas précisée dans le livret, tandis que celui du marquis de Saint-Georges indique l'année 1441. Historiquement, la véritable Caterina Cornaro (1454-1510) arrive dans l'île de Chypre le 1^{er} juin 1469. Le roi Jacques de Lusignan, son époux, décède en 1473 et la reine Caterina résiste aux Vénitiens désireux de mettre la main sur l'île jusqu'en 1489 (l'acte d'abdication date du 26 février et son départ a lieu le 14 mai). Caterina Cornaro règnera désormais sur la

¹¹ L'expression, convenant exactement à l'opéra, fut amoureusement inventée par Pietro Mioli dans l'article « Teseo e Caterina », in : *Musicaaa ! Periodico di cultura musicale* Anno I - Numero 3, Settembre-Dicembre 1995. <http://maren.interfree.it/musica3.pdf>

citée m di evale d'Asolo, dans la province de Tr vise, où elle devait finir sa vie. Chypre demeurera vénitienne jusqu'à sa conquête par les Turcs en 1571.

PROLOGUE [37']

Premier tableau [14'30''] : *Une salle dans le palais Cornaro.*

Preludio. Quelque accords d cids, une respiration des violoncelles donizettiens soutenant les cors interrogatifs puis la clarinette fait entendre une charmante barcarolle, sur *pizzicati* des cordes, posant ainsi la couleur locale vénitienne. Lorsque les violons entrent dans la mélodie, ils apportent tout le souffle donizettien de sentimentalisme, de nostalgie romantiques ; on la r entend au début du second tableau du prologue. Deux volutes de la clarinette posent comme une interrogation, suivie d'une plainte de la flûte, reprise par un doute des cors... c'est l'instant magique, on entend le mouvement d'ouverture du lourd rideau de velours du Teatro San Carlo de Naples ! (dans l'enregistrement de la première reprise moderne de 1972).

Introduzione (a) Coro. Plus de doute ni d'attente : l'orchestre attaque une musique officielle de toast, bientôt suivi du chœur de v eux : la salle est remplie de nobles dames et de gentilhommes qui saluent l'entrée d'un couple de fiancés resplendissants, tandis qu'aux louanges générales s'ajoutent les v eux d'Andrea Cornaro (basse), père de Caterina, et de Matilde sa suivante (mezzo-sop.).

b) Duettino. Un sourire de la flûte change l'atmosphère, les cordes ont un *pizzicato* berceur et commence un délicieux duo, avec les deux voix en décalé ou curieusement le ténor, Gerardo, un jeune noble français, a la partie aiguë et le soprano, Caterina Cornaro, la partie plus basse. Dans ce charmant duo, tendre au possible, ils consacrent leur vie chacun à l'autre. **c) Scena e Cavatina.** Andrea Cornaro les invite à accomplir   présent le « sacro rito » et tous s' crient : « Al tempio ! » (  l' glise), quant un homme masqué entre (basse) et demande la suspension des noces ! Il glisse ensuite à part à Andrea qu'il vient au nom des Dix, le fameux Conseil tout-puissant à Venise dont le doge n'est qu'un « *schiaivo coronato* », un « esclave couronné », selon la belle expression, on s'en souvient, de Marino Faliero, autre grand personnage donizettien. Andrea fait alors sortir tous les invités dont la perplexité passe à l'orchestre... l'homme retire son masque et Andrea, « respectueusement étonné », nous dit la didascalie, reconnaît Mocenigo. Celui-ci explique que Venise *veut* la rupture des liens d'engagement du mariage car elle a prévu un autre époux pour Caterina. Insistant sur l'impossibilité d'une telle dissolution, le pauvre Andrea a beau objecter : « F t-t-il un roi... » mais Mocenigo le glace en répliquant : « Il l'est. » !... L'orchestre dessine un accompagnement tourmenté pour l'air de Mocenigo décrivant la situation de Chypre : le peuple « insensé et toujours

rebelle » a chassé son roi en exil, Venise va le remettre sur le trône et affermir sa relation avec Chypre en lui donnant Caterina pour épouse.

Lorsque Mocenigo s'écrie : « Ta fille aura une couronne », Andrea est quand même séduit... A la fin de l'air, Mocenigo précise encore « una corona... o morte. », une couronne ou la mort pour Caterina, terminant sur une note grave impressionnante. **d) Scena e Stretta dell'Introduzione.** Les autres rentrent après le départ de Mocenigo, Andrea ne sait comment annoncer... la dissolution des liens. « Et ta foi ? », demande Gerardo, « Je dissous elle aussi », dit Andrea. Sur un long aigu indigné, Gerardo s'écrie : « une telle honte à moi ! », Caterina arrache ses ornements nuptiaux, et commence la véhémence Stretta finale de l'Introduction, servant de dramatique Finale à ce premier tableau¹².

Au point de vue des sentiments, Matilde et les chœurs sont du côté de Gerardo, tandis que le pauvre père sait qu'il n'y a pas d'espoir pour les fiancés et si l'on trouve rude son vers : « Je ne peux pas non plus ressentir de pitié », la suite nous éclaire : « Ou les séparer, ou la mort / Tronquera leur lien ! ».

Second tableau [22'30''] : *Une petite pièce dans les appartements de Caterina.*

Au fond, la porte d'une pièce secrète¹³. Sur un côté, une porte mène aux appartements, de l'autre côté des fenêtres donnent sur le canal.

Une lampe éclaire la pièce solitaire.

Coro. La voix lointaine des gondoliers parvient dans la pièce : « A présent que l'astre se cache dans la mer », ils aspirent à retrouver leur humble demeure et de serrer les enfants contre leur cœur. La délicieuse barcarolle est celle que nous avons entendue dans le prélude. **Scena ed Aria.** Caterina ressent avec d'autant plus de tristesse la joie simple des gondoliers, que rien ne lui sourit... Matilde lui apporte une lettre et l'orchestre halète comme pour imager l'anxiété de Caterina se pressant de lire... C'est Gerardo qui lui promet de venir l'arracher « au pouvoir terrible / Du Sénat ». Elle recommande à Matilde que personne ne voie venir Gerardo, et souhaite que les heures défilent vite ! La harpe

¹² En fait, la musique de cette impressionnante stretta connut une résurrection... avant celle de l'opéra. Lors de la première reprise moderne de *Parisina*, en 1964, le chef Bruno Rigacci crut bon, en effet, de remplacer la stretta du Finale II° par deux passages de *Caterina Cornaro*... accolés ! On entend ainsi le ténor de *Parisina* lancer d'abord le beau motif de la stretta terminant le prologue de *Caterina*, l'entrée des autres personnages dans l'ensemble se faisant sur la musique de cette « Stretta dell'Introduzione », conclusive du premier tableau du prologue de *Caterina* !

¹³ La notation de : « Au fond, la porte d'une pièce secrète. » est bizarre, car si la pièce est secrète, pourquoi en voit-on l'entrée ! La lecture du même renseignement dans le livret français (du marquis de St. Georges) nous éclaire pleinement, l'on aperçoit ainsi « A droite une chambre secrète fermée par une portière ». Sachant qu'une « portière » est une tenture recouvrant l'ouverture d'une porte, celle-ci se trouve ainsi dissimulée par ce qui pourrait être une tapisserie murale d'ornementation.

commence son accompagnement ondoyant, la flûte énonce le motif extatique de la cavatine, portant toute l'espérance et la ferveur de qui attend l'aimé. Donizetti nous charme plus encore dans la conclusion de l'air, de sa *magique ferveur mesurée*, pour ainsi dire, puisqu'il a le secret de cet enthousiasme maîtrisé, de ces montées de passion toujours élégantes : il fait répéter à Caterina, rêveuse : « Vieni, vieni, non temer », (Viens, ne crains rien), alors que les violons souspirent avec elle, et que la flûte caresse de sa plainte...

