

Il en existe un autre très-bien dessiné par Traviès. J'en ai fait graver un nouveau d'après un médaillon en bronze, œuvre du statuaire David d'Angers, que M. Hérold a eu l'obligeance de mettre à ma disposition.

ROSSINI

NÉ EN 1792, MORT EN 1868.

S'appeler Rossini, c'est avoir fait *Moïse* et le *Barbier de Séville*, *Guillaume Tell* et le *Comte Ory*, le *Stabat* et la *Messe solennelle*; c'est avoir été doué d'une des plus rares et des plus complètes organisations musicales que l'on ait connues. D'autres compositeurs, les Meyerbeer, les Weber, peuvent être comparés à ces mineurs qui, la pioche à la main, arrachent des entrailles de la terre un métal précieux; Rossini est une source qui roule en abondance et sans obstacle or et diamants; comme les grands poètes Shakespéaré, Corneille, Molière et Racine, il sait prendre à merveille le tour tragique et le tour comique. Toutes les nuances, tous les sentiments ont leur expression dans son œuvre, où, si l'on rencontre le trio de *Papatacci*, on trouve aussi celui de *Guillaume Tell*.

Gioacchino-Antonio naquit le 29 février 1792, à Pesaro, dans la Romagne. Son père, Giuseppe Rossini, exerçait la profession de *tubatore* ou trompette de ville, qu'il cumulait avec l'emploi d'inspecteur de la boucherie. Sa mère, Anna Guidarini, avait été très-belle et possédait une voix remarquable.

Cette persistance de l'Italie à doter le monde d'hommes supérieurs est d'autant plus singulière, que déjà à cette époque elle passait pour avoir perdu tout droit de s'appeler l'*Alma parens virumque Deumque*.

Lorsqu'en 1796, l'armée française, qui venait de faire la campagne d'Italie, passa à Pesaro, Giuseppe Rossini dont la tête était chaude, s'enthousiasma pour les idées nouvelles importées au-delà des monts par les troupes de la République. La vivacité de son langage et ses imprudences furent telles que les autorités de la ville après le départ des Français, l'en punirent, d'abord en lui ôtant ses fonctions de *tubatore*, puis en le faisant incarcérer (1798). M^{me} Rossini prit alors une résolution hardie que lui dicta l'amour maternel. Restée seule à pourvoir à l'entretien de son enfant pendant la captivité de son mari, elle se rendit à Bologne et s'engagea comme chanteuse de théâtre par l'entremise d'une des nombreuses agences dramatiques qui fonctionnaient



ROSSINI
Naples 1820

dans cette ville. Ne pouvant emmener son fils avec elle durant ses excursions forcées à Sinigaglia, à Velletri et ailleurs, elle avait confié à des mains amies le soin de sa première éducation; mais malgré l'extrême précocité de son intelligence, le jeune Rossini était, dès ses premières années, trop léger et trop dissipé pour s'adonner sérieusement à l'étude. Il n'était pas jusqu'à son maître de piano, Prinetti, qui n'eût à se plaindre de son peu d'application. Sur ces entrefaites, le *tubatore* sortit de prison et, dès lors, il concourut à l'orchestre comme premier cor aux représentations qui mettaient en évidence le talent vocal de sa femme. Mais quand il apprit que son héritier savait à peine lire et écrire, qu'il était rebelle aux enseignements de l'honnête Prinetti, le père irrité songea à lui donner une sévère leçon et, à cette fin, il le mit en apprentissage chez un forgeron. Ce châtiment produisit bientôt l'effet espéré. Revenu à de meilleurs sentiments, touché surtout par les larmes de sa mère qu'il a toujours aimée de l'affection la plus tendre, Rossini s'appliqua au travail avec une ardeur qui, depuis, ne s'est jamais démentie, en dépit du préjugé répandu sur la prétendue paresse du grand compositeur.

