

FONDATION CULTURELLE JEAN-DE-BRÉBEUF
SHAKESPEARE ET L'OPÉRA ROMANTIQUE – Volet I

OTELLO,
OSSIA IL MORO DI VENEZIA
de **Gioacchino Rossini** (1792-1868)

Dramma en trois actes
Livret du Marquis Francesco Maria Berio di Salsa
Créé au Teatro del Fondo de Naples le 4 décembre 1816

Production de l'**Opéra de Zurich** (captée en mars 2012)
Décors : Christian Fenouillat – Costumes : Agostino Cavalca
Lumières : Christophe Forey et Hans-Rudolf Kunz
Dramaturgie : Konrad Kuhn
Mise en scène : **Moshe Leiser** et **Patrice Caurier**
Réalisation vidéo : Olivier Simonnet

Otello (<i>ténor</i>) [créateur : Andrea Nozzari].....	John Osborn
Desdedoma (<i>soprano</i>) [créatrice : Isabella Colbran].....	Cecila Bartoli
Rodrigo (<i>ténor</i>) [créateur : Giovanni David].....	Javier Camarena
Iago (<i>ténor</i>) [créateur : Giuseppe Ciccimarra].....	Edgardo Rocha
Emilia (<i>mezzo-soprano</i>) [créatrice : Maria Manzi].....	Liliana Nikiteanu
Elmiro (<i>basse</i>) [créateur : Michele Benedetti].....	Peter Kálmán
Doge di Venezia (<i>ténor</i>).....	Nicola Pamio
Gondoliere (<i>ténor</i>).....	Ilker Arcayürek

Choeur Supplémentaire de l'Opéra de Zurich et
Orchestre La Scintilla de l'Opéra de Zurich
sous la direction de **Muhai Tang**

[Durées d'exécution approx. : Sinfonia = 7'30" – Acte I = 58'30" –
Acte II = 47'00" – Acte III = 36'00" – Total = 149' (2h29)]

ARGUMENT

ACTE I – Après sa victoire sur les Turcs à Chypre, Otello revient à Venise où il est reçu en triomphe. Tandis qu'il remercie la République pour avoir accueilli « un fils de l'Afrique » (« *Ah si! Per voi già sento* »), Iago et Rodrigo ourdissent sa perte. Rodrigo, fils du doge, aime Desdémone et jouit des faveurs de son père, Elmiro; Iago l'a aimée autrefois, alors que la jeune fille n'a d'yeux que pour le Maure. Iago met au service de Rodrigo toutes les ressources de sa ruse (duo : « *No, non tremar* »). Dans le palais d'Elmiro, Emilia console Desdémone qui craint son père – n'a-t-il pas intercepté une lettre et une mèche de cheveux qu'elle avait envoyées à son héros? (duo : « *Vorrei che il tuo pensiero* »). Elle n'a pas tort : voici Elmiro qui lui enjoint de le suivre. Une cérémonie nuptiale l'attend; hélas! le fiancé – Rodrigo – n'est pas celui qu'elle espérait (finale : « *Ma che miro?* »). Elmiro fait jouer l'autorité parentale (« *Nel cor d'un padre amante* »), Desdémone hésite entre l'amour et le devoir, lorsque surgit Otello qui demande sa main. Après un instant de stupeur générale (« *Incerta l'anima* »),

l'acte s'achève dans la plus extrême agitation (« *Smanio, deliro e tremo* »).

ACTE II – Rodrigo tente de gagner les faveurs de Desdémone, mais celle-ci reste de marbre. Pire encore : elle lui avoue qu'Otello est d'ores et déjà son époux. Cette révélation inspire à l'éconduit un air aussi dépité que virtuose (« *Ah! come mai non senti* »). Dans la scène suivante, Iago montre à Otello la lettre et la mèche de cheveux de Desdémone qu'il dit avoir recueillies auprès de Rodrigo. Otello jure vengeance (duo : « *Non m'inganno* »). Voici à nouveau Rodrigo; entre les deux rivaux le ton monte vite. Le retour impromptu de Desdémone provoque un trio des plus turbulents (« *Ah vieni! nel tuo sangue* »). Otello et Rodrigo s'en remettent au jugement de Dieu. Desdémone, terrifiée, attend l'issue du combat (« *Che smania, ohimè!* »). Le chœur de ses compagnes lui annonce la victoire d'Otello, mais voici que, surfant tel un Neptune furieux sur la crête d'un des plus délirants *crescendi* rossiniens, surgit Elmiro. Dans sa cabalette (« *L'error d'un infelice* »), Desdémone implore en vain le pardon de son père.