A peine une brève phrase orchestrale de transition et Caterina se lance dans une cabalette au rythme posé et toujours élégante, malgré le changement de sentiment. A la rêverie succède l'exaltation ardente, Caterina ne souhaite que serrer Gerardo contre elle et lui dire encore qu'elle l'aime. Les joyeux traits de violons et les sourires de la flûte éclairent encore la charmante seconde partie de son air.

Scena e Duetto-Finale primo. Un sombre motif passe à l'orchestre : Andrea entre, ainsi accueilli par sa fille : « Hélas ! Ici encore, mon père ? ». Le pauvre homme n'a qu'une prière : « Ne me maudis pas » et lui explique que le Conseil l'a obligé. Caterina est directe : « Que le ciel / Te juge. » Il poursuit en lui disant qu'elle ne connaît pas entièrement son malheur... un autre époux, un roi. Au ferme « Giammai ! » exclamé par Caterina, il touche le sujet sensible : « Veux-tu perdre Gerardo ? ». Comme sa fille le presse de parler, il lui désigne quelqu'un qui va lui expliquer et sort. La didascalie signale alors que « Caterina frémit en se trouvant seule devant Mocenigo. », et son frisson passe à l'orchestre, grave, avec même une note des cuivres, tandis que les violons frémissent encore sous les paroles de l'envoyé du « souverain Conseil ». Mocenigo lui dit comment sauver Gerardo, tout à l'heure, quand il sera là (on remarque qu'il est au courant de sa venue !), il faudra lui dire qu'elle ne l'aime plus et aspire à d'« illustres noces ». Révoltée, Caterina ne peut que répondre : « Horrible blasphème ! », tandis que Mocenigo réplique : « Et lui mourra... ». Pour préciser les choses, si l'on peut dire, il ouvre la porte secrète et dévoile des hommes en armes, prêts à intervenir ! il se retire ensuite dans la pièce secrète. Caterina se demande que faire quand elle croit entendre un pas... que l'orchestre image effectivement avec énergie. Caterina se soutient avec peine, peut-être plus encore éperdue que soulagée lorsque la flûte éclaire le paysage musical, précédent l'amoureuse entrée de Gerardo : « Dolce amor mio ! Fuggiamo, o Caterina » (mon doux amour, fuyons ô Caterina), avec une belle tendresse infinie sur ces mots de « o Ca-te-ri-na ». En fait celle qu'il appelle avec tant de chaleur est au supplice : « Que lui dire ? », se demande-t-elle, désespérée. Gerardo commence un bel *arioso* passionné dans lequel il fait le tableau des jours heureux qui les attendent... Caterina sent son cœur consumé par un feu immense, comment lui dire alors qu'elle ne l'aime plus ! Elle trouve la force de lâcher un bref « Oublie-moi. » Stupéfait, Gerardo demande « Ne m'aimes-tu plus ? ». L'instant est dramatique au possible et l'orchestre image leur agitation... Caterina regarde vers la porte et voit Mocenigo lui désigner les

hommes en armes. Les violons frémissent, les voix ne chantent plus... puis enfin, Caterina : « Eh bien, je ne t'aime plus ! ». Gerardo ne peut croire ce qu'il entend et enjoint Caterina à partir avec lui. Sur sa résistance, il énonce alors sur un accompagnement martelé des cordes en *pizzicato* : « Il est donc vrai, cœur mensonger / Qu'un roi t'offre couronne et amour ? ». Il la supplie de ne prononcer qu'un mot et son tourment cessera alors... Caterina défaille presque et trouve encore la force de mentir lorsque l'ombre menaçante de Mocenigo se montre à nouveau à la porte : « Tout est vrai. », suffoque-t-elle, éperdue. L'orchestre se déchaîne avec la douleur de Gerardo. C'est lui qui lance l'impressionnante *Stretta* finale à la courbe mélodique riche au point de fusionner douleur, honte, désespoir... Gerardo maudit le jour où il la vit et l'aima, maudit ces lieux trompeurs où il a cru à son amour. Sa colère à présent maudit la foi rompue de Caterina, que nuit et jour elle pèse sur elle ! Si Caterina se soutient encore, c'est par la pensée d'avoir évidemment provoqué son indignation extrême, mais d'avoir au moins sauvé « sa vie chérie » ! Il la chasse loin de lui mais ne sait pas que son cœur n'est pas parjure ! La *stretta* comporte un *da capo* (non exécuté à Naples en 1972) préparé par la demande de Caterina appelant la pitié de Gerardo, qui la lui refuse... Elle a beau lui dire : « Tu ne sais pas... », il va partir, *pour la détester toujours !* Seuls leurs aigus sont unis et durent longuement¹⁴, tandis que l'orchestre entame une grande charge finale, Caterina s'effondre, évanouie ; le rideau tombe.

ACTE PREMIER [53']

Premier tableau [26'] : *Une place de Nicosie ; sur le côté se trouve le palais du roi Lusignano, au fond, la mer parsemée de bateaux. Il fait nuit.*

Preludio, Scena e Arioso. Après quelques mesures énergiques d'introduction, l'orchestre joue une mélodie enflammée sur un rythme de boléro.

« Sei bella, o Cipro ! tu es belle, ô Chypre ! », s'écrie un personnage solitaire sortant de sa sombre réserve : Mocenigo, l'envoyé du terrible Conseil des Dix.

Il rêve au soleil baignant toujours l'île, aux vents propices, aux navires étrangers qui lui « versent des trésors »... Ah ! que n'est-elle sujette « A la Souveraine de la Mer Adriatique »... mais elle va le devenir bientôt : il a, à cet effet, acheté des « gens », déclare-t-il sans plus d'explication. Strozzi (ténor), son homme de

¹⁴ Un enregistrement pirate de Nice, en 1974, nous laisse entendre la réaction éberluée d'une dame s'exclamant, après l'interminable aigu de Montserrat Caballé et de Giacomo Aragall (10 secondes !) : « Oh ?! pas possible ?! pas possible !!... c'est pas vrai ? oh non !! jamais... mon Dieu !!! hé ?!!... - C'est extraordinaire ! réplique un monsieur, -Oh oui ! répond la dame, rêveuse, alors que les « Bravi ! », déclinaison italienne de « Bravo », éclatent, dans le tumulte d'enthousiasme provoqué par Donizetti et ses grands serviteurs.

main, entre et annonce la présence à Chypre de Gerardo ! Apprenant qu'il est en armes, Mocenigo se demande s'il a la prétention de lutter avec les Vénitiens... Il presse Strozzi de le trouver, et si cela advient, demande celui-ci... Sa réponse est claire : « Tu as poignard et courage », les timbales roulent et il clame avec détermination qu'il ne faut pas croire le lion endormi quand il ne rugit pas et quand le ciel ne mugit pas, la tempête n'en est que plus terrible. Que Strozzi opère en silence, « Et puis que les tourbillons de la mer soient la tombe du traître. » Ils partent.

Scena e Cavatina. Un motif tourmenté passe à l'orchestre : c'est l'entrée du troisième personnage principal. Le roi de Chypre Lusignano (baryton) demande à son compagnon, un « cavaliere » c'est-à-dire un chevalier ou un gentilhomme (ténor), de le laisser seul malgré les menaces pesant sur lui. Il sait en effet que le gouvernement de Venise veut l'abattre du trône où il l'a lui-même installé afin de prendre possession de Chypre. L'orchestre attaque alors le motif de son air, sur un curieux rythme de boléro, inhabituel à l'opéra romantique du temps, mais imageant bien le mépris et la détermination du personnage. Depuis que le Sénat vénitien lui a donné Caterina comme épouse, il a signé le pacte de sa ruine ! Le rythme se détend et sur les violons frémissants, il demande au ciel de tempérer sa fureur, conscient qu'il rend malheureuse son épouse : « J'ai condamné une âme pure à supporter mes maux », déclare-t-il dans la seconde strophe de son air. La phrase musicale détendue coule sur les tendres paroles : « Chaque larme qu'elle verse / Est un poignard dans mon cœur ! ». (Ils sortent).