L'enfant étudia le chant et l'accompagnement sous la direction de D. Angelo Tesei. Le moment allait bientôt venir où il serait, à dix ans, le soutien de sa famille, car M^{me} Rossini dut, au bout de peu de temps, quitter la scène par suite d'une maladie qui nécessita l'amputation des amygdales. Heureusement le futur maestro avait une charmante voix de soprano, et il trouva moyen de l'utiliser en chantant au chœur dans les églises. Les quelques *paoli* qu'il touchait dans cet emploi aidaient à l'entretien de son père et de sa mère; mais tout en gagnant sa vie bien modestement, il poursuivait ses études avec Tesei et acquérait des notions de littérature dans la conversation de l'ingénieur Giusti, un des hommes de Bologne les plus distingués par son savoir et son intelligence. Sans avoir subi la discipline de l'éducation classique, Rossini a su s'instruire au point de n'être étranger à aucun ordre d'idées, et cela, par le parti que son esprit ouvert et facile a su tirer du commerce des personnes éminentes en tout genre. Devenu accompagnateur habile, l'enfant suivit son père dans ses tournées dramatiques. C'était encore l'occasion de gagner quelques *paoli* dont ses parents avaient grand besoin. Sa réputation naissante de virtuose le fit aussi admettre à la société philharmonique des *Concordi* de Bologne, où on le voit diriger l'exécution de l'oratorio des *Saisons* de Haydn.

Cependant l'époque de l'adolescence arrivait, époque fatale pour les voix de soprano, et l'enfant de chœur était menacé de perdre son emploi. C'est alors qu'il entra au lycée de Bologne dans la classe de contre-point du père Stanislas Mattei (20 mars 1807). Il étudia en même temps le violoncelle avec don Cavedagni sans négliger son métier d'accompagnateur, ou, comme on dit en Italie, de *maestro al cembalo*. Toutefois il ne paraît pas que l'élève du P. Mattei ait beaucoup goûté alors les arides enseigne-

ments de ce professeur, les études scolastiques ne s'adressant qu'à sa mémoire, sans rien dire à son esprit ni à son cœur. De là peut-être le peu de goût que ce mélodieux génie a montré pour la fugue.

Le jeune Rossini fut chargé d'écrire la cantate annuelle qu'on était dans l'habitude de confier au meilleur élève du lycée. Cet ouvrage, le premier du maître, alors âgé de seize ans, était intitulé : *Pianto d'armonia per la morte d'Orfeo*, et fut exécuté le 8 août 1808.

Le père Mattei aurait volontiers cultivé pour l'Église les dispositions du jeune artiste; mais celui-ci s'en souciait peu, et lorsqu'il eut acquis la conviction qu'il en savait assez pour faire un opéra, il prit sa volée, résolu à entrer dans la carrière dramatique vers laquelle l'attiraient et la vocation de son talent et les traditions domestiques. Sa mère avait été une *prima donna*, son père était corniste : il devait être compositeur d'opéras.

Rossini se livra alors à un travail d'arrangement considérable et patient sur les quatuors de Haydn. Il les analysa, en étudia à fond les combinaisons, les procédés de modulation et de rythme, les réduisit pour le piano et puisa dans ce laborieux commerce avec le père de la symphonie les connaissances dont il fit lui-même un si merveilleux usage; de telle sorte qu'il est vrai de dire que Rossini fut bien plutôt l'élève de Haydn que celui du P. Mattei.

Pour son début, la connaissance qu'il avait faite du marquis Cavalli, pendant qu'il était attaché à la scène de Sinigaglia comme *Maestro al cembalo* fut loin de lui être inutile. Cet impresario, qui dirigeait à la fois l'opéra de Sinigaglia et le *San Mosè* de Venise, proposa au musicien, alors âgé de dix-huit ans, de faire jouer un ouvrage de sa composition à ce dernier théâtre. Rossini écrivit donc pour le *San Mosè* la partition et les paroles d'un opéra bouffe en un acte intitulé *la Cambiale di matrimonio* qui fut joué dans l'automne de 1810. On lui compta deux cents francs dont il envoya, tout joyeux de ce succès, la plus grande partie à ses pauvres parents, puis il revint à Bologne où il composa en 1811 sa cantate de *Didone abbandonata* pour Esther Mombelli. *L'Equivoco stravagante*, opéra bouffe en deux actes, écrit la même année pour le théâtre *del Corso* de Bologne, obtint un franc succès. On applaudit surtout les morceaux d'ensemble et le rondo de la prima donna qui se trouvait être alors la Marcolini.