ACTE III – Nous retrouvons le cadre shakespearien familier : Desdémone, qu'Emilia tente de consoler, craint de ne plus jamais revoir Otello, banni de la République. On entend la voix d'un Gondolier, qui chante deux des plus célèbres vers de Dante (« *Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria* »). Ces mots inspirent à Desdémone sa « chanson du Saule » (« *Assisa a' piè d'un salice* »). Après un moment d'angoisse, elle prie, puis s'endort. Elle est réveillée par l'arrivée d'Otello. Suit un duo (« *Non arrestare il colpo* ») de plus en plus intense, à l'issue prévisible, sinon shakespearienne : Otello poignarde Desdémone. Surgissent le Doge, Elmiro, Rodrigo, Lucio et le chœur. Iago, qui devait tuer Rodrigo en duel, a succombé lui-même et avoué tous ses crimes. Elmiro veut maintenant donner sa fille à Otello – trop tard. Pour la rejoindre, Otello se donne la mort.

HISTOIRE. Le Teatro San Carlo de Naples ayant été détruit par l'incendie le 13 février 1816 (il sera restauré et ouvert le 12 janvier 1817), la prochaine production napolitaine de Rossini, lancée immédiatement après l'échec de *La Gazzetta*, prit place au Teatro del Fondo, également dirigé par Barbaia. La création connut un triomphe, suivi de multiples reprises sur des scènes italiennes et étrangères. Cette carrière – à laquelle contribuèrent les plus grands ténors de l'époque, tels que Domenico Donzelli et Giovanni Rubini (Paris 1825), ainsi que les plus grandes sopranos, comme Giuditta Pasta et Maria Malibran (cette dernière chanta également Otello en travesti) – ne s'acheva vraiment qu'avec la création de l'*Otello* de Verdi, en 1887. Les reprises contemporaines, initiées à New York en 1954, et culminant avec la production de Pesaro en 1988 (avec Chris Merritt, Rockwell Blake et June Anderson), sont tributaires d'une distribution typique de la période napolitaine de Rossini, exigeant trois ténors de haute virtuosité.

OEUVRE. Nombre de commentateurs nous incitent à chasser de notre esprit les mânes de Shakespeare et du duo Verdi/Boito. Pourtant, qu'il ait adapté Shakespeare (ce que signalent certains emprunts), ou un obscur drame italien (du baron Giovanni Carlo Cosenza, joué à Naples en 1813), le marquis Berio manifeste un évident manque de discernement. Renonçant aux excellentes idées de son prédécesseur élisabéthain, il leur préfère les siennes propres, toutes mauvaises. Le comble est atteint au second acte, encombré d'épisodes absurdes, redondants, ou purement artificiels. Le dénouement – où Iago confesse des crimes qu'il n'eut guère l'occasion de commettre, où Elmiro revient sans raison à de meilleurs sentiments envers Otello, et où Rodrigo renonce à Desdémone, Dieu sait pourquoi – prête à sourire. Prise globalement, l'oeuvre serait donc un échec dont la réputation ne repose que sur un titre prometteur, ainsi que sur quelques pages de Rossini dont on ne saurait se séparer. Ces dernières suffiront pour maintenir en vie cet « autre » Otello, à condition de trouver les chanteurs idoines. Après l'ouverture, reprise du *Turc en Italie* et de *Sigismondo*, un festival de ténors commence : Otello chante une grande « entrée » virtuose en trois mouvements, suivie d'un duo pour Iago et Rodrigo. Plus original que ce dernier est le duo Desdemona/Emilia, d'un lyrisme très prégnant. Le finale – avec un beau trio « *Ti parli d'amore* », et l'entrée fracassante d'Otello – n'a rien de shakespearien, mais reste puissante et