Scena e Coro. Strozzi entre, accompagné de ses sbires : tous se montrent décidés à surprendre « le traître » et l'originalité du morceau réside dans l'exclamation que pousse Strozzi, se détachant du chœur : « *Sangue ci vuole !* Il faut du sang ! ». Ils sortent ; on entend des rumeurs de combat à l'intérieur... Une voie s'écrie : « Arrière ô scélérats ». Strozzi reparaît pour nous annoncer que le coup est manqué, l'orchestre ponctue gravement ses paroles puis le paysage musical s'éclaire d'un trait de flûte... passe alors aux violons un souffle de tendresse et d'humanité donizettiennes et Gerardo remercie celui qui l'a sauvé. L'inconnu cependant ne veut même pas dire son nom. Sa patrie, au moins ?... La France ! qui est aussi sa patrie, s'émeut Gerardo et ils se serrent la main. Le généreux inconnu lui dit qu'il peut le trouver au palais royal et note le frémissement de Gerardo à ce nom... Le roi Lusignano n'est-il pas français comme nous ? Gerardo explique alors sa haine : Lusignano lui a ravi son amour et lui, Gerardo, veut lui reprocher ses tourments en les lui jetant à la face. L'étonnement qu'éprouve l'inconnu, apprenant que Caterina était promise à un autre, nous met sur la voie de son identité... Je te désignerai le roi, dit-il à un Gerardo qui ne contient plus sa fébrile impatience... mais son sauveur déclare, en se désignant lui-même : « Insensé ! Le voici. »

Il l'incite à le frapper, le provoque, mais Gerardo n'ose pas... Le roi, le croyant « ardent de rage », parle alors de vantardise mais Donizetti répond avant Gerardo, faisant haleter l'orchestre et gémir les violoncelles. « Regarde, ô roi,

par mes yeux / Comme tu as disposé mon cœur aux larmes. », déclare-t-il avant de se lancer dans une émouvante déclaration (*Larghetto*) : « *Vedi : io piango* ».

« Vois : je pleure, ne fais pas attention
A mon emportement, je ne raisonne plus :
Si je fus insensé et ingrat,
Ni un félon, ni un lâche je ne suis.
Oh ! pardonne à un désespéré,
Qui n'a plus raison, ni cœur.
Le martyr que j'ai enduré,
Seul le ciel le connaît. »

Cette dernière phrase, d'un personnage très ému, est également émouvante dans sa musique, pourtant d'une grande simplicité : seuls quelques traits de violon ou la plainte discrète de la flûte soulignent en effet « *Il martirio ch'io ho provato / Solamente il ciel lo sa* ».

La réponse musicale du roi est pleine de profonde majesté humaine ; il se montre évidemment compréhensif, et au point de lui déclarer que par son mariage, il tomba dans une trahison lui-aussi :

« Si tu pleures, et te repens,
Je te plains et te pardonne.
Comme toi, j'ai été également trahi,
Plus que toi je suis perdu.
Et celle que je reçus en pacte
D'alliance et d'amitié,
Fut l'instrument d'un méfait,
Qui devra sur moi retomber. »

(Scena e Stetta finale) Noble, Gerardo déclare n'être pas ingrat et souhaite même au roi de vivre heureux avec celle que ses yeux ont tant pleuré ! *Vivre heureux* répète le roi, mais ne sait-il pas que le Lion a jeté un regard avide sur sa Terre... La musique joue une marche figurant le passage de la garde lui prouvant le danger. Gerardo doit partir l'orchestre ponctue la détresse du roi mais Gerardo lui déclare : « Sache ô sire que sur tes jours veille un frère », le roi s'en montre touché et quelque peu rasséréiné. Ils peuvent se lancer dans une stretta finale à l'allure généreusement noble, joliment chantée à l'unisson sur un rythme binaire affectueux par Donizetti, véritable délice de panache, retouché d'une tendresse chaleureuse un peu naïve et charmante. Sentant justement l'efficacité de sa trouvaille musicale, Donizetti demandait précisément à ses amis sur place à Naples, d'en respecter le tempo : « Je te recommande le Duo de l'acte II des deux hommes *moderato mosso* et la stretta ». A l'audition de l'enregistrement de la première triomphante reprise moderne, au Teatro San Carlo, en 1972, on a une idée tout à fait exacte de ce merveilleux *moderato*

mosso, idéalement atteint par le chef d'orchestre Carlo Felice Cillario. Est-il nécessaire de préciser que le Maestro Gavazzeni, à la direction « élastique »¹⁵ par excellence, donne également une belle idée du morceau, dans son enregistrement de 1995, au Teatro Donizetti de Bergame ?...

De tels interprètes, *interprètent*, précisément, la pensée du compositeur écrivant dans une autre lettre, déjà citée également : « que soit faite la plus scrupuleuse attention aux *ritardandi*, *crescend.* *Accelerand.* etc. car de cela naissent les couleurs ; la lumière ; les ombres. ». En cela, le précieux enregistrement de la première reprise moderne nous révèle une *Caterina Cornaro* toute de *couleurs* de *lumière* et d'*ombres*.

Le rideau tombe.

Second tableau [26'] : *Le cabinet de la reine ; au fond, la chambre du roi ; d'un côté, la porte extérieure, de l'autre, un balcon donnant sur le port.*

Preludio e Coro. L'orchestre prélude délicatement puis les cordes se lancent dans l'ondolement romantique typique, accompagnant l'annonce du motif du chœur (alors que l'on entend, dans le magnifique enregistrement de la première reprise moderne, la machinerie du lourd rideau du Teatro San Carlo, qui s'ouvre !). Les suivantes de la reine commentent sa tristesse contrastant avec les bijoux qui brillent sur sa couronne. Pourtant, tous attendent son sourire, aimable comme le zéphire d'avril sur les champs... poésie des chœurs de suivantes, spécialité et friandise donizettienne, au charme séducteur et à la grâce chaleureuse envoûtante au possible dont Donizetti possède une secrète source inépuisable !¹⁶

Les dames de compagnies sortent en annonçant le roi.

Scena e Romanza. Caterina explique la cause de sa douleur par les menaces pesant sur son époux, mais lui, dans une phrase musicale pleine de triste abandon souhaite que le ciel le rappelle : en effet, rien ne sert de simuler. Il va s'expliquer, alors que la flûte énonce le motif, sublime, de sa romance. Il déclare savoir la cause des « longues souffrances » de son épouse qu'il nomme « sublime creatura » ! Caterina a beau lâcher des « Taci ! », (Tais-toi !) éperdus, il poursuit : voilà pourquoi il demande au ciel sa libération et Donizetti place sur ces mots de « perenne libertà » (éternelle liberté), une poignante montée des violons... La romance s'achève délicatement unissant le « Libertà » du roi avec le « Pietà ! » de Caterina.

¹⁵ Ce terme si bien trouvé, en ce qu'il définit *exactement* la manière du Maestro Gavazzeni, est de Sergio Segalini, l'écrivant dans la revue *Opéra international*.

¹⁶ Il faut voir notamment, avec quelle grâce particulière le Maestro Boncompagni aborde ce morceau, déjà élégant et chaleureux au possible ! (enregistrement Bongiovanni).

