

## LE MASQUE COMIQUE DE L'OPÉRA DANS L'ITALIE DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

DIANA TODEA<sup>1</sup>

**SUMMARY.** *The Comic Mask of the Opera in the Italy of the 18th century.*

Opera performances are characterized in the seventeenth century by heterogeneity which brings together in the musical-drama perspective, both tragic and comic situations. These make the serious scenes to constantly mix with various comic episodes. This approach is maintained until the early eighteenth century, when the former *dramma per musica*, which aimed to be entertainment for the aristocracy, removes from its librettos the comic element that is found to be irrelevant to the topic and not in accordance with the tragic style. During this period there was emphasised the need for the retrieval of verisimilitude and simplicity which were to be found in the comic opera emerged from the common people. These two trends will mark the final separation between the serious and comic styles that will begin to develop from now on towards two independent types, *opera seria* and comic opera.

**Keywords:** *opera buffa, intermezzo, commedia per musica*, dramatic ensembles, staging *opera buffa*

*Pane amava Eco vicina,  
Eco Fauno saltellante,  
Fauno Lidia, e il proprio amante  
Era in odio a ognuno di loro.*<sup>2</sup>

D'après la traduction de Giacomo Leopardi, nous voilà devant l'*idylle* du poète grec Mosco. Cependant Scherillo<sup>3</sup> considère qu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle la trame de cette histoire se distingue comme le prototype des premiers livrets d'*opera bouffa* napolitaine: amour illusoire, passions

---

<sup>1</sup> Teaching Assistant at the Faculty of Psychology and Educational Sciences at the Babeş-Bolyai University, E-mail: dianatodea@yahoo.com.

<sup>2</sup> Scherillo, Michele, *Opera buffa napoletana durante il settecento; storia letteraria (Neapolitan opera buffa during the eighteenth century; literary history)*, Napoli, Remo Sandron editore, 1883, p. 55. «Pane aimait sa voisine Eco, / Eco aimait le gai Fauno, / Fauno aimait Lidia et, quant à leur chéri / Chacune le détestait.», notre traduction.

<sup>3</sup> Michele Scherillo (1860-1930), professeur et homme politique italien, professeur de littérature italienne à Academia scientifico-letteraria de Milan et président de la Faculté des Lettres de l'Université de Milan. Il est aussi l'auteur de nombreux ouvrages, parmi lesquels nous mentionnons: *Opera buffa napoletana durante il settecento; storia letteraria* (1883), *La Commedia dell'arte* (1883), *La morte di Beatrice* (1890), *Alcuni capitoli della biografia di Dante* (1896), etc.

freinées, péripéties, dénouements heureux. Ce modèle représente la matrice qui a revivifié le spectacle lyrique; tandis que le sérieux ne cesse d'ennuyer; la verve du réel est celle qui incite et conquiert le public.

Le phénomène n'est pas inédit; à l'instar de la pratique d'improvisation propre à la *commedia dell'arte*, les comédies érudites témoignaient déjà d'une tradition ferme et leurs essais de transfigurer ses histoires en notes musicales datent de l'ouvrage *Amfiparnasso*, la *commedia harmonica* d'Orazio Vecchi (Mantoue, 1594). Toutefois, si nous avançons vers le XVIII<sup>e</sup> siècle, la comédie musicale se manifeste en tant que forme de théâtre musical apparemment isolée, en respectant les anciens modèles de composition et dépourvue de ses propres conventions. De par les modifications opérées au livret<sup>4</sup> et surtout à cause de son étrange profil spectaculaire, l'*opera seria* constitue le point d'évasion de la comédie musicale:

Le sujet des mélodrames, notamment des mélodrames interprétés à Naples dans la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, est toujours mythologique ou héroïque. Le monde aspirait à atteindre une dimension supérieure, surhumaine, bercée par la lumière. Cependant le poète ne savait pas comment faire afin que les héros renaissent dans leur monde: il prenait de ceux-ci seulement le nom au-delà duquel il cachait un homme de son temps. Par la suite, entre l'attitude héroïque du masque et la voix belle de l'acteur surgissait un contraste étrange qui créait plutôt un effet de parodie que de drame. Univers chevaleresque, païen et catholique; chevaliers médiévaux, dieux de l'Olympe, pucelles errantes sous des déguisements masculins, figures mythologiques et figures chrétiennes abstraites, superstitions, sensualité, épicurisme, idéalisme, spiritisme...: effervescence dans le creuset du mélodrame. Et le résultat en fût un monstre.<sup>5</sup>

Pour le public harcelé par la représentation surchargée de l'*opera seria* – des récitatifs, aires à *da capo* chargées d'ornements, personnages et situations invraisemblables, virtuoses vocaux qui se surpassent l'un l'autre en trilles et ornements, mises en scène excessivement naturalistes, action bombastique – les auteurs de livrets introduisent des pauses courtes (à la fin du premier et du deuxième acte et au milieu du troisième acte) où deux domestiques (un page et une nourrice) font l'objet des disputes comiques.

Soit pour capter d'une manière vraisemblable le monde des protagonistes et leur caractère, soit pour assurer certains moments de divertissement en contraste avec l'attitude moralisatrice de l'action principale, l'opéra a commencé à trouver, dès le baroque, un rôle pour les personnages appartenant aux classes sociales inférieures. Vu l'habitude de mêler les serviteurs comiques dans les intermèdes dansants, ces épisodes seront

<sup>4</sup> Lors de la réforme du livret dévolue par Zeno et Metastasio au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, le comique a été considéré insignifiant pour le sujet et incompatible avec le style tragique. D'une certaine manière, cet aspect a contribué à délimitation des styles comique et sérieux.

<sup>5</sup> Scherillo, Michele, *op cit.*, p. 23-24.

connus comme *contre-scène* et leur tendance sera d'avancer vers les fins de l'acte. Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle le modèle devient exclusiviste: l'autonomie narrative, linguistique et musicale de ces scènes va orienter leur transformation en *intermezzi* comiques, «c'est-à-dire des entités dramatiques indépendantes, interprétées entre les actes de l'*opera seria*»<sup>6</sup>.