L'Inganno felice (l'Heureuse méprise), autre opéra bouffe donné au théâtre *San Mosè* de Venise pendant le carnaval de 1812, renferme les idées mères de quinze ou vingt morceaux capitaux qui plus tard ont fait la fortune des chefs-d'œuvre de Rossini. Il en est resté un très-beau trio. Cette partition a été reprise aux Italiens de Paris le 13 mai 1819 et interprétée avec un succès extraordinaire à Vienne en 1824 par Lablache, Tamburini, Rubini et M^{me} Mainvielle-Fodor.

L'auteur du livret de *L'Inganno* écrivit ensuite *il Cambio della valigia* (le Changement de valise), bouffonnerie amusante que Rossini mit en mu-

sique pour le *San Mosè* (1812). Le compositeur ne recevait guère plus de deux cents à deux cent cinquante francs par ouvrage : aussi était-il obligé, par des considérations d'un ordre tout familial, de multiplier ses productions de manière à en faire succéder quatre ou cinq dans la même année. C'eût été pour un autre gaspiller follement son talent, mais la prodigalité est permise aux riches; le génie de Rossini était un terrain si généreux qu'il n'était pas à craindre que l'artiste l'épuisât en s'appliquant à satisfaire les exigences des théâtres secondaires pour lesquels il travaillait alors.

Ciro in Babilonia, représenté avec beaucoup de succès au théâtre *Comunale* de Ferrare pendant le carême de 1812, est le premier essai du maître dans l'opéra seria. Il est à *Mosè* et à *Semiramide* ce que la *Cambiale di matrimonio* ou *L'Inganno felice* est au *Barbier*. Après cet ouvrage, le compositeur alla faire jouer à Venise *la Scala di seta* (l'Échelle de soie) au printemps de 1812, puis il donna dans l'automne de la même année à la *Scala* de Milan *la Pietra del paragone* (la Pierre de touche) opéra bouffe en deux actes. Ce titre convenait doublement à l'œuvre qui fut réellement la pierre de touche du génie de Rossini. Pour la première fois, d'ailleurs, le maestro obtenait d'être joué sur un théâtre digne de lui. Galli, chargé du principal rôle, celui d'un comte millionnaire qui veut mettre à l'épreuve le désintéressement de ses amis et de sa maîtresse, chanta le rôle du ténor avec beaucoup d'âme, bien que sa voix eût perdu de sa pureté. Il fut surtout remarqué dans le finale *Sigillara* qui excita le joyeux enthousiasme de tout le public milanais. On doit encore citer la cavatine : *Ecco pietosa tu sei la sola*, parmi les morceaux qui faisaient présager dans l'auteur de cette partition un musicien hors ligne.

Rossini reçut six cents francs pour la *Pietra del paragone*; mais ce qui valait mieux, le prince Eugène, vice-roi d'Italie, l'exempta de la conscription en considération des espérances que donnaient ses heureux débuts. Ce n'était pas une médiocre faveur, si l'on songe que la France armait à cette époque ses derniers enfants et ceux des nations vaincues pour la lutte suprême de Bonaparte contre l'Europe.

L'éclatant succès du dernier ouvrage de Rossini à Milan coïncidait avec la représentation de *Demetrio e Polibio*, donnée au théâtre *Valle* à Rome par la famille Mombelli. C'était un ouvrage que Rossini avait écrit à l'âge de quatorze ou quinze ans. Cet opéra, assez froidement accueilli à Rome, réussit brillamment à Como au mois de juin 1814. « Notre admiration, comme celle du public, dit Stendhal, ne trouva plus de manière raisonnable de s'exprimer quand nous fûmes arrivés au quartetto : *Domani, omai.* » La musique de ce quartetto a été depuis introduite par l'auteur dans d'autres ouvrages.

Pour clore la liste des productions dramatiques de Rossini durant cette mémorable année 1812, citons *l'Occazione fa il ladro*, farce jouée au *San*

Mosè de Venise. Étrange paresse, pour le dire en passant, que celle d'un homme qui trouve moyen d'écrire six opéras dans l'espace de douze mois!