Scena e Duetto. Strozzi annonce la visite d'un Français mais le roi, l'esprit trop fatigué, laisse Caterina le recevoir. Il faut entendre quelle phrase désolée et tellement poignante Donizetti place à l'orchestre accompagnant la douloureuse sortie des époux royaux ! Leur détresse humaine y est contenue tout entière. Strozzi introduit « l'étranger » en qui il reconnaît Gerardo, se promettant à part, d'avertir aussitôt Mocenigo. Gerardo est très ému de voir entrer celle qu'il n'attendait pas. La reine, très digne, le reçoit mais lorsqu'elle lui demande ce qu'il souhaite, il répond : « De toi, ô reine, plus rien. ». C'est alors qu'elle le reconnaît ! Gerardo, d'un élan rempli de douloureuse amertume s'écrie : « Pour moi / Tu n'existes plus sur la terre ». (Début duo) Les violons dessinent un accompagnement tourmenté accompagnant le récit de Gerardo. Lorsque son cœur fut lacéré en ce jour terrible, il courut à Rhodes, revêtant la robe de bure des pénitents pour se prosterner devant l'autel sacré... Caterina émet alors à part une plainte priant le ciel de ne pas l'abandonner en cet instant critique... Gerardo poursuit : la Croix sur la poitrine il crut l'oublier, vivre triste et lui pardonner... C'est alors que Donizetti déploie toute la ferveur dont son génie est capable sur les paroles « Mais à l'autel, devant Dieu, / Plus je te pleurais et plus je t'aimais », soulignée par une vague des violoncelles, avec toute la ferveur donizettienne, tout le pathos chaleureux, passionné, mais toujours mesuré dont le grand Bergamasque était capable.

Des *pizzicati* suggérant le mystère accompagnent la réponse de Caterina reconnaissant combien sa rigueur intransigeante était juste, et décidant à lui révéler enfin que ce jour où elle récusait la promesse, elle le sauva du poignard, mais en lui sacrifiant « et la vie et l'amour ». Gerardo comprend la noblesse de Caterina et l'orchestre également ! (par une phrase ascendante). [Stretta finale] Caterina commence la calme Stretta par des paroles éloquentes : « T'amo ancora e t'amo tanto / Fratel mio, mio dolce amico » (Je t'aime encore et je t'aime beaucoup / Mon frère, mon doux ami). Chaque jour elle évoque et bénit son nom, alors que dans la paix de son cloître il prie pour elle. Il répond en parfaite communion (désespérée !) de sentiments, puis au moment du traditionnel *da capo* faisant reprendre la même mélodie mais à l'unisson, Donizetti trouve un autre motif, magnifique de ferveur désenchantée et le fait entonner par les personnages sans même passer par ces quelques mesures habituelles de transition nommées « *materia di mezzo* ». Les cordes rythment de leurs délicats *pizzicati* ce tendre épanchement à la fois vibrant de passion et désespéré, comme l'élan des violons qui brusquement amène à la conclusion.

Scena e Quartetto-Finale II°.

a) Scena. Avant de partir, Gerardo révèle à Caterina qu'un danger menace le roi et son royaume, qu'il vient donc, en armes, défendre... « Trop tard. », s'exclame un personnage venant d'entrer : l'ambassadeur Mocenigo ! Gerardo, loin de se laisser démonter, déclare, selon le livret, que le bon roi est trahi par ce dernier, mais le texte chanté est tout autre : « Par son œuvre, un lent poison ronge Lusignano. » Mocenigo reconnaît que Venise veut le retrait du roi... quant à

Caterina : « Tu dois régner pour nous ou mourir », l'orchestre souligne le ressentiment de la reine d'une énergique phrase ascendante : le peuple entier se dressera, en armes, pour protéger son roi ! Mocenigo prononce alors ces viles paroles : « Et moi alors je lui dirai / Que tu es une femme adultère / Que le Souverain fut empoisonné par toi », (le livret dit simplement « trahi »), ignobles arguments tout à fait à sa portée... « Et qui alors te protégera ? qui ? », s'écrie Mocenigo triomphant !...

« Moi ! » dit la voix d'un personnage qui entre à ce moment : le roi !

b) *Largo* concertato del Quartetto. Sur un accompagnement digne, majestueux des cordes répétant le même accord, il promet à Mocenigo, qu'il nomme « vil bourreau ! », de révéler au peuple ses méfaits, l'avertissant : « Celui qui me tue, ô insensé ! / Mourra avant moi ! ». Les autres entrent dans le quatuor avec une phrase musicale pleine de fierté : Gerardo et Caterina accablent Mocenigo, tandis que ce dernier relève encore la tête : à l'annonce de sa mort, le « Lion » rugira et son heure ultime sera aussi celle du roi.

c) *Scena e Stretta* finale del Quartetto.

Le roi appelle sa garde mais le perfide ambassadeur déclare que « la colère / vengeresse est tardive / Un geste, et de Venise / Eclatera le tonnerre. » Alliant le geste à la parole, il déploie une écharpe devant le balcon et aussitôt un coup de canon retentit. Le roi réplique alors : « Puisque tu le veux / Ce sera la guerre entre nous. / Gardes, je vous le confie. » Accompagnant l'entrée des gardes, une grande phrase ascendante de l'orchestre prépare la *Stretta* que lance enfin Caterina.

Le roi, Caterina et Gerardo ont le même texte, vibrant de la détermination de chasser le « Lion couard » de la terre de Chypre : « Le bras des opprimés est en guerre / Formidable et vigoureux », quant au Sénat vénitien qui les a trahi, ils le feront maudire de tous. Mocenigo les raille presque : « Allons ! que tous les gens / Courent donc au combat mortel, / « Avant que d'abattre le Lion, / Ta Chypre sera détruite ». Il ne tremble pas pour son sort, que le roi ose donc le faire mourir, il mourra, mais sera vengé. Curieusement, aucun livret ne cite de paroles pour le chœur des gardes du roi que l'on entend pourtant chanter.

Musicalement, cette *Stretta* véhémement, alternant une phrase ascendante et une phrase descendante, traduit magnifiquement l'indignation des personnages positifs. Durant la *materia di mezzo* préparant la reprise du motif principal, on entend le « négatif » Mocenigo proférer ses menaces, plus fières, il est vrai, dans le texte, que dans sa partie chantée, où il semble dépassé, vaincu ! Peu de cadences finales (couronnées par un retentissant suraigu de Leyla Gencer à Naples !) et aussitôt une impressionnante charge orchestrale à la Donizetti, avec les traditionnels accords plaqués conclusifs sur les roulements de timbales dramatiques... Submergé par un tel Finale électrisant, phénomène courant dans l'opéra italien de l'époque, le public voit son enthousiasme porté à son comble et n'attend pas la fin de la charge orchestrale pour applaudir, ce qui procure une émotion de plus à l'auditeur pourtant conquis d'avance que nous sommes !

Le rideau tombe.

ACTE SECOND [22']

[Tableau unique] : *Le vestibule d'entrée du palais de Lusignano ; au fond, une place de Nicosie. On entend le fracas d'instruments de musique belliqueux.*

Preludio. C'est un motif tumultueux qui ouvre l'acte, ponctué par les appels éperdus des cloches et les lourds coups de canon.