*Intermezzo, interlude, intermède, intermedio* – peu importe la terminologie, chaque époque de l'évolution de l'art lyrique est marquée par les formes variées revêtues par cette présence. En passant par les *intermedi* de la fin du XV<sup>e</sup> siècle ornés de musique vocale et instrumentale, de danse, d'allégories ou de pantomime, et attentivement élaborés par Bardi (1589) sous l'aspect spectaculaire et musical – chants solo avec accompagnement instrumental, ensembles madrigalesques, chœurs ou symphonies –, l'*intermezzo* des premières décennies du XVIII<sup>e</sup> apparaît comme une forme de théâtre musical gérée par ses propres règles, qui se remarque de manière particulière «de par l'humour, de par les récitatifs naturalistes rapides, de par les aires et les duos vivaces»<sup>7</sup>. Ce qui reste le même c'est sa fonction initiale évoquée par Rousseau: «une séquence de musique et de danse insérée dans l'opéra et parfois dans la comédie, entre les actes des pièces plus longues, afin de revigorer le spectateur attristé par la tragédie et la tension causée par l'intérêt manifesté envers la pièce proprement-dite»<sup>8</sup>.

La libération de l'angoisse se fait par le ris et par le comique: comportant deux personnages vraisemblables qui chantent en dialecte napolitain et des situations variées, vives et gaies, le nouvel *intermezzo* représente la compensation exigée par le public (nobles, bourgeois, commerçants, manufacturiers) afin de balancer les anomalies rencontrées dans la représentation de l'*opera seria*. Amusant et naturel, l'intermède comique va s'imposer peu à peu dans les répertoires des théâtres d'opéra de la vaste Italie tout en familiarisant le public avec le théâtre musical comique et tout en préparant l'accueil de l'opéra *bouffa*. En outre, si nous faisons une incursion dans la recherche des origines de ce genre, nous observons que la forme d'*intermezzo* est considérée le plus souvent la source principale de l'opéra *bouffa* napolitaine. Par ailleurs cette hypothèse est partagée par Scherillo aussi: «notre opéra *bouffa* ne suppose que le développement des intermèdes par le biais de la musique, insérés entre les actes des mélodrames héroïques»<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Lorenzo Pestelli Giorgio Bianconi, *Opera Production and Its Resources*, vol. 4, Chicago, University of Chicago Press, 1998, p. 60. Notre traduction.

<sup>7</sup> David R. B. Kimbell, *Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 295.

<sup>8</sup> Jeffrey Pulver, «The Intermezzi of the Opera», in *Proceedings of the Musical Association*, 43<sup>rd</sup> Sess. (1916-1917) : 139-163, p. 141. Notre traduction.

<sup>9</sup> Dent, Edward J., «Ensembles and Finales in 18th Century Italian Opera», in: *Sammelbände des Internationalen Musikgesellschaft*, 11. Jahrg., (1910): 543-569, p. 545.

Cependant l'affirmation n'est pas dépourvue d'interprétations; des ouvrages tels *Il falcone*, *Chi soffre spera* (Mazzochi), *Dal male il bene* (Abbatini) ou *Lo schiavo di sua moglie* (Provenzale), viennent soutenir, d'une part, la perspective du musicologue Edward J. Dent et d'autres chercheurs. En effet Edward J. Dent soutient que l'opéra comique s'est développé en même temps que le genre sérieux d'opéra et indépendamment de l'*intermezzo* qui, dit-il, «a continué d'exister beaucoup d'ans après 1709»<sup>10</sup>, année où l'ouvrage *Patrò Calieno de la Costa* est attesté comme premier *opera bouffa* napolitain<sup>11</sup>.

Ce témoignage de Dent est renforcé par le meilleur exemple que ce genre offre: l'intermède *La serva padrona* créé par Giovanni Battista Pergolesi et interprété en 1733 entre les actes de son opéra *Il prigionier superbo*. De manière surprenante, la majorité des études de spécialité retient le chef d'œuvre de Pergolesi sous la dénomination d'opéra *bouffa* aussi. Cet aspect nous encourage à considérer qu'une délimitation nette de ces deux formes doit être acceptée avec précaution<sup>12</sup>.

Selon *The New Grove Dictionary*, la première occurrence de la notion d'*opéra bouffa* est saisissable dans la définition du genre de l'opéra comique italien, lorsqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle ce genre jouit d'une popularité particulière. Au début, la notion d'*opéra bouffa* est employée seulement de manière informelle dans les écrits, les conversations ou les différents exposés liés au spectacle en tant qu'événement considéré dans son entier. Par la suite, la dénomination d'*opéra bouffa* ne se retrouve pas dans les premiers livrets – afin de souligner leurs exigences littéraires, les auteurs intitulent leurs travaux tel que les circonstances l'imposent: *dramma giocoso*, *dramma bernesco*, *dramma comico*, *divertimento giocoso* ou *commedia per musica*. Le dialecte napolitain transfigure la dénomination d'*opéra bouffa* en *commedia pe' museca*'.

On sait que les gens qui habitent la région du Vésuve aiment rire. Par ailleurs, cet aspect renforce leur préférence pour le genre comique. En effet, sa liberté permet à la comédie d'exploiter un langage naturel et de présenter le quotidien tout en le ridiculisant de par l'optimisme du dénouement.

«On rit de» et «on rit avec»: cette impulsion démesurée de manifestation de l'être représente le vecteur qui va stimuler la création de nouvelles formes de comédie combinées de manière inédite avec la musique, formes essentiellement napolitaines.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Suite à la recherche entreprise à la Bibliothèque Nationale de Naples, Scherillo réussit à prouver que, conformément à une gazette hebdomadaire parue entre le 28 février 1708 et le 31 décembre 1709 et éditée par Domenico Antonio Parrino et Camillo Cavallo, le livret de Mercotellis de 1709 rédigé pour l'opéra d'Antonio Orefice, est antérieur à celui de 1710 de Francesco Antonio Tullio élaboré pour l'opéra *Le fenziune abbentorale* et mentionné par Napoli-Signorelli en tant que premier livret de l'histoire de cette forme.

<sup>12</sup> Pulver Jeffry montre que Otto Jahn, le biographe de Mozart, fait référence à l'ouvrage de Rousseau *Le Devin du village* de deux manières: il s'y rapporte en employant la notion d'*intermezzo* mais aussi celle d'opéra *bouffa*.

