

Tutti in maschera !
Hommage à Carlo Pedrotti



La vie et l'œuvre de Carlo Pedrotti

Compositeur et l'un des premiers chefs d'orchestre

« *Roba da vecchi !* »

(« Des vieilleries ! »)

Carlo Pedrotti, parlant de ses opéras
avant d'en interdire la représentation.

Le mot italien de « *roba* » est habituellement utilisé pour désigner les *biens*, les choses personnelles, les affaires... et bien d'autres sens. Ainsi, « *roba da mangiare* » signifie : quelque chose à manger, « *bella roba !* » : c'est du propre ! « *roba da matti* » : c'est de la folie, « *roba scelta* » : de la marchandise de choix, de première qualité. « *La roba dolce* » peut se traduire par : les douceurs, et « la

Carlo Pedrotti

© Yonel Buldrini – www.forumopera.com

roba salata » par : le salé, les choses salées. Un préambule lexical pour tenter d'éclairer cette condamnation sans appel que nous avons placée en exergue car prononcée par Carlo Pedrotti en personne, et qu'il devait faire suivre de l'interdiction de monter ses opéras.

Encore fallait-il les composer, et pour les découvrir, remontons le passé en cette Ville des amants les plus célèbres de tous les temps, cette Vérone fameuse où, le 12 novembre 1817, devait voir le jour Carlo Pedrotti.

Vérone, ville romantique par excellence (appellation à vrai dire faussement unique en Italie, tant les citées médiévales abondent). Comment en effet, en venant du château à merlons des Della Scala, enjamber sans rêver, le *Ponte Scaligero*, autrefois crénelé pour sa défense et aujourd'hui charmant à cause de cela !

Son père commença de l'éduquer en honnête commerçant mais il dut bientôt se rendre à l'évidence : c'est la musique qui passionnait le pétulant petit Carlo et dès le lycée, ce dernier avait monté un petit orchestre auquel il faisait jouer ses propres compositions. Il fut l'élève à Vérone de Domenico Foroni, musicien distingué et père de Jacopo Foroni (1825-58). Ce dernier devait, à la mort de Berwald, diriger l'Opéra royal de Stockholm où il créerait, en 1849, une *Cristina regina di Svezia* que précisément le festival suédois de Vadstena vient de reprendre.

Les premiers opéras de Carlo Pedrotti sont le fruit de la collaboration avec le jeune poète infortuné car disparu prématurément, Marco Marcelliano Marcello : le drame sérieux *Antigone* et l'« opera semiseria » *La Sposa del villaggio*, demeurés inédits paraît-il, car aucun théâtre n'en voulut¹.

En 1840, il réussit en revanche à faire représenter à Vérone une *Lina*, « dramma semiserio » que Maurizio Giarda nomme « commedia sentimentale »², puis une *Clara di Mailand*, « opera seria » cette fois. Il devient ensuite directeur de l'Opéra italien d'Amsterdam où il créa deux ouvrages appartenant au genre « serio » : *Matilde* (1841) et *La Figlia dell'arciere* (1844). Il y demeure durant quatre années puis revient à Vérone, composant et enseignant. *Romea di Montfort*, « melodramma serio » (Filarmonico 1846), *Fiorina o La Fanciulla di Glaris*, « melodramma semiserio » (Teatro Nuovo 1851) et *Il Parrucchiere della Reggenza*, « melodramma comico » (T. Nuovo 52), datent de cette période.

Le Teatro alla Scala accueille ses deux ouvrages successifs : *Gelmina o Col fuoco non si scherza*, « melodramma semiserio » (1853) et le « melodramma

¹ D'après Alfredo Colombani in : *L'Opera italiana nel secolo XIX°*, Milano, Tipografia del Corriere della Sera, 1900.

² Maurizio Giarda a publié de fort intéressantes études de compositeurs qu'un renom certain n'a pas empêché de tomber plus ou moins dans l'oubli :

<http://www.primonumero.it/musica/classica.php?id=161>

serio » *Genoveffa del Brabante* (1854), « son œuvre dramatique la plus significative », selon Maurizio Giarda.

C'est à nouveau Vérone qui devait voir la création de l'opéra destiné à être le plus populaire de Carlo Pedrotti, *Tutti in maschera*, « commedia lirica » produite au Teatro Nuovo, le 4 novembre 1856.

Le « dramma lirico » *Isabella d'Aragona* est créé au Teatro Vittorio Emanuele de Turin en 1859, et l'opéra bouffe *Guerra in quattro* au Teatro della Canobbiana de Milan en 1861. L'analyse de A. Colombani parue en 1900 et donc plus proche de Pedrotti, signale que *Guerra in quattro* devait être l'un de ses opéras destinés à recevoir la plus grande faveur auprès du public, avec *Fiorina*, « l'un de ses meilleurs » et *Tutti in maschera*, « son chef-d'œuvre ».