Scena ed Aria. Le gentilhomme accompagnant déjà Lusignano à son entrée au premier acte, et nommé « cavaliere del re » (chevalier du roi), entre et plaint sa « malheureuse patrie » voyant la guerre fondre sur elle. Qui viendra donc au secours d'un roi trahi ? « Moi. » répond une voix, « Toi étranger ! », réplique le chevalier. L'autre lui dit de ne pas chercher à savoir qui il est : un devoir sacré le lie à Lusignano et il est venu prendre sa défense. Amiratif, le chevalier ne peut que répondre : « Cœur sublime ! ». Gerardo – puisque c'est lui – explique ensuite qu'il a recueilli à cet effet et mis en armes « Ces perplexes gens apeurés » qu'il attend en ce lieu. Le chevalier, émerveillé, se demande s'il entend-là, la vérité ! Gerardo en prend le ciel à témoin et commence la première partie de son air. Pas d'introduction à la flûte ou à la clarinette l'air commence d'emblée, les cors bien présents rythment l'air en lui donnant la touche de gravité voulue par les paroles : « Je ne veux retirer ni opportunités ni honneurs / De votre imminente ruine : / Un prix me suffit / sauver et rendre joyeuse cette Reine »... et là Donizetti ne résiste pas à laisser les violoncelles exhaler leur plainte caressante qu'il affectionne particulièrement. La flûte éclaire l'atmosphère pour la belle phrase « *Un re tradito, vendetta avrà* », (un roi trahi obtiendra vengeance). Les violoncelles mélancoliques soulignent sa conclusion quand il déclare retourner ensuite s'ensevelir dans un sombre cloître. La couleur musicale de l'air rend certes la noblesse de la tâche, mais également l'émotion de la souffrance pour le personnage, de perdre tout (et une seconde fois !) en sauvant celle qu'il aime.

Le chœur des hommes en armes fait une entrée déterminée et les paroles de Gerardo les galvanise encore : « Pour donner la mort au Lion ou mourir ». L'orchestre attaque une phrase ascendante donnant le frisson à l'amateur habitué sachant bien ce qui suit une telle montée : une héroïque cabalette.

C'est tout l'orchestre, chose rare chez Donizetti, qui donne le motif de cette splendide cabalette guerrière, gentiment belliqueuse, moussante de panache romantique flamboyant mais à l'élégance chaleureuse typiquement donizettienne. « Morte morte ! fur troppi gl'insulti » : les insultes furent trop nombreuses, il faut courir briser cette chaîne infâme que le Lion veut mettre à Chypre.

Il s'agit d'un morceau brillant et impressionnant pour le ténor et qui, à l'audition des enregistrements existants, nous intriguait par sa brièveté. Aussi les questions fusaient-elles dans l'esprit du donizettien. A-t-on coupé le *da capo* ? Ou bien s'agissant-là d'un opéra de la maturité de Donizetti, celui-ci aurait-il, déjà « moderne », anticipé le système de ne faire exécuter une cabalette qu'une seule fois ?... Autant dire que le soir de la grande reprise bergamasque, on attendait le morceau. ...Avec une certaine appréhension, il faut le dire, revoyant toujours le Maestro Gavazzeni, deux années plus tôt, répondre à notre question lui demandant pourquoi il coupait la reprise de la cabalette de Severo servant pourtant de Finale d'acte au sublime *Poliuto*. Nous étions en effet seuls dans sa loge, à présent désertée par un public avide d'approcher les célébrités, aussi bien que par les amateurs sincèrement passionnés. L'atmosphère était empreinte du calme méditatif suivant l'investissement du chef de représentation qui, la pose aristocratique, croisa alors les jambes, alluma une longue et fine cigarette, répondant enfin sans transiger (et à notre grand désarroi) : « È maniera, è maniera ! ». C'est-à-dire, c'est une manière de faire, un habitude de composition et non une conception décidée... De quoi mal augurer pour la cabalette de Gerardo dans *Caterina Cornaro* ! Cette pensée s'imposait de plus en plus en notre esprit anxieux de voir s'approcher le grand moment...

Pietro Ballo, chantant Gerardo à Bergame, commence l'air, mais au moment où la belle phrase principale doit être reprise, voilà qu'il la chante seul, alors que dans tous nos enregistrements le chœur se joignait à lui, augmentant encore la ferveur du passage ! Moment de déroute ! le Maestro Gavazzeni aurait-il cruellement coupé encore plus que ses collègues ?!... mais voilà qui est étrange : le chœur intervient maintenant, dans une musique inconnue !... oh mais cette musique « circulaire » a une saveur bien connue de *materia di mezzo*, selon l'expression technique, c'est-à-dire de préparation au *da capo*...

Quelle émotion tout à coup !... et quelle récompense à notre attente, de découvrir que le chœur reprend ensuite le beau thème principal et le ténor après lui ! On avait enfin plus de musique, non un véritable¹⁷ *da capo* mais une reprise moins frustrante que la version couramment chantée dans les résurrections des années 70, dont les bandes circulent chez tous les donizettiens. A la conclusion de l'air, on découvrait encore un passage nouveau pour les chœurs et venant ici corser les cadences finales avant l'héroïque aigu tenu et interminable¹⁸ du ténor sur « All'a-armi-i-i-i !!! », véritable anticipation de la conclusion de la *cabalette des cabalettes*, du fameux Finale III de *Il Trovatore* « Di quella pira », époustouflant de « verdianité ».

¹⁷ Donizetti a très bien pu, à ce propos, prévoir une reprise simplifiée comme il le fit parfois dans ses derniers opéras, manière de faire « moderne » et reprise par Mercadante et Verdi.

¹⁸ L'ineffable Giacomo Aragall parvient à tenir l'aigu durant l'incroyable durée de dix secondes à Barcelone en 1973, ce qui lui vaut « l'écroulement », comme l'on dit en italien du Gran Teatre del Liceu !

Précisément, parlant de Verdi qui catalisa les espoirs et révoltes du peuple italien désespérant de chasser l'opresseur autrichien, nous avons avec cette cabalette de Gerardo une belle mise en valeur de mots tels que « La Patria ed il re ! » (la patrie et le roi) que le ténor prononce clairement et à un moment où l'orchestre est plus discret. Un tel passage avait de quoi soulever ces mêmes foules que la musique de Verdi enflamma, comme cela s'était déjà passé du reste avec celle de Donizetti, dans l'air de l'esclave Tamas dans *Gemma di Vergy*. Malheureusement, *Caterina Cornaro* fut loin de connaître l'extraordinaire diffusion de sa soeur donizettienne.

Scena ed Aria finale. a) Scena. Les trompettes sonnent, anticipant le tumulte de cris et de sang que viennent nous narrer, éperdues, les suivantes de la reine. Caterina survient, préoccupée d'une « douloureuse incertitude » quant à ses troupes. L'orchestre signale que la bataille fait rage, Caterina maudit alors l'ambition impérialiste et souhaite que le ciel ne demande jamais compte à ceux qui l'assumèrent pour un si « vil marché ». b) Cavatine. Les cors, douloureux, introduisent l'air « Pietà Signor », dans lequel elle implore la pitié divine contre ses angoisses et les souffrances de son peuple. Au lieu de l'habituel accompagnement romantique ondoyant des violons, Donizetti laisse les cors ponctuer l'air, avec seulement quelques traits des cordes et cela fait du morceau, plutôt qu'une prière éthérée, une méditation, une introspection.

c) Marcia e Romanza. On entend au loin le cri de « Vittoria ! », impressionnant car sans accompagnement d'orchestre. Une joyeuse marche retentit au dehors... Le chœur entre avec ces mots merveilleux : « Chypre est libre. ». Caterina demande aussitôt : « Et Lusignano ? », il entre, soutenu par Gerardo, car il a été blessé au combat... « Et à mort. », précise-t-il, lucide. L'accompagnement de sa mélancolique romance, un triste et amer soupir des cordes, traduit déjà sa lassitude, et nous confirme ainsi l'inéluctable vérité. Le roi demande que l'hymne de la victoire retentisse encore : « Rendez-moi légère à l'âme / Cette terrible heure. ». La Romance se poursuit, ondoyante, berçante : il demande pardon à son épouse, appelant à lui son « regard généreux ». Caterina, Gerardo et le chœur ponctuent de leur douleur commune. A Gerardo il dit : « *Addio fratello* (Adieu, frère) » puis à Caterina : « Le sort de mon peuple / Je le confie à toi et au Ciel. ». L'orchestre éteint son accompagnement, Lusignano faiblit, c'est le dernier « *Addio* »... la flûte remplace son souffle, il s'éteint et s'effondre, sous les cris de Caterina et le commentaire vigoureux et général de consternation...