Il ne nous reste rien des premières manifestations du genre. Cependant les livrets préservés témoignent du même modèle de situations que ceux de *l'idylle* de Mosco: au début personne ne correspond aux exigences du bien-aimé. En passant par une multitude d'histoires plus ou moins compliquées, nous arrivons, en fin de compte, à une conciliation générale et à la clôture de la comédie dans un ton optimiste soutenu par une parade de noces. Les travestis ne manquent pas, les enlèvements, les turques ou le jeune inconnu dont deux filles de la région tombent amoureuses. C'est l'exemple offert par les livrets d'Agasippo Mercotellis ou de Francesco Antonio Tullio.

Du premier nous est parvenu l'ouvrage *Patro Calieno de la Costa – commedia pe museca* sur la musique d'Antonio Orefice (1709); *Lo'Mbruglio de li nomme aleas le doje Pope e li duje Luccie, e Pascale sotto nomme d'Ambruoso* (1714) – *commedea pocerealesca* sur la musique de Giovanni Veneziano ; toujours en collaboration avec Giovanni Veneziano, *Patrò Tonno d'Isca, chélleta marenaresca a muodo de dramma pe museca* (1714). Du point de vue musical<sup>13</sup>, les comédies de Tullio revêtent elles aussi des formes variées: des opéras *bouffa* tels *Li vecchie coffejate* (1710), *La danna* (1711), *Le pazzie d'ammore* (1723), ou *Lo vecchio avaro* (1727); des comédies pastorales-héroïques comme *La festa de Bacco* (1722) et *L'aracolo de Dejana* (1725); la tragi-comédie *La Locinna* (1723) ou des drames héroïques-bourgeoises – *Il gemino amore* (1718) et *Il triomfo dell'onore* (1718).

Le dernier ouvrage mentionné appartient à Alessandro Scarlatti et c'est la premier opéra comique napolitaine qui témoigne de son activité musicale. Même s'il n'est pas une *commedia per musica* – elle est écrite en respectant le toscan littéraire –, il a été spécialement composé pour le *Teatro dei Fiorentini*, institution qui a consolidé ce nouveau genre. De même, *Li zite 'ngalera* (1722), la première *commedia* préservée intégralement, a été mise en scène dans cette location, sur la musique de Leonardo Vinci (1690-1730). Sa partition se distingue comme la confirmation musicale de l'opéra créé en dialecte. De par l'emploi occasionnel des personnages et des situations sérieux, de par l'intrigue de type chevaleresque et du dialecte toscan, nous pouvons distinguer des réminiscences provenant de l'expériment toscan<sup>14</sup>. Cependant le caractère de l'histoire de Bernardo Saddumene est essentiellement napolitain – le dialecte, les personnages et le cadre. Le librettiste exploite la situation

<sup>13</sup> Les compositeurs qui ont créé la musique pour les livrets de Tullio sont: Leonardo Leo, Leonardo Vinci, Alessandro Scarlatti, Antonio Orefice, Giuseppe de Maio, Gian Paolo de Domenico, Michel Agnolo Faggioli, Francesco Corradini et Cola Melfiche.

<sup>14</sup> Dans l'automne de 1718 et dans l'hiver de 1719, le *Teatro dei Fiorentini* a essayé de mettre en scène seulement des opéras comiques en dialecte toscan, tous les ouvrages recourant aux livrets de Francesco Tullio: *IL Gemino amore* d'Antonio Orefice; *il triomfo dell'onore* de Scarlatti et *Forza della virtù* de Francesco Feo. Malheureusement, l'expériment n'a pas joui d'un très grand succès. Dans le printemps de 1719, le dialecte napolitain est de retour avec l'ouvrage *Lo cecato fauzo* de Piscopo et Vinci.

fictive d'une jeune femme (Bellucia) abandonnée par son bien-aimé (Carlo) qui lui avait promis de l'épouser. Déguisée en homme, celle-ci part à la recherche de son adoré et, jusqu'à devenir son épouse, elle est en même temps le protagoniste d'une aventure inouïe.

Les particularités de la musique locale se ressentent dès les premières pages: l'*ariette*<sup>15</sup> *Vorria reventare sorecillo* se distingue en tant qu'exemple d'influence de la chanson populaire napolitaine sur la musique de la *commedia per musica*. Le mode mineur et les phrases difficilement pliables aux modèles rythmiques de 12/8 suggèrent qu'il s'agirait même d'une chanson de la rue napolitaine. Dans ce cas-ci, l'emplacement d'une telle *canzonetta* au début de l'opéra apparaît comme une option plutôt symbolique et conventionnelle. En même temps cet aspect permet au compositeur et au librettiste de transmettre au public le message suivant: «Vous entrez dans le quotidien» - les histoires évoquées pourrait vraiment arriver.

En suivant le parcours de l'opéra, nous n'allons plus rencontrer ce type d'insertions musicales populaires – dans sa totalité ou presque, la partition va comporter une série d'aires *da capo*, d'habitude deux aires pour chaque personnage de l'histoire, reliées par des récitatifs *secco*. Les aires se caractérisent par une orchestration simple, dépourvue d'ornements. Elles comportent des mélodies simples et moins chargées d'ornements, la seule exception étant l'aire *Or più non mi fa guerra*. Dans ce cas, la légitimité des passages riches en ornements et de l'orchestration abondante – deux trompettes, deux hautbois, des instruments à cordes et la basse continue –, est assurée par leur association avec le seul personnage héroïque de la comédie: le capitaine Mariano qui parle le dialecte toscan.

À deux exceptions seulement, *Si date me la morte* (Carlo) et *Qual doppio lunga e faticosa caccia* (Bellucia), les récitatifs sont simples. Par ailleurs, le second récitatif, qui comporte un accompagnement orchestral d'instruments à cordes et qui se construit sur la récitation de certains vers de *Gerusalemme liberata* de Tasso (le VII<sup>ème</sup> chant), est formé, de manière exceptionnelle, non pas des habituels vers libres, mais de «deux strophes de poésie narrative (la deuxième strophe commençant à la huitième mesure), chaque strophe recourant à la même musique tout en créant, ainsi, une forme fermée (a-a')»<sup>16</sup>. La formule mélodique répétitive semble être un modèle repris de la pratique des poètes contemporains de réciter des vers de Tasso en étant accompagnés d'un instrument à cordes – ce

<sup>15</sup> L'*ariette* est un chant monophonique qui contient des interludes courts, à l'unison, interprétés par l'orchestra des instruments à cordes, situés entre les phrases vocales. Ils imitent le style instrumental *colascione* – un type de luth à deux-trois cordes doubles, accordées en quarte –, rencontré dans les rues de Naples.