A propos de *Guerra in quattro*, une lettre de Pedrotti nous apprend sa complexité dans l'expression de la veine comique et la difficulté de son exécution : « L'opéra est très compliqué parce qu'il s'y trouve cinq morceaux concertants, et gare si l'exécution boite ! Gare si la basse bouffe n'a pas beaucoup de brio et de talent !! C'est un opéra difficile de ce côté-là, il faut de la patience et de l'habileté chez le 'maestro concertatore'. »

En cette même année 1861 il donne le « melodramma tragico » *Mazzeppa* au Comunale de Bologne, puis une révision de *Guerra in quattro* à Trieste en 1862. La même ville accueille en 1865 son « dramma lirico » *Marion de Lorme* que Marcelliano Marcello lui tire du drame hugolien tant de fois mis en musique.

En 1868 il prend la direction du fameux Teatro Regio de Turin et du Liceo Musicale. Il crée au Regio, en 1870, la « tragedia lirica » *Il Favorito*, « drame épique se déroulant en Russie qui présente notamment des pages intéressantes, une couleur orchestrale ardente et intense » selon M. Giarda.

Le « serio » *Olema la schiava*, sur un livret de Francesco Maria Piave, est créé en 1872 au Teatro Municipale de Modène. Il s'agit-là de son dernier opéra et la brève Aria jouée *synthétiquement*, pour ainsi dire, par piano informatique révèle une mélodie fort chaleureuse et sentimentale. La qualité de son inspiration retient vraiment l'attention, avec des *manières de faire* (ou plutôt *de composer*), des tournures de mélodie très années 1850, au charme incontestablement touchant et que l'on retrouve notamment chez Errico Petrella. C'est peut-être précisément à cause de ce « charme évident » à l'ancienne de ses mélodies, que Carlo Pedrotti condamne ses opéras comme « vieilleries », malgré le pouvoir de séduction indéniable de sa musique, pouvoir manifeste et incontestable, mais résonnant à ses oreilles comme inexorablement « daté ».

Il est vrai qu'un Filippo Marchetti, par exemple, ne composait déjà plus avec ces manières de faire dans son *Romeo e Giulietta* de 1865 et que l'on entend encore dans cette *Olema la schiava* datant de 1872.

Sa réputation de chef d'orchestre remonte à sa période turinoise durant laquelle il participa à « la renaissance symphonique italienne »³, notamment dans des concerts populaires en 1872. Il fut également un chef lyrique apprécié, dirigeant les premières en Italie d'œuvres de Wagner, de *Carmen*, des versions traduites *Il Re di Lahore* de Massenet, *La Regina di Saba* de Goldmark et *Il Tributo di Zamora* de Gounod, ainsi que les créations de *La Regina di Napoli* du fameux contrebassiste Giovanni Bottesini, et de *Elda* d'Alfredo Catalani⁴.

Une caricature de l'époque, parue dans *Il Trovatore*, le montre pourtant avec un visage impavide, moustache et barbiche distinguées, alors qu'il dirige à *tour de bras*... c'est le cas de le dire car ils sont au nombre de dix sortant de son maigre corps !

On ne saurait trop insister sur l'importance du rôle naissant de chef d'orchestre jusqu'alors inexistant en tant que « Maestro Concertatore e Direttore », comme on dit en Italie. Au lieu, en effet, d'une *direction* insufflant à l'orchestre la conception précise d'un chef, on procédait à une simple *coordination* de l'orchestre, assurée par le premier violon.

En 1882 la ville de Pesaro instaure le « Liceo Musicale Gioachino Rossini », selon une recommandation de Rossini lui-même qui laissa à sa ville un héritage à cette fin. L'estimé compositeur brésilien Carlos Gomes avait postulé à la charge de directeur mais la municipalité appela Carlo Pedrotti qui va ainsi quitter Turin à laquelle il s'était affectionné. C'est lui qui organise en 1892 la manifestation devant fêter le centenaire de la naissance du Cygne de Pesaro. Aujourd'hui encore, le public du monde entier connaît le nom de l'« Auditorium Pedrotti », répété par la RAI retransmettant immanquablement les prestigieuses manifestations du Rossini Opera Festival accueillies par cette élégante salle de concert.

Carlo Pedrotti choisit ensuite de se retirer dans sa ville de Vérone ; il a alors presque atteint sa soixante-quinzième année.