Un des traits distinctifs du caractère de l'artiste était une humeur narquoise et malicieuse qui s'est quelquefois manifestée par d'audacieuses mystifications. Il en donna la preuve en 1813 à la suite d'un démêlé avec l'impresario Cera. Celui-ci s'était formalisé de voir le maestro obtenir un engagement pour la *Fenice*. Il aurait voulu que Rossini travaillât exclusivement pour le *San Mosè*; quand il le sut lié par contrat avec un autre théâtre, il ne songea plus qu'à lui nuire en lui fournissant un très-méchant livret, sur lequel il n'était guère possible d'écrire de bonne musique. Obligé par la nature de ses conventions avec le *San Mosè* de traiter un tel ouvrage, le compositeur prouva que, quand il voulait, il savait faire d'aussi mauvaises partitions que le premier venu. Jamais le public vénitien n'avait assisté à une pareille débauche de sons. Entre autres extravagances, à l'*allegro* de l'ouverture, les violons s'interrompirent à chaque mesure pour donner un petit coup avec l'archet sur le réverbère en fer-blanc qui éclairait leur pupitre. La plaisanterie fut trouvée mauvaise par ceux qui n'étaient point dans le secret de la vengeance du musicien. Aussi *Il Figlio per azzardo* n'eut-il qu'une représentation unique, et plus qu'orageuse. Il fallait être bien sûr de soi pour se compromettre à ce point, de gaieté de cœur. Mais les hardiesses et les malices même de Rossini ne pouvaient tirer à conséquence, car il avait dans son immense génie l'infaillible moyen de se les faire pardonner. Il écrivait alors *Tancredi*!

L'opéra sérieux de *Tancredi* fut un triomphe. Cet ouvrage, donné à la *Fenice* de Venise pendant le carnaval de 1813, fut plus tard joué avec un grand succès aux Italiens de Paris, puis traduit et arrangé par Castil-Blaze. On en connaît le sujet : la tragédie de Voltaire a fourni le titre et l'action au libretto de Rossini. Quant à la musique du maître, elle marque un pas nouveau dans sa carrière. Les longs récitatifs usités autrefois dans l'opéra sérieux sont remplacés ici par des passages de déclamation lyrique. La mélodie est abondante, gracieuse, brillante de verve et de jeunesse. Je mentionnerai seulement le duo : *Ah! se de' mali miei*, et la célèbre cavatine : *Di tanti palpiti*, qu'on appelle en Italie l'*Aria de rizzi*, parce que, suivant un bruit populaire, Rossini l'aurait composée à son auberge, pendant le temps qu'on mettait à cuire son riz.

L'heureux auteur de *Tancredi* connut alors ce que la gloire a de plus enivrant. Mais bien loin de s'endormir dans les délices de cette Capoue que les séductions de toute espèce pouvaient rendre dangereuse, il prit à peine quelques mois de repos, et, dans l'été de 1813, fit jouer l'*Italiana in Algeri* au théâtre San-Benedetto de Venise. Bien que la gaieté la plus franche et la plus cordiale respire dans cet ouvrage, ce n'est point un opéra bouffe dans le genre de ceux qui ont immortalisé les Paisiello et les Cimarosa. La révolution opérée par Rossini consistait ici à introduire un élé-

ment de distinction et d'élégance dans le genre comique italien, sans en altérer pourtant la verve joyeuse et originale. Comme preuve de ce que j'avance, je citerai le trio : *Papatacci*, le chœur : *Viva, viva*, et l'ensemble : *Va sossopra il mio cervello*, qui n'excluent pas des morceaux de *mezzo carattere* pleins de goût tels que le duo : *Se inclinassi a prender moglie*, et la cavatine : *Languir per una bella*. L'opéra de l'*Italiane à Alger* a été joué à Paris en 1817, mais avec des retranchements qui devaient en empêcher le succès. Bien qu'on ne le représente plus depuis longtemps, on en exécute souvent l'ouverture, et les morceaux détachés n'ont pas cessé de figurer dans le répertoire des amateurs.