<sup>16</sup> Markstrom, Kurt, *The Operas of Leonardo Vinci, Napoletano*, New York, Pendragon Press, 2007, p. 34.

propos de Kurt Markstrom se retrouve dans la recherche dédiée aux opéras de Leonardo Vinci. En outre, le caractère archaïque de cette construction mélodique répétitive remonte aux anciennes formules de récitation, plus précisément au récitatif monodique florentin.

Certains ensembles solitaires se frayent le chemin entre ces formes privilégiées de la comédie musicale: deux duos, un trio, un quartet, un quintet et un *chœur* final en miniature. Entre les duos et le trio, le texte de chaque personnage est adapté à une seule mélodie partagée par les solistes dans le cadre d'un dialogue organisé seulement en cadences. Les péripéties gaies – *gliuòmmari* – des personnages comiques convergent vers la fin du premier et du deuxième acte. Du point de vue musical, elles prennent la forme d'un quartet et d'un quintet reconnus comme les prédécesseurs directs des clôtures bouffes d'acte qui vont se développer plus tard au nord de l'Italie.

Quant à l'aspect musical, la *commedia per musica* de Leonardo Vinci se remarque par une écriture simple. Le compositeur distribue les voix de manière symétrique et, en recourant aux rôles travestis, il obtient un équilibre entre les voix hautes et les jeunes amoureux (trois sopranos et un alto) et les voix graves et les personnes âgées – *vecchi* –, deux ténors et une basse. Naturellement, les fameux castrats de l'*opera seria* n'ont pas de place dans ce type de productions réalistes telles *Li zite 'ngalera*, qui exigent et imposent des voix masculines fortes, telles l'indispensable *basso buffo*. Peu à peu l'idée de vedette commence à disparaître des scènes napolitaines. Cet aspect est dû à l'alternative offerte par les représentations de la comédie musicale dont les interprètes sont fréquemment des autochtones sans formation technique et vocale exceptionnelle: le plus souvent leurs partitions ne comportent pas des passages de bravoure.

La même simplicité se retrouve dans technique de la mise en scène, technique qui élimine les machines scéniques, les vols ou les montages de scènes spectaculaires. La scène représente toujours un faubourg de Naples avec, en arrière-plan, la marine et les collines fleuries. Cette adaptation scénique est en accord avec la conception scénographique de ce genre de spectacle dans lequel la scène n'est plus chargée de décors surréalistes. De plus les rues, les places ou les coins populaires qu'on veut représenter sont plutôt suggérés: Borgo Loreto, Ponte della Maddalena, Porta Capuana, Taverna Penta, Fontana dei Serpi, Duchesca, Posilipo ou Vomero.<sup>17</sup>

Vu que nous ne disposons pas de suffisamment d'informations liées aux premières années des représentations de *commedeja*<sup>18</sup>, il est difficile d'établir si l'action scénique avait un rôle important dans le succès du genre. Nous savons

<sup>17</sup> Les dénominations sont reprises de Croce, Benedetto, *I teatri di Napoli* [The theaters of Naples], Napoli, Presso Luigi Pierro, 1891, p. 241.

<sup>18</sup> La majorité des archives des théâtres d'*opéra bouffa* ont été détruites lors des bombardements de Naples de la Seconde Guerre mondiale.

au moins que les fins des actes étaient assez animées du point de vue de la dramaturgie et de la mise en scène. Cependant, en tenant compte des défauts de la formation professionnelle des chanteurs, nous croyons que leur interprétation était plutôt de type amateur, influencée, peut-être, par le jeu des comédiens<sup>19</sup> des spectacles d'improvisation de la *commedia dell'arte*.

La file de ces spectacles de *commedia per musica* qui vont fleurir dans les premières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle dans les petits théâtres napolitains, commence le 10 octobre 1709 au *Teatro dei Fiorentini*, avec la représentation de l'ouvrage *Patro Calienno de la Costa* d'Orefice<sup>20</sup>. Le genre est tellement apprécié par le public que le «petit théâtre en forme de fer à cheval et avec une musique excellente» – c'est la description que Stendhal en fait en 1817 –, se consacre exclusivement à la mise en scène d'opéras comiques<sup>21</sup>. En trouvant, ainsi, une niche profitable dans la vie théâtrale napolitaine, le *Teatro dei Fiorentini* soutient l'institutionnalisation de l'opéra *bouffa* par la création d'une compagnie permanente, spécialisée en répertoire comique, avec ses propres chanteurs, librettistes et compositeurs. Le succès sera imminent et ce modèle sera multiplié moins d'une décennie plus tard<sup>22</sup>. Selon Benedetto Croce,

L'opéra *bouffa* était tellement à la mode que le *Teatro dei Fiorentini* ne tenait plus face. Ainsi, cette opportunité a été utilisée afin de construire deux nouveaux théâtres : un connu sous la dénomination de Pace, d'après l'avoisinage avec l'hôpital de la Paix [...], l'autre "Teatro Nuovo de Montecalvario" ou "sopra Toledo" (sur la rue de Toledo, une des artères principales de Naples), qui devient, deux siècles plus tard, le Teatro Nuovo.<sup>23</sup>

Dans la ville de Naples, l'apparition de ces nouveaux théâtres d'opéra comique coïncide avec la multitude de représentations et avec la diffusion rapide de la *commedia per musica*, qui se définit en tant qu'opéra comique des premières trois décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle. Quand même, jusqu'en 1729 ce genre n'est ni plus ni moins qu'un phénomène à circulation réduite et d'importance exclusivement locale, l'aire d'expansion se réduisant à la région napolitaine.

<sup>19</sup> Selon Louis Jovet, le comédien est la personne qui peut adopter tous les rôles et s'y confronter. De par cet aspect il diffère de l'acteur qui impose à chacun de ses rôles sa personnalité aisément reconnaissable. Cf. Ubersfeld, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului* [Theater review key terms], Iași, Editura Institutului European, 1999, p. 9.