Le 4 octobre 1892 il écrit à Giuseppe Depanis, homme de lettres et librettiste notamment de la *Loreley* de Catalani, « La santé ne va pas bien, malheureusement, et je suis très abattu ». Stelvio Mestrovich, qui cite ces paroles du Maestro⁵, ajoute : « des mots significatifs pour qui connaissait le stoïcisme du compositeur véronais ». S'il se confiait ainsi, c'est donc qu'il était bien bas... S. Mestrovich rapporte ensuite un émouvant commentaire de Giuseppe Depanis : « Au mois de mars 1893, qui fut son ultime promenade, sa

³ Marino Pessina in : *Dizionario dell'opera*, Baldini & Castoldi s.r.l., Milano, 1996.

⁴ Marino Pessina, *op. cit.*

⁵ In : <http://www.thrillermagazine.it/rubriche/3655/>

personne voûtée, les jambes vacillantes, le regard voilé, la parole lente – lui, en bon Véronais à la langue bien pendue - nous sembla le spectre du Pedrotti plein de vivacité, enjoué, remuant que nous avons connu, et nous en ressentîmes un serrement de cœur. Il souffrait et cherchait à dissimuler ses souffrances, la lucidité de son esprit était comme voilée par une torpeur qui lui rendait l'évocation des hommes et des choses, lente. Il voulut retourner au Regio [de Turin], il voulut visiter à nouveau le Lycée presque comme pour se réfugier dans le passé, espérant que son contact lui redonne quelque chose de son ancienne énergie. Il en ressentit au contraire une indicible angoisse, ses yeux s'embruèrent de larmes tant fut désastreuse la confrontation entre hier et aujourd'hui, et il s'éloigna plus triste et plus désolé ».

Ce poignant récit pourrait simplement être interprété comme la description de la misère humaine guettant tout homme au détour de la vieillesse, et non la preuve d'une dépression consécutive à la conscience de n'avoir composé que « *Roba da vecchi* »...

S. Mestrovich conclut son article de manière romanesque en racontant qu'« après les obsèques, alors qu'il faisait nuit noire, Depanis entendit dans un café un petit orchestre ayant attaqué l'ouverture de *Tutti in maschera*. Il s'agissait d'un violon, d'une flûte, d'une guitare, trois musiciens ambulants qui peut-être spéculaient sur la compassion des gens ou, plus probablement, qui rendaient à leur manière hommage à la mémoire de l'illustre concitoyen. Comment ne pas revoir le Teatro Vittorio invraisemblablement bondé, comment ne pas revivre les applaudissements, alors que l'orchestre finissait de jouer l'ouverture de *Tutti in maschera*... Mais l'âme de Pedrotti est toujours là. Dans la Piazza Bra. Avec le trio de joueurs ambulants. »

Conclusion sentimentale rappelant que Depanis était homme de lettres... rappelons au passage que la « Piazza Bra » est l'imposante place comportant les fameuses arènes.

Au moment de le voir revivre par son opéra le plus estimé, souvenons-nous de Carlo Pedrotti tel qu'il était, selon cette belle description rapportée par S. Mestrovich : « Homme exemplaire, il était l'ami de tous. Il ne savait ce qu'étaient la jalousie ni l'envie. Mais il ne fut pas exempt de brusques accès de colère. Au fond, pourtant, il était un bourru au grand cœur. Giuseppe Depanis nous le décrit alors qu'il se trouvait à table, à côté d'une cage de canaris et tandis qu'il modérait le ton de sa voix pour ne pas les effrayer, négligeant de manger pour en écouter les gazouillis.

Travailleur, diligent, exact, il n'admettait pas de retard. Si la prima donna ou le premier ténor ou le baryton principal étaient en retard de quelques minutes, il se mettait en colère car face au devoir il ne reconnaissait ni divas ni vedettes. »⁶.

⁶ S. Mestrovich, *op. cit.*

Une période particulière et mal connue de l'opéra italien

Il nous faut brièvement replacer Carlo Pedrotti dans le contexte des compositeurs de son époque pour tenter de comprendre son interdiction d'exécuter ses opéras.

Le hasard voulut qu'il fût prêt à composer à l'époque la plus critique de l'opéra italien, s'étendant autour des années 1850-72. Les derniers Romantiques, Giovanni Pacini et Saverio Mercadante, opéraient encore mais on n'a malheureusement pas repris d'œuvres tardives de Pacini, *trouvère* (dans le sens de celui qui « trouve ») de mélodies plus inspiré que son concurrent. Rêvons du reste un instant devant ces titres paciniens de *Malvina di Scozia* (1851), *Il Cid*, (12 mars 1853 : *La Traviata* fut créée le 6 !), *Romilda di Provenza* (8 décembre 1853), *Gianni di Nisida* (1860), *Belfagor* (1861), *Don Diego di Mendoza* (1863-67), *Berta di Varnol* (1859-1867) et le fameux *Niccolò de' Lapi* qui serait un chef-d'œuvre selon certains, commencé en 1854, plusieurs fois remanié et finalement donné (ou peut-être créé) après la disparition de Giovanni Pacini, en 1873, date de la première représentation documentée.