En 1814, Rossini écrivit pour la Scala de Milan, *Aureliano in Palmira*, opéra sérieux où l'on entendit Velluti, le dernier des bons sopranistes, et *Il Turco in Italia*, opéra bouffe qui est le pendant de l'*Italiana in Algeri*. Ces deux ouvrages ne réussirent guère. Cependant le compositeur n'avait pas démérité de sa gloire et de plus il avait trouvé dans Felice Romani, l'auteur des livrets, un collaborateur plus distingué que les obscurs écrivains qui lui avaient jusque-là confectionné des *poèmes*. Romani, poète remarquable, devait plus tard aider Bellini à parcourir aussi une brillante carrière dramatique. C'est en 1814, pendant son séjour à Milan, que Rossini écrivit la cantate *Egle ed Irene* pour la princesse Belgiojoso. Après le froid accueil fait à *Aureliano in Palmira* et au *Turco in Italia*, l'échec de *Sigismondo*, représenté à la *Fenice* de Venise pendant le carnaval de 1815, fut un coup sensible pour le compositeur. Ces injustices répétées le décidèrent aisément à prêter l'oreille aux propositions de Barbaja qui lui offrait douze mille francs par an, à la charge pour le maestro d'écrire deux ouvrages chaque année et d'arranger pour la scène tous les opéras qu'il plairait audit Barbaja de monter. Ce fut ainsi que Naples enleva Rossini à la haute Italie, premier théâtre de ses succès dramatiques. Aux appointements mentionnés dans le contrat passé avec l'impresario, se joignait un intérêt dans la ferme des jeux dont Barbaja était entrepreneur. Douze mille francs, c'était la fortune pour un artiste jusque-là accoutumé à courir de ville en ville aux ordres de directeurs faméliques et presque toujours en faillite, mais c'était aussi une bonne affaire pour l'habile homme qui s'attachait par là le prince des musiciens contemporains. La capitale du royaume des Deux-Siciles était réputée pour son dilettantisme, mais Zingarelli et le vieux Paisiello n'étaient pas favorables aux innovations de leur jeune successeur. Contre les préventions et les cabales, le génie a une arme admirable : les chefs-d'œuvre. Pour son début dans la cité parthénopéenne, Rossini fit jouer au théâtre de San Carlo *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (automne 1815). Le principal rôle de cet opéra fut créé par M^{lle} Elisabetta Colbran, femme d'un talent et d'une beauté remarquables, pour qui Rossini écrivit neuf opéras, depuis *Elisabetta* jusqu'à *Sémiramis*, et qu'il finit par épouser en 1822. La cantatrice exerça sur la forme des

inspirations du maître une influence que l'histoire doit noter. Comme ses prédilections la portaient vers les grands rôles tragiques, elle déterminait son mari à abandonner le genre bouffe pour le genre sérieux, ce qui nous a valu *Otello*, *Mosè*, et tant d'autres œuvres lyriques d'une si noble élévation. Joué aux Italiens le 10 mars 1822 et repris plusieurs fois, l'opéra d'*Élisabeth* a été chanté successivement par Garcia, Bordogni, M^{mes} Mainvielle-Fodor, Cinti, Pasta, et M^{lle} Sabine Heinefetter.

Quoique les Italiens, beaucoup mieux doués que nous au point de vue mélodique, se soucient en général fort peu des paroles d'un opéra, il est des cas pourtant où, même chez ce peuple éminemment artiste, l'ineptie du livret a compromis le succès d'un ouvrage. De cette façon s'explique peut-être le médiocre effet que produisit à Rome, au théâtre Valle, *Torvaldo e Dorliska* (26 décembre 1815); sans que cette partition compte parmi les plus belles du maître, on y trouve toutefois l'*agitato* de l'air du tyran : *Ah! qual voce d'intorni ribombi*, dont il s'est souvenu en écrivant le duo de la lettre d'*Otello*.

Chose étrange à dire ! *Il Barbiere di Siviglia*, cette perle du répertoire musical de notre temps et de tous les temps, fut vivement contesté à ses débuts ; contesté n'est même pas le mot propre : la première représentation, donnée à Rome, au théâtre de la *Torre Argentina*, souleva les plus violents murmures, les sifflets les plus outrageants (1816).

L'impresario du théâtre Argentina à Rome eut une heureuse inspiration le jour où il proposa à Rossini le libretto du *Barbier de Séville*, mis jadis en musique par Paisiello. Aucune pièce ne pouvait aussi bien faire ressortir le côté spirituel, gracieux et vif de son génie, dont les aspects sont si variés. Rossini fut appelé à écrire un chef-d'œuvre. Disons-le à sa louange, il se trouva dans un grand embarras en apprenant que, moyennant quatre cents écus romains, rémunération stipulée d'avance pour chaque ouvrage qu'il plairait à l'impresario de lui demander, il devait substituer une partition nouvelle à celle, tant applaudie autrefois, de Paisiello. Le jeune compositeur avait trop d'esprit pour ne pas honorer le vrai mérite. Il se hâta d'écrire à Paisiello. Le vieux musicien, quoiqu'il passât pour avoir conçu de la jalousie contre le jeune maestro, depuis le succès prodigieux d'*Elisabetta* (Naples, 1815), lui répondit qu'il ne se formaliserait en rien de voir un autre traiter le sujet de son opéra. Il comptait, au fond, dit-on, sur une chute éclatante. Un libretto écrit par Ferretti n'ayant pas été du goût de Rossini, et Ferretti n'ayant sur rien trouver de meilleur, on recourut à Sterbini, qui voulait traiter le *Barbier de Séville* d'une manière toute nouvelle, pour le placement et la coupe des morceaux de musique. Rossini fit précéder le libretto d'une préface très-modeste, montra la lettre de Paisiello à tous les dilettanti de Rome, et entreprit son travail. En treize jours, la musique du *Barbier* fut terminée. « Rossini, croyant travailler pour les Romains, dit Stendhal, venait de créer le chef-d'œuvre de la mu-