<sup>20</sup> Il s'agit de la première représentation publique d'une *commedia per musica*. Il y a, cependant, une mise en scène antérieure à celle-ci. C'est une mise en scène privée de *La Cilla* (1709), sur la musique de Michelangelo Faggioli et le texte de Tullio.

<sup>21</sup> Initialement le *Teatro dei Fiorentini* a été le théâtre du drame espagnol. Il a commencé à mettre en scène de l'opéra en 1706, avec *L'Ergasto, drama per musica* de Carlo de Petris. À partir de la saison 1714-1715, le théâtre met en scène seulement des opéras comiques.

<sup>22</sup> Le *Teatro della Pace* ouvre ses portes en 1718 et le *Teatro sopra Toledo* en 1721.

<sup>23</sup> Rossi, Nick et Fautleroy, Talmage, *Domenico Cimarosa: his life and his operas*, Connecticut, Greenwood Press, 1999, p. 37. Notre traduction.

Dans le reste de l'Italie, le public connaissait le théâtre musical comique seulement sous la forme des *intermezzo* dont la création et la diffusion équivalait à leur vaste transmission: «comme type de spectacle facile à représenter – des exigences orchestrales minimales, peu de décors et budget réduit –, les intermèdes comiques étaient un produit très profitable.»<sup>24</sup> Ces productions, indépendantes ou présentées entre les actes de l'opéra *seria*, seront remplacées, peu à peu, par l'*opéra bouffa* qui devient un genre cosmopolite de par le renoncement au cadre et au dialecte napolitains et en gardant toutes les autres particularités, telles la représentation du quotidien, les situations et les personnages comiques et sérieux. Dans le même sens, ce genre détient aussi la capacité de représenter musicalement et de manière fidèle certaines dispositions morales et certaines émotions.

De Naples, l'opéra comique prend le chemin de Rome. En janvier 1729 on y joue *Li zite 'ngalera* de Bernardo Sadumene: la représentation est donnée sous le nom de *La Costanza*, sur une musique nouvelle appartenant à Giovanni Fischietti (1692-1743) et selon un nouveau schéma créé par le librettiste. Ce nouveau plan prévoit l'interprétation des rôles sérieux en italien et de ceux comiques en dialecte. Par le biais de ce type d'opéras «à la italienne», mais aussi par les nouveaux opéras créés comme leur imitation, Rome devient le nouveau centre de l'opéra *bouffa*. À partir de ce moment-ci, le genre commence à se répandre vers les villes du nord: il s'agit d'un noyau d'opéras, parmi lesquels *La finta cameriera* (1737) de Gaetano Latilla connaît un nombre remarquable de représentations, en transgressant même les frontières du pays – Graz, Leipzig, Hambourg (1745).

Entre temps, l'opéra comique est annoncé à Venise aussi, où, selon Carlo Goldoni (1707-1793), l'imprésario Giuseppe Imer «veut introduire dans les comédies quelques *intermezzo* musicaux qui ont été, pour longtemps, partie intégrante de l'opéra et ont été supprimés afin de faire de la place aux ballets [...]; la nouveauté a beaucoup plu et elle a enrichi les comédiens»<sup>25</sup>. La troupe comportait deux actrices et un acteur (Imer lui-même), qui n'avaient pas de connaissances musicales mais qui avaient du goût, l'oreille musicale et qui chantaient parfaitement. La réussite des représentations dépendait de Goldoni lui-même. Et cela non pas seulement du point de vue du librettiste, mais aussi de celui de créateur de spectacle – il faut tenir compte des attributions détenues par les poètes qui travaillaient aux théâtres de la famille Grimani<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Biancotti, L. - Pestelli, G. (éd.), *op. cit.*, p. 63. Notre traduction.

<sup>25</sup> Goldoni, Carlo, *Memoriile domnului Goldoni menite să lămurească Istoria vieții sale și pe aceea a Teatrului său* [Memoirs of Mr. Goldoni aimed to clarify its life history and that of his Theatre], București, Editura pentru literatura universala, 1967, p. 150.

<sup>26</sup> Goldoni est leur employé entre 1734 et 1743.

La nouveauté ne résidait pas dans la profession elle-même, cette occupation datant d'avant le XVIII<sup>e</sup> siècle, mais dans le fait que le rôle du librettiste augmente suite au besoin de satisfaire les carences de la formation dramaturgique des chanteurs, ou afin de donner cours à l'impératif de la réadaptation des ouvrages (livrets et musique) à cause d'une distribution en changement continu<sup>27</sup>. Les mots attribués par Goldoni lui-même au personnage Macario – poète pauvre, dramatique, de la comédie *L'impresario delle Smirne* (1759) –, confirment cet aspect:

Macario  
 Dis-lui que j'apprends aux musiciens leurs gestes,  
 Et je dirige la scène, et je cours derrière les coulisses  
 Afin d'attentionner la protagoniste qu'il y a peu de temps avant son entrée,  
 Que je m'occupe d'extraits et que je me comporte bien,  
 Tout en annonçant à tous ceux qui sont impliqués que la scène va changer.<sup>28</sup>

En outre, le poète Goldoni détient aussi une formidable intuition musicale et, après son début au théâtre musical par une série de livrets spécialement créés pour les *intermezzo* de la troupe d'Imer – *La cantatrice* (1729), *La pupilla* (1734), *La Birba* (1734), etc. –, il fait sortir aussi *La fondazione di Venezia* (1736), son premier opéra comique mis en scène à Venise. Ces premières créations font partie d'une étape expérimentale de la carrière de ce dramaturge, lorsqu'il s'adonne à l'essai d'une multitude de genres et manifeste, en même temps, son intérêt pour reformer la comédie: il donne cours au renouveau en transformant la nature de farce improvisée caractéristique pour la *commedia dell'arte*, en comédie réaliste, de caractère. Par la suite, les livrets de Goldoni repoussent, eux-aussi, les sujets habituels, les masques<sup>29</sup> ou le dialogue improvisé de la *commedia*. Cette chose va marquer décisivement l'histoire de l'opéra *bouffa* qui est devenue, dès lors, «plus digne, plus ordonné comme structure et plus raffiné quant aux actions et au langage»<sup>30</sup>.