On dispose en revanche de la belle *Virginia* (1851) de Mercadante, curieusement « calée » entre les styles de Donizetti et de Verdi, revus avec les « tics », les manières de faire de Mercadante, et de son dernier opéra achevé, *Pelagio* (1857), récemment repris dans ces Asturies où se déroule son action.

La question demeure : comment en effet composer en Italie, après *Rigoletto* (1851), *La Traviata* et *Il Trovatore* (1853) ?... Eh bien Mercadante, dans ce tardif *Pelagio*, répète ses « recettes » et typiques manières de faire, comme du temps d'*Il Reggente* (1843) ou d'*Orazi e Curiazi* (1846). Reconnaissons tout de même une évidence nouvelle, une *immédiateté* plus prenante dans les motifs, qui se cherchent moins qu'auparavant -ce qui fut toujours le petit problème (d'inspiration) de Mercadante- et atteignent parfois à une *urgence* poignante. Quant à l'influence verdienne, Mercadante en est resté aux tics verdiens d'*Ernani* ou d'*Alzira* (1844-45), comme si Verdi n'avait pas évolué. Encore faudrait-il parler plutôt d'*influence symétrique* car Mercadante est né avant Verdi ! Ce dernier, à l'heure de la création de son premier opéra, *Oberto Conte di San Bonifacio*, en 1839, assistait en effet à celle d'*Il Bravo*, composé par un Mercadante lancé dans la carrière depuis vingt ans.

Du Pacini de ces années, on peut avoir une petite idée en écoutant au piano informatif (toujours lui !) une sélection de *Il Saltimbanco* (1858) dans laquelle on retrouve toute la fluidité et le caractère sympathique et séduisant de la veine pacinienne. Cependant, du fait qu'il s'agit d'extraits, exécutés par un unique instrument en plus, on ne peut estimer l'orchestration, quant aux motifs et à la manière de composer, on ne peut dire que l'on sent une différence par

rapport au chef-d'œuvre *Saffo*, datant de 1840 et tout imprégné du Romantisme dans lequel baignaient Donizetti et Bellini.

Les autres opéras dont nous disposons la *Jone* de Errico Petrella (1858), *L'Ebreo* (1855) de Giuseppe Apolloni sont également imprégnés du style verdien... qu'il faudrait plutôt nommer « l'Air du Temps » verdien.

Filippo Marchetti tente de « décoller » l'empreinte verdienne de son inspiration, comme le montrent *Romeo e Giulietta* (1865) et *Ruy Blas* (1869), avec cette tendance à donner plus d'ampleur à l'orchestre.

Nous arrivons naturellement aux années 1870, en passant par l'expérience particulière, isolée et incomprise d'un Arrigo Boito avec son *Mefistofele* (1868) ; et si Verdi avec *Aida* (1871), malgré une orchestration savante, demeure sage dans le symphonisme, on peut entendre Carlos Gomes (de *Il Guarany* en 1870, à *Maria Tudor* en 1879), Amilcare Ponchielli (dans *La Gioconda* de 1876, ou *Marion Delorme* en 1885) et Alfredo Catalani (dès *La Falce* en 1875, puis dans *Dejanice* et *Edmea* en 1883-86), préparer vivement le terrain à la « Giovane Scuola », cette Jeune Ecole communément nommée *Vérisme*.

Carlo Pedrotti dans tout cela ? A part *Tutti in maschera* (1856), d'esprit comique, nous ne pouvons écouter (toujours au *piano informatique*) que 35 minutes d'extraits de *Fiorina o La Fanciulla di Glaris* datant de 1851 et la brève Aria de *Olema la schiava* (1872). Précisons que *Fiorina* est un opéra appartenant au genre « semiserio » et donc qu'on ne peut écouter ses musiques en pensant trouver ce que Pedrotti « donnait » à l'époque dans le genre sérieux. L'ouverture non seulement révèle un habile enchaînement des motifs, digne de ce morceau initial délicat à réussir, mais les mélodies elles-mêmes scintillent de chaleur, de *sympathie immédiate*, pour ainsi dire, sans perdre de vue une élégance d'opéra, en ce sens que jamais la résonance populaire ne tombe dans une facilité d'opérette (cela dit, bien entendu, sans jugement sur ce dernier genre). Pedrotti s'y montre -malgré la restitution fruste- tout à fait digne de ce qui « se faisait » à l'époque comme par exemple le Petrella de *Elnava o L'Assedio di Leida*, datant de 1856, et dont nous pouvons avoir une idée grâce à ces providentiels extraits au piano informatique.