Cependant, après une phrase ascendante du chœur, l'atmosphère s'éclaire d'un trait de clarinette... Caterina, « *se relevant avec dignité, tandis qu'elle essuie une larme se tourne vers le peuple* », indique la didascalie, commence alors sa [d)] cabalette finale : « Non più affanni, o mie genti ; preghiera ».

Une cabalette posée, lente, marquant efficacement la détermination, le courage de la reine reprenant le sceptre de ce peuple que le roi mourant vient de lui confier.

« Non plus de tourments, ô mon peuple ; des prières.
Vous vous êtes relevés de vos douleurs :
Les justes drapeaux furent protégés,
Les lâches oppresseurs furent vaincus,
A présent que notre sublime rançon
Fut achetée avec le sang d'un Roi,
Ô mes gens, liez-vous par un pacte,
Par ce sang, jurez-moi votre foi.

Gerardo

Ma dette est acquittée – Adieu Caterina,
Rhodes et le ciel me séparent de toi.

Les autres

Nous jurons de t'obéir, ô Reine :
Nous le jurons sur la dépouille d'un Roi.

Tous s'inclinent devant la Reine, tandis que le rideau tombe. »

La musique de l'air met particulièrement en valeur le mot fort de « *oppresso-o-ri* », non seulement par détachement des syllabes mais parce qu'il est confié au registre grave extrême du soprano. Cela représente une difficulté supplémentaire certes, mais offre une saisissante accentuation du mot ne pouvant ainsi passer inaperçu. Le rythme change et s'accélère un peu, martelé par les *pizzicati* insistants des cordes, sous les paroles « A présent que notre sublime rançon / Fut achetée avec le sang d'un Roi ». C'est alors que le paysage musical s'éclaire par la floraison conjuguée des « bois » de l'orchestre, accompagnant les paroles émouvantes de : « Ô mes gens, liez-vous par un pacte, / Par ce sang, jurez-moi votre loyauté. ». Cette renaissance humaine dans le texte est joliment exprimée également par la musique, car les bois de l'orchestre, la flûte en tête, fleurissent de plus belle autour des mots sacrés que Donizetti, créant la ligne vocale de Caterina, lui fait répéter plusieurs fois : « *E giuratemì fè*. (et jurez-moi votre foi.) ».

Le chœur intervient avant le *da capo* dans une impressionnante phrase correspondant au grave serment attendu par la reine. La même majesté grave et poignante revêt jusqu'aux cadences finales du chœur, auxquelles Donizetti fait habilement alterner la voix de Caterina répétant le mot « fè » : foi, fidélité. L'orchestre scande ensuite dans le même ton digne et majestueux tandis que le rideau tombe pour la dernière fois.

Finale nuovo [Parma 1845].

En 1953 était publié un opuscule de dix-neuf pages intitulé *Inediti donizettiani* et tiré du numéro de Juillet/Septembre de la *Rivista Musicale Italiana*. Natale Gallini y parlait des modifications dans le Duetto-Finale II° de *Maria di Rohan*, d'un air de *Sancia di Castiglia* existant en trois versions et commençait par le nouveau Finale de *Caterina Cornaro*. La partition demeure inchangée durant l'air-prière de Caterina, jusqu'à sa question, quand les troupes entrent en liesse, de « Et Lusignano ? ». Au lieu de la calme et lasse entrée du roi, on entend un motif tourmenté à l'orchestre, le chœur annonce son arrivée : Caterina découvre son époux blessé, l'orchestre reprend son motif tourmenté. Le roi reconnaît qu'il est blessé à mort mais déclare qu'ils sont libres ! Caterina demande si Gerardo l'a laissé seul dans la mêlée... mais Lusignano répond : « Ne le demande pas... / Tourne vers moi ton regard qui pardonne » et l'orchestre ponctue avec force. Caterina commence : « Puet-êre, il... », le roi poursuit : « Mort à la guerre, il tomba pour moi. » Caterina relève l'expression : « Ah ! pour toi ? qu'entends-je... », montrant l'importance pour elle de ce renseignement... La clarinette éclaire l'atmosphère et commence la romance du roi, différente. « *Piangi, si piangi* : Pleure, oui, pleure, ô malheureuse. / Tu as souffert à cause de moi, et beaucoup. ».

A la plainte haletante d'un mourant, Donizetti substitue une mélodie¹⁹ remplie de tendresse consolatrice : « Mais tes longs pleurs / Avec mon sang je les ai expiés. ». Le compositeur accorde du chant à Caterina qui fait presque un duo de la romance (elle demande au ciel de soutenir l'esprit dolent qui s'élève vers lui). Lusignano répète et reprend le beau thème berceur de la mélodie, sur les mots « *A te l'estremo anelito*, A toi mon dernier souffle. ». La mélodie s'interrompt, il a le courage d'appeler son épouse, elle l'implore : « Parle-moi »... Un silence, la clarinette accompagne le dernier soupir du roi... Caterina constate, chuchotant presque : « Il a expiré ! ».

Une rapide exclamation, générale, de consternation commune, martelée par les derniers accords de l'orchestre termine l'opéra. Le chœur s'écrie : « Notre Roi, notre Roi a expiré ! » et Caterina : « L'amer calice / Je n'e l'ai pas encore vidé ».

Comme on le voit, on est loin de la conclusion de l'ancien Finale, positive malgré la mort du roi et unissant les courageuses paroles d'espoir de Caterina aux serments de fidélité de son peuple. Ici, la consternation de ce dernier sert de cadre à l'amertume de Caterina, focalisée sur ce qu'elle a perdu et sur les souffrances qui l'attendent encore.

Musicalement, on peine à croire que ce nouveau Finale ait pu assurer à lui seul le succès de Parme qui devait mettre un peu de baume au cœur de Donizetti. La

¹⁹ Qu'il emprunte avec sagacité au bel ensemble concertant du Finale de *Rosmonda d'Inghilterra*.

romance de mort du roi est un moment de tendresse, certes, mais la brièveté dramatique qui s'en suit, scellant l'histoire au moment de sa catastrophe, confère une force tragique frappante au nouveau Finale.

Moins frappant mais plus spectaculaire, et peut-être plus émouvant, est le Finale original, avec les personnages relevant la tête et jurant fidélité à leur reine, déterminée à assurer leur liberté et leur dignité. La cabalette finale de Caterina touche le spectateur et termine l'opéra dans la lumière, lui valant plus que jamais le joli commentaire de « cette douce, romantique, épique *Caterina Cornaro* »²⁰.

Les enregistrements de *Caterina Cornaro*²¹

Quel passionné d'opéra, non complètement satisfait par les enregistrements existant d'un ouvrage qu'il affectionne particulièrement, n'a-t-il rêvé de « sa » version idéale, la composant de manière virtuelle, en retenant l'un ou l'autre interprète de chaque version ?

Pourtant, le sort s'en mêle parfois et fait que certain théâtre ou studio d'enregistrement ait réuni une distribution parfaite, et comble ainsi d'emblée l'amateur. C'est le cas pour *Caterina Cornaro*, et dès le réveil de cette belle endormie dans la forêt touffue des œuvres du *Maestro Cavaliere* Donizetti, comme on disait à l'époque.