Vers le milieu du siècle, lorsque les idées de Goldoni à l'égard de la réforme de la comédie se cristallisent, s'entame la collaboration avec le musicien Baldasare Galuppi (1706-1785). Le résultat en est représenté par une série d'importantes *drammi giocoso per musica*, à commencer par *L'Arcadia in Brenta* (1749). Par le biais de ces *drammi giocoso per musica*, l'opéra *bouffa* va

<sup>27</sup> Il s'agit plutôt des attributions des poètes des théâtres d'opera seria qui adaptaient souvent les anciens drames qu'ils devraient soit raccourcir, soit les adapter aux exigences du compositeur ou aux caprices des virtuoses.

<sup>28</sup> Bianconi, L. - Pestelli, G. (éd.), *Opera on stage*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, p. 137. Notre traduction.

<sup>29</sup> Goldoni considère nécessaire l'élimination du masque car, dit-il, «aujourd'hui les spectateurs veulent que l'acteur ait une âme et, sous le masque, l'âme est comme le feu sous les cendres.» in Goldoni, *op. cit.*, p. 277. Notre traduction.

<sup>30</sup> Grout, Jay Donald et Weigel, Hermine Williams, *A short history of opera*, New York, Columbia University Press, 2003, p. 277. Notre traduction.

acquérir une de ses plus remarquables caractéristiques structurales: **les clôtures bouffes d'acte**, nommés aussi ensembles dramatiques ou finaux dramatiques d'acte. Pierre-Louis Ginguené décrit leur apparition ainsi:

[...] au lieu des duos, des trios ou des quartets qui clôturaient, jusqu'à présent, les actes des opéras *bouffa*, on introduit des ensembles amples, divisés par le poète en plusieurs scènes et par le compositeur en plusieurs motifs, ou en développements variés du même motif, qui décrivent les changements et les vicissitudes dans lesquelles se retrouvent les personnages.<sup>31</sup>

En Italie, cette nouveauté sera connue sous la dénomination de *finale* et apparaît comme une particularité qui relève du style de Goldoni.<sup>32</sup> La technique du librettiste de conclure les actes tout en introduisant des ensembles rapides, d'une longueur considérable et pleins d'action qui permettent un traitement musical continu, va produire le changement définitif de la manière dans laquelle les compositeurs vont achever, dès maintenant, le premier et le deuxième acte des opéras comiques. L'institution de ce modèle va s'accomplir une fois confirmée son introduction fréquente dans les opéras *bouffa* du duo Goldoni-Galuppi, voire dans: *Il mondo dell'aluna* (1750), *La calamità de' cuori* (1752), *Il mondo alla roversa* (1752), *Il filosofo di campagna* (1754) ou *La diavolessa* (1755).

Galuppi est le premier compositeur qui répond à ce nouveau modèle et compose des finaux d'acte qui comportent une série d'actions séparées, en tonalités et tempos différents, et soutenus par l'orchestre à laquelle il confère le rôle de point d'appui pour le déroulement de l'action : les entrées ou les sorties des acteurs-chanteurs sont accompagnés, pour la première fois, par la musique. La fin du premier acte de l'opéra *La diavolessa* défend un traitement créateur vivant et cohérent. Voilà son schéma typique (ex.1):

### Ex.1

Allegro C	E-Dur	49 mesures	Des discours formes appartenant aux trois personnages.
Andante 3/8	E-Dur	56 mesures	Giannino et Dorine se contredisent à propos du comportement adéquat en ce qui concerne Don Poppone.
Largo 2/4	E-Dur	19 mesures	Le flirt de Dorine et de Don Poppone.
Presto C	H-Dur	38 mesures	Giannino proteste.
Récitatif		12 mesures	} La morale
Largo 6/8	E-Dur	13 mesures	
Allegro 3/8	E-Dur	48 mesures	

<sup>31</sup> Ginguené, Pierre Louis, *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccini* [Notice on the life and works of Nicolas Piccini], Paris, Ve Panckoucke, 1800, p. 14.

<sup>32</sup> Selon Carlo Gozzi et selon les dernières recherches, parmi lesquelles nous mentionnons aussi celle d'Edward Dent, Goldoni semble être, avec Galuppi, le premier créateur des ensembles de clôture. Cependant il y a aussi des spécialistes qui attribuent cette nouveauté à Logroscino (selon P. L. Ginguené et Jean-Benjamin de la Borde) ou à Piccini (selon Hermann Albert).

***La diavolessa, premier acte, finale***<sup>33</sup>

En 1760 déjà, la nouvelle forme de livret introduit par Goldoni faisait le tour du pays par les créations de Niccolò Piccini, et, en Europe, elle devenait le pilier principal des compositeurs débutants en opéra *bouffa*, y compris Haydn (*Lo speziale*, 1768) et Mozart (*La finta semplice*, 1769). À Rome, *La Cecchina* ou *La buona figliuola* (1760), l'opéra comique de Piccini basée sur un livret écrit par Goldoni en 1756, connaît un si grand succès qu'aucune autre musique ne pourra le concurrencer. La partition est remarquable de par ses amples et fines constructions finales de chaque acte, constructions où les vers étendus de Goldoni (2-3 pages) permettent au compositeur de donner aux clôtures une uniformité plus faible et une diversité plus grande: c'est aspect se concrétise par des développements longs de 360 et 280 mesures dont le style et la forme annoncent le très organisé *finale* de Mozart.

Au cours de la deuxième moitié du siècle, l'*opéra bouffa* se distingue comme un genre indépendant, ayant ses propres créateurs qui s'efforcent, sans arrêt, de consolider sa forme. Parmi eux nous mentionnons Pasquale Anfossi, Giuseppe Gazzaniga, Giovanni Paisiello ou Domenico Cimarosa et les nouveaux librettistes Giovanni Bertati, Giambattista Lorenzi, Pasquale Mililotti et d'autres.