Carlo Pedrotti partage avec Petrella cette capacité à habiter ses motifs d'un sentiment difficile à définir et dont nous avons maintes fois parlé à propos de Donizetti et de ses collègues du Romantisme. Il s'agit de *quelque chose* de prenant, d'entraînant mais comportant une touche de mélancolie, de « désespoir avec panache », selon notre formule déjà employée. Comme si le compositeur colorait sa musique d'une passion désespérée signalant *qu'il ne peut faire plus*, qu'il donne le maximum de son inspiration, tout en étant conscient qu'il dit adieu à une époque, à ce Romantisme de Bellini, Donizetti, Pacini, Mercadante, avec ses mélodies mélancoliques et ses rythmes allègres mais en même temps nostalgiques au possible !

Certes, au moment où tombe le jugement de Carlo Pedrotti sur ses propres opéras, c'est-à-dire à la fin de ce XIXe siècle béni, ses musiques sont démodées... mais il faudrait plutôt dire : « *ces* » musiques sont passées de mode⁷. En effet, Pedrotti n'est pas le seul compositeur de ces mélodies séduisantes années 1850 ! Avec lui paraîtraient *démodés* Errico Petrella, Luigi et Federico Ricci, le « vieux » Mercadante, Giuseppe Apolloni, Alessandro Nini, Lauro Rossi... pour ne nommer que des compositeurs aujourd'hui redécouverts. Nombre de collègues opérant activement à la même époque auraient ainsi pu également interdire que l'on joue leurs « *vieilles* »...

Ce recul fort sévère du Maestro Carlo Pedrotti est tout à son honneur, sa souffrance, son malheur furent de trop.

⁷ Voir plus haut notre analyse comparée de l'extrait de *Olema la schiava*, datant de 1872.

Le grand succès de Carlo Pedrotti

Source et argument de *Tutti in maschera*

Carlo Goldoni et la satire des « convenienze » du monde de l'opéra

Ce mot emprunté au titre du sympathique opéra bouffe de Donizetti *Le Convenienze e le inconvenienze teatrali*, se moquait précisément des *convenances* et de ce qui ne *convient pas* à ces dames et à ces messieurs formant une compagnie d'opéra.

On considère habituellement comme source aux diverses pièces de théâtre ou livrets se moquant des coutumes de l'opéra, l'écrit publié de manière anonyme par Benedetto Marcello (1686-1739), compositeur et écrivain mais également avocat et magistrat. Son pamphlet *Il Teatro alla moda* (1720) présente une liste de conseils ironiques sur le bon usage pour composer et exécuter un opéra. Ce sont évidemment des lacunes et des défauts qui sont ainsi présentés comme des conditions positives (les compositeurs ne devront pas connaître les règles pour bien composer, ne pas savoir lire ni écrire, les chanteurs devront ignorer le solfège pour ne pas tomber dans le défaut de chanter juste...). Du reste le titre complet est :

LE THEATRE A LA MODE

OU BIEN

*METHODE sûre et facile pour bien composer et exécuter les OEUVRES
italiennes en Musique à l'usage moderne,*

Dans laquelle

*On donne des Avertissements utiles et nécessaires aux Librettistes,
Compositeurs de Musique, Musiciens des deux sexes, Impresari, Instrumentistes,
Concepteurs et Peintres de décors, Rôles bouffes,
Costumiers, Pages, Comparses, Souffleurs, Copistes,
Protecteurs et MERES de Virtuoses, et d'autres
Personnes appartenant au Théâtre.*

On remarquera que les conseils portent jusqu'aux parents des chanteurs et ceux que le mot « mères » en caractères majuscules intriguerait, n'on qu'à se reporter à la farse de Donizetti afin d'y découvrir l'ineffable Mamma Agata, insupportable mère de la primadonna, génialement prévue pour baryton !

Naturellement enclin à observer les défauts de ses semblables, Carlo Goldoni était de plus doué de la finesse nécessaire à leur donner vie dans ses comédies. Il laissa des mémoires en français et il nous est d'autant plus agréable de présenter sans avoir à le traduire, le résumé de sa propre pièce, *L'Impresario delle Smirne* (1760), ayant servi de source pour l'opéra de Carlo Pedrotti.