sique française, si l'on doit entendre par ce mot la musique qui, modelée sur le caractère des Français d'aujourd'hui, est faite pour plaire le plus profondément possible à ce peuple, tant que la guerre civile n'aura pas changé son caractère. » Cependant, dès que le bruit se répandit que Rossini refaisait l'ouvrage de Paisiello, ses ennemis se hâtèrent d'exploiter dans les cafés ce qu'ils appelaient *une mauvaise action*. Cela n'avait pas le moindre sens ; car les drames lyriques de Métastase ont été traités par des centaines de compositeurs. Que de fois n'a-t-on pas vu paraître au théâtre, avec une nouvelle musique, l'*Artaserse*, l'*Adriano in Siria*, l'*Olimpiade*, la *Didone*, l'*Alessandro nell' Indie*, l'*Achille in Sciro* ? Il faut ajouter que Sterbini n'était pas aimé du public romain. « Paisiello lui-même n'était point étranger à ces intrigues, dit Castil-Blaze ; une lettre de sa main fut montrée à Rossini. Paisiello écrivait de Naples à l'un de ses amis de Rome, et lui recommandait expressément de ne rien négliger pour que la chute fût éclatante. » Le jour de la première représentation arriva, et c'est ici surtout que, à travers tant de versions répandues sur le sort de cet admirable ouvrage à son origine, il est utile de demander la vérité à une bouche contemporaine. M^{me} Giorgi-Righetti, actrice chargée de créer le rôle de Rosina, va nous servir de cicerone. Cette cantatrice nous apprend que d'ardents ennemis se trouvaient, dès l'ouverture du théâtre, à leur poste, tandis que les amis intimidés par la mésaventure récente de *Torvaldo e Dorliska* (Rome, 1816), montraient peu de résolution pour soutenir l'œuvre nouvelle. Rossini, selon M^{me} Giorgi-Righetti, avait eu la faiblesse de consentir à ce que Garcia, dont il aimait beaucoup le talent, remplaçât l'air qui se chante sous le balcon de Rosina par une mélodie espagnole de sa façon ; il avait pensé que, la scène étant en Espagne, cela pourrait contribuer à donner de la couleur locale à l'ouvrage ; mais les dispositions du public rendirent cet essai déplorable. Par une circonstance malheureuse, on avait oublié d'accorder la guitare avec laquelle Almaviva s'accompagne ; Garcia dut l'accorder séance tenante. Une corde cassa ; le chanteur fut obligé de la remettre, et, pendant ce temps, les rires et les sifflets s'en donnaient, comme on le pense bien, sans le moindre égard pour le jeune maître de vingt-cinq ans, pour le pauvre Rossini, qui, selon l'usage, accompagnait au piano. Étrangère aux habitudes et au goût des Italiens, la mélodie fut mal reçue, et le parterre se mit à fredonner les fioritures espagnoles. Après l'introduction, vient la cavatine de Figaro. Le prélude put se faire entendre ; mais lorsqu'on vit entrer en scène l'acteur Zamboni sur ce prélude, portant une autre guitare, un fou rire s'empara des spectateurs, et la cabale fit si bien, par son vacarme, que pas une note de ce morceau ravissant ne put être écoutée. Rosina se montra sur le balcon, et le public, qui chérissait la cantatrice, se disposait à l'applaudir ; malheureusement elle avait à dire ces paroles : *Segui, o caro, de' segui cosi*, « (Continue, mon cher, va toujours ainsi). » A peine les eut-elle pronon-