Mais afin d'observer le mieux la structure actuelle de l'ancienne *commedia per musica*, nous nous retrouvons de nouveau à Naples, la ville où ce genre a connu la consécration. Dans cette ville, la représentation de l'opéra comique est sans défaut. Cette chose est possible tout d'abord à cause du talent prolifique des compositeurs Paisiello et Cimarosa. En effet, le dernier va enrichir le théâtre lyrique de 80 opéras, en commençant avec *Le stravaganze del conte*, opéra *bouffa* en deux actes dont la représentation a lieu en 1772, pendant le carnaval, sur la scène du *Teatro dei fiorentini*. D'ailleurs, encore 16 de ses opéras auront la première à ce théâtre renommé.

Jusqu'à ce moment-là, les exigences scéniques imposées par la mise en scène des opéras comiques ont subi peu de modifications. Auparavant, les scènes dédiées aux nobles et aux personnes de haut rang se déroulaient dans un grand salon ou dans une salle nobiliaire. Les scènes des serviteurs comiques se déroulaient dans ces espaces eux-mêmes. Maintenant, il y a un cadre général qui peut accueillir tous les personnages – nobles ou comiques. Le principe scénographique actuel apparaît dans un modèle de mise en scène d'un des opéras comiques de Paisiello, *Le astruzie amorose* (1777)<sup>34</sup>, opéra qui comportait huit changements de scène – rez-de-chaussée / chambre / jardin / chambre / jardin somptueux / chambre / jardin / cour intérieure<sup>35</sup> – réduits à trois types de cadres habituels, quotidiens: la chambre, le jardin et la cour intérieure. Autrement

<sup>33</sup> Informations pris de Kimbell, David, R.B., *op.cit.*, p. 329.

<sup>34</sup> Parmi les plus connues nous mentionnons : *Nina*, *La Bella Molinara* ou *Il barbiere di Siviglia* (1782).

<sup>35</sup> Cf, Bianconi, L. et Pestelli, G. (éd.), *op. cit.*, p. 3.

dit, on pouvait utiliser et adapter les mêmes décors de manière répétitive. De plus, le peu de changements de scène pouvaient se réaliser par le changement des accessoires. La simplicité contrastait avec les nombreux changements de scène de l'opéra *seria*. En même temps cette particularité scénique facilitait la transposition de l'auditoire et ainsi elle augmentait la popularité du genre.

À l'époque où Cimarosa se familiarisait avec l'opéra *buffa*, celui-ci était un ouvrage composé de trois actes et six ou sept rôles principaux. Parfois, les noms des interprètes marqués dans les livrets étaient accompagnés d'une multitude de notions qui décrivaient le rang social des personnages et les catégories vocales-dramatiques appropriées. Par la suite, les différentes combinaisons de voix se réalisaient entre la *prima buffa* (ou la *prima buffa assoluta*), *primo buffo mezzo carattere* ou *primo mezzo carattere* (ténor ou basse haut) et *primo buffo caricato* (en général basse), suivi de *seconda buffa*, *secondo buffo*, *ultima parte* (basse) et le groupe d'amoureux formé d'*uomo serio* et *donna seria*. Même s'ils n'étaient pas si fameux que les vedettes de l'opéra *seria*, les chanteurs comiques constituaient, c'est certain, un aspect qui influait sur le processus de création, une démarche régie par des conventions et des stéréotypes.

Voilà la manière dans laquelle l'opéra comique napolitain était décrite en 1766, dans la préface du librettiste Giambattista Lorenzi (opéra *Tra i due litiganti il terzo* de Gennaro Astarita) :

Le système barbare introduit afin de soutenir l'ordonnement de ce type de drame [débutait] avec une ouverture bruyante pour plusieurs voix, une cavatine pour la première entrée de la *prima buffa*, ou un duo pour le premier rencontre entre celle-ci et le *primo buffo*. Un trio, un quartet ou un quintet dans la quatrième ou la cinquième scène de l'opéra, qui situait, assez souvent, le poète dans une posture inconfortable à cause du climax du scénario insuffisamment développé. Ainsi, le moment est dépourvu d'importance [...] et l'acte se termine en sept ou huit scènes qui doivent se clôturer avec un *ripieno* où tous les acteurs prononcent les mêmes mots : peu importe si les mots conviennent ou pas à leur personnage. En outre, dans ce *ripieno* il y a une *sinfonia* bruyante formée de voix et d'instruments qui exécutent la mélodie en imitation, canons, fougues et strettos qui convergent en grande ampleur vers la fin de l'acte. C'est le moment où le rideau tombe comme si tout était fini. Ensuite, un quart d'heure plus tard, le rideau se lève et le deuxième acte commence. Après une scène courte, le personnage secondaire [*ultima parte*] doit interpréter quelque chose intitulée *aria del sorbetto*. Ensuite il y a, d'habitude, un duo entre les deux *buffi* et ensuite une arie pour le ténor, avec son *recitativo strumentato*. À la fin, un nouveau moment concertant entre les personnages principaux, suivi d'une fin similaire au premier. Dans le dernier acte, qui doit être très court (seulement si l'opéra ne doit pas se terminer après le deuxième acte, tel que cela arrive à présent, afin de réduire la tristesse de ceux qui viennent au théâtre non pas pour l'opéra mais pour observer les loges, pour fumer, pour somnoler), l'action ne finit pas avec un duo entre la *prima buffa* et le *primo buffo* qui, selon la tradition, doivent se marier.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Rossi, N. - Fautleroy, T., *op. cit.*, p. 42-43.

Ce mélange dramaturgique-musical, inflexible sous multiples aspects, constitue, en même temps, le terreau favorable aux innovations. En effet, celles-ci ne se résument pas seulement aux améliorations permanentes opérées sur les clôtures dramatiques. Paisiello est un maître de la caractérisation musicale et son écriture orchestrale est variée et pleine de possibilités dramaturgiques. Cela se déroule dans une période où l'accompagnement instrumental ne pouvait être plus que transparent, formé, en général, des instruments à cordes et parfois d'un hautbois et/ou des flûtes, employés pour des numéros individuels; ou un basson utilisé pour le basso continuo, afin d'augmenter la combinaison entre le violoncelle et le clavecin. La contribution de Cimarosa est originale aussi : il élargit les paramètres de l'opéra *bouffa* et procède à son enrichissement mélodique par le biais des motifs rythmiques et des mélodies énergiques, des accompagnements pleins de vie et des tendances de caricatures musicales obtenues par une technique de répétition rapide des notes qui décrivent le bavardage sans sens des personnages. Le compositeur personnalise ses opéras de type *bouffe* par des titres tels *farsa per musica*, *commedia per musica*, *intermezzo in musica*, *dramma giocoso* ou *melodramma giocoso*. Ce sont des syntagmes qui correspondent, apparemment, aux exigences imposées par la personne ou l'institution qui commande l'ouvrage et qui a l'habitude d'imposer ses paramètres. Cependant, tous ces dénominations renvoient à l'*opéra bouffa*.