Carlo Pedrotti

© Yonel Buldrini – www.forumopera.com

Goldoni commence d'ailleurs par la nommer *Le Directeur d'Opéra à Smyrne*, titre plus proche de l'original quand on se souvient de ce que représentait le rôle de l'*impresario*. Si en effet aujourd'hui ne demeure que le sens d'agent théâtral, aux XVIII^e et XIX^e siècles, le mot découlait d'« *impresa* », entreprise, et l'*impresario* était un entrepreneur de spectacle. Carlo Goldoni, dans la préface de sa pièce, dresse une plaisante liste des types d'*impresari* que l'on pouvait alors rencontrer. Il y a d'abord ceux qui sont *impresario* par « une espèce de nécessité » car ils possèdent un théâtre et doivent le faire fonctionner en sachant qu'ils mangent souvent une partie de leur patrimoine. D'autres le sont « par une inclination généreuse de se divertir eux-mêmes et le Public, et ceux-ci payent de leur poche plus que les autres. » Beaucoup sont *impresari*, « séduits par le leurre de l'utilité, persuadés par ceux qui font les courtiers d'un tel genre de commerce, et leur donnent à entendre qu'il n'y a pas d'argent mieux investi, alors qu'il n'y a pas d'argent plus assurément perdu. D'autres enfin le sont par désespoir, n'ayant rien à perdre, et avec l'espoir de gagner, et, si les choses vont mal, ils s'approprient la caisse, plantent là l'entreprise, et laissent les Musiciens dans l'embarras. Toutes ces différentes qualités d'*Impresari* concordent en une seule chose : grands et petits, riches et pauvres, généreux ou vénaux, tous s'accordent et prouvent et se lamentent de ce qu'une entreprise d'Opéra en musique est le plus grand, le plus fastidieux et le plus dangereux des embarras. D'où procèdent ces désagréments, ces ennuis, ces dangers ? Du caractère des Acteurs, de leurs chinoiseries pointilleuses, de leurs prétentions, de leur indiscretion, quasi universelle. Je dis *quasi*, puisque parmi le vaste nombre des Virtuoses en musique, il y a des honnêtes et discrètes personnes comme en tout autre corps de l'Art, de Métier ou de Profession, avec cette différence que dans la classe harmonique les mauvais sont très nombreux, et en voulant faire de l'Opéra, on ne peut faire à moins d'eux. » Goldoni conclut sagement que les « Virtuoses de mérite » ne s'offenseront pas d'une critique qui ne les concerne pas. Il précise enfin qu'il avait d'abord écrit sa comédie en « *versi martelliani* », vers de treize pieds, selon l'engouement de l'époque, mais qu'il s'est promis de réécrire en « bon italien courant », les comédies devant mieux réussir dans un langage plus usuel. Il entendait par là de traduire le savoureux parler dialectal des trois *prime donne* s'exprimant à l'origine en vénitien, bolognais et florentin. Ce que la pièce gagne en intelligibilité et en chances de diffusion, est évidemment perdu en couleur et en poésie, la prose en revanche devait apporter un certain naturel et c'est ainsi que la pièce sera publiée pour la première fois, en 1774.

Les *impresari* en tant que livrets d'opéras ne manquent pas, comme le montre la liste suivante (probablement non exhaustive !).

Certains titres sont assez neutres (tout en cachant probablement les vicissitudes du métier) :

L'Impresario delle Canarie, texte de Métastase, musique de Domenico Sarro, 1724 (intermezzo de sa *Didone abbandonata*)

L'Impresario da teatro, musique de G. Dell'Anno apparemment son unique opéra, 1730

L'Impresario delle isole Canarie, Métastase-Leonardo Leo, 1737? 1742?

L'Impresario in progetto, musique de Michele Ruta 1873 (on remarquera la date tardive dans le siècle, à une époque où ce type de satire du monde de l'opéra était moins goûté par le public. Du reste Ruta s'inscrit plutôt dans le prolongement du goût romantique pour les titres d'opéras-nom de personnage, comme cette belle *Diana di Vitry* datant de 1859)

Ce n'est pas l'impresario qui est à l'honneur (ou dans les soucis !) dans le titre suivant, mais l'entreprise (du reste peut-être hasardeuse) :

L'Impresa d'opera, texte de B. Cavaliere, musique de Pietro Alessandro Guglielmi, 1769 (1765 ?)

D'autres titres sont franchement évocateurs :

L'Impresario burlato (l'impresario dupé), musique de Luigi Mosca, 1797

L'Impresario fallito, musique de Luigi Caruso 1786 (le titre se passe de traduction)

L'Impresario in rovina (l'impresario dans la ruine), musique de Giuseppe Valentini, 1788

L'Impresario in angustie (l'impresario dans les soucis) du librettiste Giuseppe Maria Diodati, quatre fois mis en musique : Domenico Cimarosa 1786, Giuseppe Gazzaniga 1789, Valentino Fioravanti 1798, Luigi Ricci 1822.