L'enregistrement nous restant en effet de la première reprise moderne de 1972, luxueuse production du Teatro San Carlo de Naples confirme

l'idée de réussite totale. Leyla Gencer est une reine magnifique de noblesse, d'élégance et de sensibilité, mais également de sens dramatique. Elle trouve un fiancé digne et valeureux, fougueux mais généreux, dans le vaillant Giacomo Aragall. Un roi plus *royal* que Renato Bruson n'existe pas : velouté de timbre et de phrasé, legato superbe... Jusqu'au personnage un peu en retrait du « méchant de service », l'ambassadeur de Venise à Chypre, Mocenigo, bien rendu par le rugueux et implacable Plinio Clabassi, modèle des *comprimari*. Pour compléter cette distribution vocale idéale, ne manquait qu'un chef d'orchestre laissant *respirer* la musique, permettant aux mélodies de se déployer dans toute la chaleureuse mais élégante car mesurée poésie donizettienne, et c'est que nous trouvons en la personne de Carlo Felice Cillario. Pour nous combler *complètement*, pour ainsi dire (et le pléonasme n'est pas de trop !), un écrin somptueux fait reluire ces gemmes, l'« Orchestra del Teatro di San Carlo di Napoli ». Auguste maison d'opéra longuement aimée et dirigée par Donizetti,

²⁰ « quella dolce, romantica, epica *Caterina Cornaro* », Pietro Mioli, *op. cit.*

²¹ Nous avons élaboré cette liste en nous aidant de celles que présentent les sites Clor : <http://www.operadis-opera-discography.org.uk/CLDOCATE.HTM#6> et Operone : <http://www.operone.de/opern/catrinacornaro.html>

aux sonorités idéales —ah ! ces cuivres chaleureux et tellement *cuivrés*, que Verdi affectionnait tant et ne trouvait qu'en Italie !— pour animer la poésie ou la fougue romantique de l'instrumentation donizettienne. On comprend que l'enregistrement de cette reprise quasi miraculeuse ait prestement fait son entrée parmi la trentaine d'opéras de Donizetti disponibles en disques pirates. La firme M.R.F. s'empara en effet de cette superbe soirée napolitaine, dans un coffret à la belle couverture représentant l'un des plus beaux portraits de la véritable Caterina Cornaro, peint par Le Titien. Accompagnant les disques vinyles, une superbe plaquette, incroyablement enrichie d'une foule de photos, présentait l'œuvre, avec son livret complet en italien et en anglais : une firme officielle n'aurait pas fait mieux.

Bien des reprises successives devinrent enregistrements, comme le montre la liste suivante, offrant à l'évidence d'autres interprètes valeureux, comme la reine diaphane aux *pianissimi* inégalés de Montserrat Caballé. Et si l'énergie débordante du Maestro Masini « rogne » parfois les ailes à la musique, on retrouve la grande cantatrice catalane chez elle, à Barcelone, idéalement entourée des compagnons de Leyla Gencer à Naples ! L'enregistrement, strictement privé, ne semble pas hélas avoir fait l'objet d'un support diffusé... Comme celui de Nice du reste, où l'on a le plaisir supplémentaire d'entendre les spectateurs ne pas cacher leur émerveillement pour les beautés de... la musique, dont ils ne reviennent pas !

Il faut mentionner d'autre part l'enregistrement de la RAI de Turin pour la belle homogénéité qu'il présente, avec la Caterina toute de fraîcheur et de frémissement délicat de Margherita Rinaldi. On n'attend pas forcément dans le rôle de Gerardo un ténor corsé comme Ottavio Garaventa, mais ce dernier sait plier sa voix chaleureuse au style romantique. Licinio Montefusco d'autre part, dessine un roi à la fois digne et sensible, tandis que le Maestro Boncompagni, porte bien son nom, si l'on peut se permettre le jeu de mots, en ce qu'il se révèle le *compagnon* idéal des chanteurs mais aussi de donizetti ! L'exécution, restituée dans un son de qualité studio par les efforts de la méritante Casa Bongiovanni, a également le mérite de rouvrir quelques coupures pratiquées lors de la première reprise moderne à Naples.

Homogène également est l'émouvante version enregistrée « chez Donizetti », c'est-à-dire au Teatro Donizetti de Bergame. Un « Grand » de la direction d'opéra, le Maestro Gianandrea Gavazzeni la conduit, donizettien de la première heure, bergamasque comme le compositeur ! Il faut savoir qu'il eut « sous les mains » des personnages aux noms laissant rêveur comme Maria Callas, Beniamino Gigli, Renata Tebaldi, Mario Del Monaco, Franco Corelli... Pour apprécier son art à l'incroyable souplesse (que le Maestro Segalini nommait justement une belle « élasticité » dans *Opéra International*), il faut évidemment

lui pardonner ses innombrables coupures dans la fameuse *Anna Bolena* de Callas à la Scala, en sachant le point d'interrogation immense planant sur cette reprise que l'on craignait de voir fort mal accueillie par un public ayant oublié le trésor de l'opéra romantique italien.

Dans *Caterina*, les coupures sont peu nombreuses et ne concernent que des reprises... on entend même plus de musique dans la fougueuse cabalette guerrière de Gerardo, toujours hélas, terriblement diminuée... Pietro ballo est un Gerardo élégant et chaleureux, termes convenant également à Stefano Antonucci dans le roi Lusignano. Denia Mazzola enfin, unit la sensibilité à l'expression dramatique que lui permet son timbre corsé. Enfin, il reste l'émotion d'un souvenir pour qui était dans la salle, et que pourra imaginer celui qui ne fait qu'écouter aujourd'hui. Il avait été décidé que lors d'un entracte, on remettrait à Denia Mazzola le *Premio Donizetti*, prix consacrant un interprète ayant particulièrement cultivé les œuvres de l'illustre Enfant de la Ville. Or voici que devant le rideau rouge et or où l'attendait déjà le *Signor Sindaco*, le Maire de Bergame, paraît une Caterina Cornaro éplorée, car Denia Mazzola avait conservé son costume de scène, en larmes plus que de rigueur pour la circonstance. On apprenait alors qu'elle se montrait fort inquiète à cause d'un malaise ayant frappé son époux, le Maestro Gavazzeni déjà âgé et probablement incommodé par la chaleur. L'affection du public déborda alors plus encore, le Maestro parut, requinqué, et *Caterina Cornaro* triompha chez Celui qui l'avait créée.

On peut se montrer curieux de voir (ou d'entendre !) « ce que donne », comme l'on dit, un soprano bien connu et ayant interprété un répertoire tout autre, comme Julia Migenes. A propos de cette interprétation globalement insuffisante et même parfois indigne, citons discrètement, rapidement la belle formule italienne (dont la traduction en français ne rend pas...) : « *È bello il tacere* : il est beau, le fait de se taire ».

Caterina Cornaro : Leyla Gencer

Gerardo : Giacomo Aragall

Lusignano : Renato Bruson

Mocenigo : Plinio Clabassi

Andrea Cornaro : Luigi Risani

Strozzi : Ferdinando Jacopucci

Matilde : Eva Ruta

Un Cavaliere del re : Claudio Terni

Coro e Orchestra del Teatro di San Carlo di Napoli

Maestro Concertatore e Direttore : Carlo Felice Cillario

Napoli, Teatro di San Carlo, 28 maggio 1972
Morgan Recording Federation M.R.F. 96-S (2Lp) ; Unique Opera Records
Corporation UORC 120 (2Lp)
Myto 921.53 (2 Cd) ; Memories HR 4448-9 (2 Cd)

Caterina Cornaro : Montserrat Caballé
Gerardo : José Carreras
Lusignano : Lorenzo Saccomani
Mocenigo : Maurizio Mazzieri
Andrea Cornaro : Enrique Serra
Strozzi : Neville Williams
Matilde : Eva Ruta
Un Cavaliere del re : Neville Williams
London Symphony Orchestra & London Symphony Chorus / Chorus of the
Royal Opera House Covent Garden ?
Maestro Concertatore e Direttore : Carlo Felice Cillario
London, The Royal Festival Hall, 10 July 1972
MRF 99 (2 Lp) ; UORC 119 (2 Lp)
Foyer CF-2048 (2 Cd)