efficace. L'air de Rodrigo au II^e acte brille de virtuosité, mais reste célèbre surtout par la présence, en son sein, d'un thème utilisé dans le *Duetto buffo di due gatti* (« Le duo des chats ») attribué – à tort – à Rossini, et dont un autre thème est repris au duo Rodrigo/Iago du I^{er} acte. Le duo Otello/Iago (avec son dernier mouvement emprunté à *Torvaldo e Dorliska*) démontre qu'à Naples à cette époque, un comprimario, comme le fidèle Ciccimarra, pouvait tenir tête au virtuose Nozzari dans les musiques d'une rare difficulté. Le duo Otello/Iago se transforme vite en un duel de virtuosités, alors que le finale de l'acte n'est en réalité qu'une grande scène dramatique pour Desdémone, avec la participation des autres personnages. Après deux actes plutôt conventionnels, le troisième vient troubler les habitudes; ce n'est pas entièrement sans raison que Rossini lui-même le comptait parmi ses rares créations dignes d'immortalité. L'introduction orchestrale installe une ambiance sombre et menaçante; l'idée du Gondolier chantant les vers de Dante est de Rossini lui-même. La chanson du Saule, délicatement ornée à chaque reprise, alors que la tension monte, constitue la preuve que Rossini peut distiller la plus raffinée des cantilènes, d'une longueur « bellinienne » avant la lettre. Suit la prière qu'accompagnent des sonorités orchestrales évoquant une sérénade pour vents de Mozart – « *ricordasi del tempo felice* », en effet. Après l'entrée dramatique d'Otello, le duo trop extérieur déçoit quelque peu notre attente (on y entend un écho de... l'air de la calomnie du *Barbiere*), mais sa culmination est en tout point digne du moment. Nous avons dit plus haut les faiblesses dramatiques du dénouement dont Rossini se débarrasse au plus vite. Trop inégal pour pleinement satisfaire, ce dernier acte contient cependant des pages inoubliables. [Commentaires de **Piotr Kaminski** extraits de *Mille et un opéras*, Fayard, 2003]

Isabella Colbran. Du fait de son engagement au Teatro San Carlo de Naples (1815), la carrière artistique mais aussi la vie privée de Rossini furent influencées de manière décisive par deux personnes. L'une d'elles était la cantatrice Isabella Colbran (1785-1845), l'ancienne maîtresse de Domenico Barbaja, puis du roi de Naples, dit-on, avant d'épouser Rossini en 1822. La sensibilité de son expression vocale et déclamatoire autant que l'intensité de ses interprétations étaient tout à fait nouvelles. Un art plus réaliste remplaça alors les acrobaties vocales ou gazouillis encore à la mode à cette époque, qui n'emplissaient pas seulement de virtuosité les arcs de la mélodie, mais aussi de sentiments profonds. En composant ses plus grands rôles féminins, Rossini avait en permanence la voix d'Isabella Colbran dans l'oreille. Ainsi, l'héroïne d'*Elisabetta, regina d'Inghilterra*, par exemple, une femme aimant à la passion, dont l'ultime et généreux pardon cache une solitude douloureuse et une certaine résignation, ou Desdemona au troisième acte d'*Otello*, incontestablement au cœur du drame qui se joue, tandis que le rôle principal d'*Armida* révèle des traits d'une sensualité telle qu'elle sera considérée à juste titre comme l'une des premières femmes fatales de l'opéra du XIX^e siècle.

Domenico Barbaja. L'un des impresarios les plus doués de tous les temps, Domenico Barbaja (1778-1841), fut le second personnage à influencer la carrière de Rossini. Ce n'est pas un hasard s'il était surnommé le « vice-roi de Naples »; cet autodidacte par excellence, après avoir travaillé comme garçon de café (il aurait inventé le *barbaiata*, un mélange de chocolat ou de café avec de la crème fouettée, connu aujourd'hui en Italie sous le nom de *granità di caffè*), puis dirigé une maison de jeu, allait devenir le maître tout-puissant de l'opéra à Naples, Milan et Vienne. Barbaja n'était pas seulement un homme d'affaires génial – quand par exemple le Teatro San Carlo brûla complètement en 1816, c'est lui qui le fit reconstruire (avec sa propre société de bâtiment) et finança le tout –, il possédait également un flair infailible s'agissant d'apprécier le talent des artistes. Ainsi, aida-t-il Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante et Weber, pour ne citer qu'eux, à accéder à la gloire. Il fut même donné à ce brillant instigateur, tant dans le monde des affaires et de la société que derrière les coulisses, de se produire une fois sur la scène, dans l'opéra de Daniel Auber *La Sirène* (1844). La carrière à facettes de Barbaja ne fut possible que dans l'univers de l'opéra italien, non moins chatoyant. À l'aube du XIX^e siècle, l'opéra, loin de consacrer un art de la musique et du chant majestueux, était un lieu de divertissement, un lieu de rencontre de la société, où l'on ne venait pas seulement écouter de la musique, mais aussi traiter des affaires, lire, bavarder (sans parler d'autres plaisirs plus intimes). Les jeux de hasard y étaient également représentés; ainsi Stendhal raconte-t-il que l'Italien étant joueur de nature, les banquiers faisaient d'excellentes affaires et payaient de grosses sommes aux caisses des théâtres. En témoigne Barbaja qui, avant de partir pour Naples, possédait des tables de jeu au foyer de la Scala de Milan. Parmi les compositeurs de son époque, Rossini lui fut le plus proche, tous deux bons vivants et fins gourmets. [Commentaires de **Éva Pintér-Lück** dans l'ouvrage *Opéra* paru chez Könemann en 2000]