L'impresario in scompiglio (l'impresario dans le désarroi) de Giovanni Bertati, musique de Gennaro Astarita (1791)

N'oublions pas les nombreux livrets ne comportant pas d'impresario dans leur titre mais la cause de leurs misères comme :

La Cantarina (la chanteuse) musique de Michele Gabellone 1728

La Cantarina (la chanteuse) « farsetta per musica » de Goldoni, musique de Baldassarre Galuppi 1756

La Cantarina (la chanteuse) intermezzo de Niccolò Piccinni

La Canterina (la chanteuse) de Joseph Haydn 1766

La Cantatrice bizzarra de Valentino Fioravanti 1795

Le Cantatrici villane (les cantatrices paysannes) de Giuseppe Palomba, musique de Valentino Fioravanti 1798

...et bien sûr *Le Convenienze e le inconvenienze teatrali*, sympathique farce bien connue de Donizetti (1827).

Ne manquent pas non plus les opéras contant les mésaventures des compositeurs ou des librettistes :

Il Maestro perseguitato (le compositeur persécuté) Michele Neri Bondi 1787

Il Poeta disperato (le librettiste désespéré) Francesco Morlacchi 1807

Carlo Goldoni, d'autre part, ne se priva pas d'évoquer les « convenienze » du théâtre parlé, notamment dans *Il Teatro comico* (1750). L'opéra se permit même de se moquer des us et coutumes de son cousin au texte parlé, comme dans cette œuvre autrefois célèbre du compositeur Luigi Ricci, *Un'Avventura di Scaramuccia* (1834).

L'Impresario de Smyrne, source de l'opéra de Carlo Pedrotti

Voici l'instant de découvrir l'intrigue, écrite en français donc, par le Signor Goldoni dont nous respectons la graphie originale très dix-huitième siècle.

« Un Turc appelé *Ali*, Négociant de Smyrne, vient pour ses affaires à Venise ; il va à l'Opéra ; il croit que ce spectacle feroit fortune dans son pays où les étrangers sont en plus grand nombre que les nationaux : il examine, il calcule ; il en fait une spéculation de commerce, il s'adresse à des gens qui font en Italie le métier de Courtiers de Spectacles, et il les charge de lui trouver les sujets nécessaires pour remplir son objet.

Mais quel embarras pour un Turc ! Il arrête quatre Chanteuses, chacune prétend le premier rôle ; il s'impatiente, il en cherche d'autres ; leurs prétentions sont les mêmes.

Les hommes ne sont pas plus dociles ; il y a un Chanteur sans barbe qui le désole, qui le met au désespoir. Le jour du départ étoit fixé ; tout le monde devoit se rendre dans le même endroit pour s'embarquer, et tout le monde s'y trouve ; on attend l'Entrepreneur, on voit venir à sa place un homme avec une bourse d'argent qui annonce le départ d'Ali pour Smyrne, et donne à chacun de la part de cet honnête Musulman un quartier de leurs appointements au lieu des camouflets qu'ils avoient mérités.

Cette Piece étoit une critique très-ample et très-complète sur l'insolence des Acteurs et des Actrices, et sur l'indolence des Directeurs ; et elle eut le plus grand succès. »

Les personnages de Carlo Goldoni :

Alì, Turc, riche négociant de Smyrne

Carluccio, dit « *il Cruscarello* », « *musico soprano* » sopraniste

Lucrezia, cantatrice florentine, dite « *l'Acquacedrataia* »

Tognina, cantatrice vénitienne, dite « *la Zuecchina* »
Annina, cantatrice bolognaise, dite « *la Mistocchina* »
Pasqualino, ténor, ami de Tognina
Le comte Lasca, ami des virtuoses (artistes)
Maccario, mauvais et pauvre librettiste
Nibio, courtier d'opéra en musique
Fabrizio, peintre de théâtre
Beltrame, aubergiste
Un serviteur d'une autre auberge

L'adaptation d'un texte littéraire en livret d'opéra passant par de nombreuses simplifications codifiées, voici un commentaire des savoureux surnoms originaux des personnages du grand dramaturge vénitien.

Carluccio, dit « *il Cruscarello* »

La « *crusca* » est le « son » ou encore la tache de rousseur et « *cruscoso* » signifie « plein de son » et dans un sens plus familier : couvert de taches de rousseur. Le « *cruschello* » désigne la « repasse », « grosse farine contenant du son dont il faut la débarrasser » (Larousse).

Le « *cruscante* » est le puriste, avec une nuance péjorative.

Enfin, le « *cruscone* » désigne le « bran » ou « Partie la plus grossière du son », nous dit le Robert, qui ajoute ensuite une acception régionale particulière dans laquelle bran (ou bren) signifie excrément !