Caterina Cornaro : Leyla Gencer
Gerardo : Giuseppe Campora
Lusignano : Giuseppe Taddei
Mocenigo : James Morris
Andrea Cornaro : Samuel Ramey
Strozzi :
Matilde :
Un Cavaliere del re :
New Jersey Opera Chorus and Orchestra
Maestro Concertatore e Direttore : Alfredo Silipigni
New Jersey Opera Theater, 15 april 1973
On Stage ! 4701 (2 Cd) (live April 1973)

Caterina Cornaro : Montserrat Caballé
Gerardo : Giacomo Aragall
Lusignano : Ryan Edwards
Mocenigo : Gwynne Howell
Andrea Cornaro : Claude Méloni
Strozzi : Gerard Friedman

Matilde : Odile Pieti
Un Cavaliere del re : Gerard Friedman
Chœurs et Orchestre Lyrique de l'O.R.T.F. (Office de Radio-Télédiffusion française)
Maestro Concertatore e Direttore : Gianfranco Masini
Paris, Salle Playel, 25 novembre 1973
Estro Armonico EA 049 (2 Lp) ; Rodolphe RP 12474-5 (2 Lp)
Rodolphe RPC 32474-5 (2 Cd) ; Agorá Music 505 (2 Cd)

Caterina Cornaro : Margherita Rinaldi
Gerardo : Ottavio Garaventa
Lusignano : Licinio Montefusco
Mocenigo : Gianni Socci
Andrea Cornaro : Guido Mazzini
Strozzi : Lodovico Malavasi
Matilde : Anna Maria Balboni
Un Cavaliere del re : Marco Vinicio
Orchestra Sinfonica e Coro di Torino, della Radiotelevisione italiana
Maestro Concertatore e Direttore : Elio Boncompagni
Maestro del Coro : Fulvio Angius
Torino, Auditorium della RAI, 30 agosto 1974 (diffusione : 16 novembre 1974)
Bongiovanni BG 2410/11 (2 Cd)

Caterina Cornaro : Montserrat Caballé
Gerardo : Giacomo Aragall
Lusignano : Renato Bruson
Mocenigo : Antonio Borrás
Andrea Cornaro : Silvano Pagliuca
Strozzi :
Matilde :
Un Cavaliere del re :
Orchestra y Coro del Gran Teatro del Liceu de Barcelona
Maestro Concertatore e Direttore : Carlo Felice Cillario
Barcelona, Gran Teatro del Liceu, 10 novembre 1973
Enregistrement privé

Caterina Cornaro : Montserrat Caballé
Gerardo : Giacomo Aragall
Lusignano : Ryan Edwards
Mocenigo : Diego Monjo
Andrea Cornaro : Maurizio Mazzieri

Strozzi : Juan Pons
Matilde : Cathy Cafaxe
Un Cavaliere del re : ?
Chœurs de l'Opéra de Nice
Orchestre philharmonique de Nice-Côte d'Azur
Direction musicale : Gianfranco Masini
Nice, Opéra, 11 janvier 1974
Enregistrement privé ; Weber 2 Cd ?

Caterina Cornaro : Aurea Gómez
Gerardo : Gianfranco Pastine
Lusignano : Renato Bruson
Mocenigo : Nino Meneghetti
Andrea Cornaro : Omar Brandán
Strozzi : Horacio Mastrango
Matilde : Elisa Brex
Un Cavaliere del re :
Orquesta Estable del Teatro Colón
Maestro Concertatore e Direttore : Maurizio Arena
Buenos Aires, Teatro Colón, 3 septembre 1982
art 2ct 1438

(Bien que l'on associe généralement le nom de Angelès Gulín à cette reprise, le site du Teatro Colón ne mentionne que Aurea Gómez pour toutes les représentations)

Caterina Cornaro : Martile Rowland
Gerardo : Diego D'Auria
Lusignano : Renato Bruson
Mocenigo : Carlo Colombara
Andrea Cornaro : Raymond Aceto
Strozzi : Eduardo Valdez
Matilde : Teresa Cincione
Un Cavaliere del re : Jeffrey Prillman
Princeton Pro Musica Chorus
Opera Orchestra of New York
Conductor : Eve Queler
New York, Carnegie Hall, 13 may 1994
Enregistrement privé
Verdi House of Opera 2 Cd ?

Caterina Cornaro : Denia Mazzola Gavazzeni
Gerardo : Pietro Ballo
Lusignano : Stefano Antonucci
Mocenigo : Giorgio Giuseppini
Andrea Cornaro : Marzio Giossi
Strozzi : Renzo Casellato
Matilde : Giuseppina Cortesi
Un Cavaliere del re : Sergio Rocchi
Orchestra « I Pomeriggi Musicali » di Milano
Coro del Teatro Donizetti di Bergamo
Maestro Concertatore e Direttore : Gianandrea Gavazzeni
Bergamo, Teatro Donizetti, 21 settembre 1995
Agora Musica AG 046.2 (2Cd)

Caterina Cornaro : Denia Mazzola Gavazzeni
Gerardo : Andrea Elena
Lusignano : Andrea Martin
Mocenigo : Duccio Dal Monte
Andrea Cornaro : Stefan Tanzer
Strozzi : Jonathan Galliena
Matilde : Kimiko Kamer
Un Cavaliere del re :
Chœurs ? et
Orchester der Kammeroper Bratislava
Dirigent : Marián Vach
Wifi Neunkirchen, 17 Oktober 1997
Enregistrement privé

Caterina Cornaro : Julia Migenes
Gerardo : Alan Oke
Lusignano : Jeffrey Carl
Mocenigo : Richard Van Allan
Andrea Cornaro : Glenville Hargreaves
Strozzi : Timothy Evans-Jones
Matilde : Elizabeth Bond
Un Cavaliere del re : Simon Bainbridge
British Youth Opera Orchestra
The Vasari Singers (Chorus)
Conductor Richard Bonyng
London, Queen Elizabeth Hall, 28 June 1998
Hellenic Centre 001/002 (2Cd)

Caterina Cornaro : Margarita Elia
Gerardo : Yiannos Constantinou
Lusignano : Jeffrey Carl
Mocenigo : Pompeiu Harasteanu
Andrea Cornaro : Damon Nestor Ploumis
Strozzi : Yiannis Christopoulos
Matilde : Elena Papaevripidou
Un Cavaliere del re : Michalis Psiloinis
Limassol Aris choir
Cyprus State Orchestra
Conductor : Ayis Ioannides
International Kypria Festival 2004
Nicosia, représenté devant les remparts vénitiens de « Famagusta Gate Moat »
(où les Nicosiens accueillirent la véritable reine Caterina Cornaro en 1472²²), les
22, 24, 25, septembre 2004
Les micros placés à l'avant-scène, visibles dans les photos publiées sur Internet,
laissent à penser qu'un enregistrement devrait exister...

La distribution au Concertgebouw d'Amsterdam

de l'exécution du 20 mars 2010, diffusée en direct à 13h. par la radio
néerlandaise :

Caterina Cornaro : Nelly Miricioiu
Gerardo : Dario Schmunck
Lusignano : Nicola Alaimo
Mocenigo : Mirco Palazzi
Andrea Cornaro : Károly Szemerédy
Strozzi : Peter Gijsbertsen
Groot Omroepkoor
Radio Kamer Filharmonie
Direction musicale : David Parry

Yonel Buldrini

²² www.cyprus.gov.cy/moi/pio/pio.nsf/All/.../CYP%20TOD%2056-81.pdf