À Rome, Cimarosa est engagé afin de continuer un type d'*intermezzo* qui se différencie de celui napolitain de par son origine romane: surtout de par le fait qu'il avait été interprété plutôt entre les actes d'une pièce qu'entre les actes d'un opéra; de par le fait que son action se tissait autour de quatre ou cinq personnages au lieu de deux ou trois; de par sa fin amplement élaborée. Une telle adaptation est, par exemple, l'*intermezzo L'italiana in Londra*, interprété sur la scène du théâtre Valle, à Rome, le 28 décembre 1778.

En échange, à la cour de Vienne, les préférences semblent aller du côté du *melodramma giocoso*. Cette dénomination se trouve à côté du titre de l'ouvrage par le biais duquel le genre acquiert son autonomie et son créateur l'immortalité: *Il matrimonio segreto – Le Mariage Secret*.

Le succès inégalable de cet ouvrage, paru à un âge avancé de la carrière de Cimarosa – 1792 -, réside dans le fait que, par rapport à d'autres créations similaires, il se plie parfaitement sur le modèle de l'opéra *bouffa*, sans qu'il soit un intermède. L'entière partition du *Mariage Secret* représente le génie de Cimarosa, en commençant avec les aires qui comportent des sections de métrique, des tempos et des tonalités contrastantes en concordance avec les changements des situations ou d'état indiqués dans le texte. Inspiré de *The Clandestine Marriage*, l'ouvrage de Colman et Garrick, le sujet du librettiste Giovanni Bertati est dépourvu de déguisements et des péripéties excessives. Cet aspect a des conséquences évidentes sur l'écriture musicale rendue plus flexible et plus naturelle. Cependant, dans ce chef-d'œuvre de l'opéra

*bouffa*, la spécificité réside toujours dans la manière de composer les ensembles: jusqu'aux clôtures qui réunissent tous les six personnages de l'opéra, les ensembles comportent deux duos, trois trios, un quartet et un quintet.

Le succès de la première du *Mariage Secret* de Burgtheater (le 28 février 1972) a été immédiat. Enchanté par l'ouvrage commandé, l'empereur Léopold II dispose sa reprise le même jour. Une année plus tard, lorsque Cimarosa revient à Naples, le *Teatro dei Fiorentini* va accueillir plus d'une centaine de mises en scène de cette composition qui va imposer une nouvelle époque dans l'histoire de l'opéra *bouffa*. Avec cette création, le genre n'est plus «un théâtre musicalisé, mais un théâtre spécifiquement musical»<sup>37</sup>.

En avançant, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, de simple divertissement à une forme aussi appréciée que celle de l'*opera seria*, l'opéra comique parvient à dominer, dans la deuxième moitié de ce même siècle, les scènes des théâtres lyriques de partout. À cette date-là, l'opéra *bouffa* dépasse, depuis longtemps déjà, les frontières de l'Italie, espaces où ce genre se développe indépendamment, en créant d'autres formes nationales telle que l'*opéra comique* français, le *ballad opera* anglais, le *singspiel* allemand ou la *tonadilla* espagnole. Toutes ces formes partagent les caractéristiques d'une origine commune, en empruntant des sujets bouffes, des personnages et des situations repris des comédies populaires ou du vécu, avec des dialogues parlés (excepté l'*opéra bouffa*) interférés avec des chansons, selon un style musical simple et souvent parodique.

Traduit par Anamaria Marc

## BIBLIOGRAPHIE

- Bianconi, Lorenzo et Pestelli, Giorgio, (éd.), *Opera on stage*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002.
- Bianconi, Lorenzo et Pestelli, Giorgio, *Opera Production and Its Resources*, Vol. 4, Chicago, University of Chicago Press, 1998.
- Brunel, Pierre et Wolff, Stéphane, (coord.), *L'opéra*, Paris, Bordas, 1980.
- Croce, Benedetto, *I teatri di Napoli*, Napoli, Presso Luigi Pierro, 1891.
- Ginguené, Pierre, Louis, *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccini*, Paris, Ve Panckoucke, 1800.
- Goldoni, Carlo, *Memoriile domnului Goldoni menite să lămurească Istoria vieții sale și pe aceea a Teatrului său*, (*Mémoires de M. Goldoni afin de clarifier l'histoire de sa vie et celle de son théâtre*), București, Editura pentru literatură universală, 1967.

---

<sup>37</sup> Brunel, Pierre et Wolff, Stéphane (coord.), *L'opéra* [The Opera], Paris, Bordas, 1980, p. 40.

DIANA TODEA

- Grout, Donald Jay et Weigel Williams, Hermine, *A short history of opera*, New York, Columbia University Press, 2003.
- Hertz, Daniel et John, A., Rice (éd.), *From Garrick to Gluck: Essays on Opera in the Age of Enlightenment*, New York, Pendragon Press, 2004.
- Kimbell, David, R.B., *Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Markstrom, Kurt, *The Operas of Leonardo Vinci, Napoletano*, New York, Pendragon Press, 2007.
- Rossi, Nick et Fauntleroy, Talmage, *Domenico Cimarosa: his life and his operas*, Connecticut, Greenwood Press, 1999.
- Sadie, Stanley, (éd), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- Scherillo, Michele, *Opera buffa napoletana durante il settecento; storia letteraria*, Napoli, Remo Sandron editore, 1883.
- Ubersfeld, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrale (Termes-clés de l'analyse théâtrale)*, Iași, Editura Institutul European, 1999.

**Articles:**

- Dent, Edward J. „Ensembles and Finales in 18th Century Italian Opera.” *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 11. Jahrg., (juillet-sept.1910): 543-569.
- Pulver, Jeffry. „The Intermezzi of the Opera.” *Proceedings of the Musical Association*, 43rd Sess. (1916 - 1917): 139-163.