De quoi alimenter des surnoms plus ou moins métaphoriques, en commençant par « *il Cruscarello* » pouvant devenir le surnom « Taches-de-Rousseur », aussi bien que « Tatillonnet ».

Lucrezia, cantatrice florentine, dite « *l'Acquacedrataia* »

L'« *Acquacedrata* » est une boisson à base de sirop de cédrat et le suffixe « -aia » peut désigner celle qui la fabrique ou la vend, surnom *pas bien méchant*, pour ainsi dire.

Tognina, cantatrice vénitienne, dite « *la Zuecchina* »

La « *zucca* » désigne la courge (*zucchina* : courgette) mais également et familièrement la « caboche », le « ciboulot », le « *zuccone* » étant aussi bien la tête de linotte que l'entêté. « *La Zuecchina* », comme surnom, pourrait se traduire par « La Petite-Tête-dure », « La-Petite-entêtée ».

Annina, cantatrice bolognaise, dite « *la Mistocchina* »

« *Misto* » signifie : mélangé, mêlé, et aussi bien du tissu métis, « *La Mistocchina* » pourrait être une femme très brune de peau et le terme sonnerait assez affectueux et non péjoratif.

L'impresario de Smyrne fut d'abord adapté en livret par Giuseppe Maria Foppa, futur collaborateur de Rossini, et mis en musique en 1793 par Giuseppe Rossi, et en 1798 par Domenico Rampini.

Tutti in maschera

Les personnages de Marco Marcelliano Marcello et de Carlo Pedrotti

Abdalì, riche marchand de Damas, baryton
Il « Cavaliere » (appartenant à la noblesse) Emilio, ténor
Vittoria, sa maîtresse, dite Regina (Reine), soprano
Don Gregorio, « Maestro di musica » (compositeur), basse
Dorotea, son épouse, autre primadonna, mezzo-soprano
Lisetta, servante du Cavalier Emilio, soprano
Martello, « poeta » (librettiste) de la compagnie, basse

Résumé de l'intrigue

« A Venise, durant le carnaval de 1780, se déroulent les intrigues d'une petite compagnie d'opéra. Deux *prime donne* rivales se disputent les attentions de Abdalì, riche marchand de Damas, venu à Venise pour engager sa propre compagnie de chant. Il tombe amoureux de l'une des deux mais le doux gage qu'il lui envoie est malheureusement récupéré par le mari de l'autre, croyant qu'il était destiné à sa propre épouse. S'ensuivent des méprises et des soupçons qui ne sont même pas dissipés quand Abdalì invite la compagnie au complet à le suivre en Turquie.

La première nuit de carnaval arrive et tous sont masqués ; les maris des deux *prime donne*, remplis de soupçons envers leurs femmes, se travestissent en Turcs à la manière d'Abdalì, pour surprendre les épouses en flagrant délit. Les inévitables équivoques surviennent, mais à la fin tout est éclairci et l'amour fidèle triomphe. Abdalì retourne en Turquie avec une petite partie de la compagnie, laissant Vittoria et Dorotea, qu'il avait courtisées, aux joies de la vie conjugale. »⁸

Quant à nous passionnés d'opéra, heureux privilégiés pouvant se rendre à Savone, ou dans l'espoir que la RAI retransmette, ou encore simplement dans

⁸ Traduction du résumé de l'intrigue figurant dans l'article de Marino Pessina *op. cit.*

l'attente d'un enregistrement officiel ou non, nous n'avons plus qu'une chose à faire, répondre à la joyeuse invitation de Carlo Pedrotti :

Tutti in Maschera

Yonel Buldrini

Pour écouter Carlo Pedrotti... actuellement

A part l'ouverture de *Tutti in maschera* enregistrée sous la direction de Massimo De Bernart, il nous faut *passer*, on l'a dit, par la sèche restitution du piano informatique... que l'art de Pedrotti enflamme heureusement !

Le site <http://www.angelfire.com/music4/operaurpo/> propose de larges extraits ainsi distribués :

Fiorina o La Fanciulla di Glaris (1851) :

Fichier 1 : Ouverture + Extrait Acte I (15'27)

Fichier 2 : Extrait Acte II (19'43)

Total : 35mn.10s.

Tutti in maschera (1856) :

Fichier 1 : Ouverture + Extrait Acte I (25'38)

Fichier 2 : Extrait Acte II (26'57)

Fichier 3 : Extrait Acte III (12'17)

Total : 1h.05mn.32s.

Olema la schiava (1872) :

Aria (2'27)

Carlo Pedrotti

© Yonel Buldrini – www.forumopera.com