

cées que l'hilarité redoubla dans la salle. Les sifflets et les huées ne cessèrent pas une minute, pendant tout le duo d'Almaviva et de Figaro; l'ouvrage dès lors sembla perdu. Enfin, Rosina entra en scène et chanta la cavatine attendue avec impatience. La jeunesse de M<sup>me</sup> Giorgi-Righetti, la beauté de sa voix, la faveur dont elle jouissait auprès du public, lui procurèrent une sorte d'ovation. Trois salves d'applaudissements prolongés firent espérer un retour de fortune pour l'ouvrage. Rossini, assis au piano, se leva, salua, puis se tournant vers la cantatrice, il lui dit à demi-voix : « *Oh! natura!* — Rendez-lui grâce, répondit M<sup>me</sup> Giorgi; sans elle vous ne vous seriez pas levé de votre chaise. » — Cette éclaircie de soleil au milieu de la tempête cessa presque aussitôt; les sifflets recommencèrent de plus belle au duo que Figaro chante avec Rosina. Le tapage redoublant, il fut impossible d'entendre une phrase du finale. Tous les siffleurs de l'Italie, dit Castil-Blaze, semblaient s'être donné rendez-vous dans cette salle. Au moment du bel unisson qui commence la strette, une voix de Stentor cria : « Voici les funérailles de don Pollione, » paroles qui avaient sans doute beaucoup d'à propos pour des oreilles romaines, car les cris, les huées, les trépignements couvrirent aussitôt la voix des chanteurs et l'orchestre. Lorsque le rideau tomba, Rossini se tourna vers le public, leva légèrement les épaules et battit des mains. Les spectateurs furent, affirme-t-on, vivement blessés de ce mépris de l'opinion; mais pas un signe d'improbation n'y répondit. La vengeance était réservée pour le second acte; elle fut aussi cruelle que possible, car on ne put entendre une seule note. « Jamais, s'écrie avec raison un auteur, jamais pareil débordement d'outrages n'avait déshonoré la représentation d'une œuvre dramatique. » Rossini cependant, qui, ainsi qu'on peut en juger, n'était pas plus heureux à sa première soirée que ne l'avait été Beaumarchais lui-même, ne cessa point d'être calme, et sortit du théâtre avec la même tranquillité que s'il s'était agi de l'opéra d'un de ses confrères. Après s'être déshabillés, les chanteurs : M<sup>me</sup> Giorgi-Righetti, Rosina; Garcia, Almaviva; Zamboni, Figaro; et Boticelli, Bartolo, accoururent à son logis pour le consoler de sa triste aventure. Ils le trouvèrent profondément endormi.

Stendhal, qui a écrit une *Vie de Rossini*, prétend que les Romains trouvèrent le commencement du *Barbier* ennuyeux et bien inférieur à celui de Paisiello. « Ils cherchaient en vain cette grâce naïve, inimitable, et ce style, le miracle de la simplicité. L'air de Rosine : *Sono docile*, parut hors de caractère; on dit que le jeune maestro avait fait une virago d'une ingénue, ce qui est vrai. La pièce, poursuit Stendhal, se releva au duetto entre Rosine et Figaro, qui est d'une légèreté admirable et le triomphe du style de Rossini. L'air de la *Calunnia* fut jugé magnifique et original. Néanmoins, après le grand air de Basile, on regretta davantage encore la grâce naïve et quelquefois expressive de Paisiello. Enfin, ennuyés des choses communes qui commencent le second acte, choqués du manque

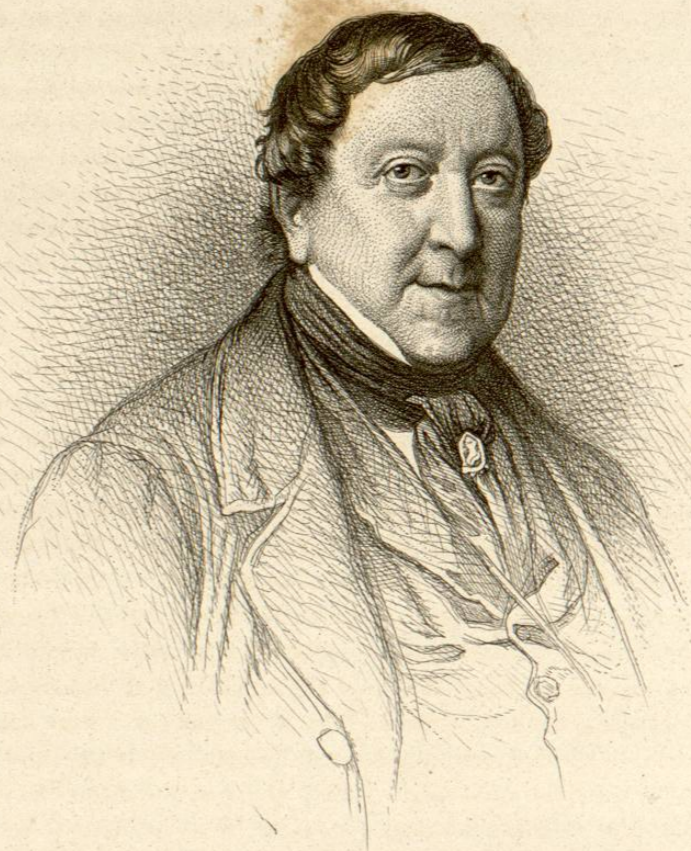
total d'expression, les spectateurs firent baisser la toile. En cela, le public de Rome, si fier de ses connaissances musicales, fit un acte de hauteur qui se trouva aussi, comme il arrive souvent, un acte de sottise. » Le lendemain, cependant, la pièce alla aux nues; on voulut bien s'apercevoir que, si Rossini n'avait pas les mérites de Paisiello, il n'avait pas non plus la langueur de son style, défaut énorme qui gâte souvent ses meilleurs ouvrages. Pour cette deuxième représentation, Rossini remplaça l'air malencontreux de Garcia par la délicieuse cavatine : *Ecco ridente il cielo*, dont il emprunta le début à l'introduction de son *Aureliano in Palmira*. Cette introduction d'*Aureliano in Palmira* (Milan, 1814) est un des meilleurs morceaux de l'auteur; comme l'ouvrage n'avait pas eu de succès, Rossini en avait fait, l'année suivante, l'ouverture d'*Elisabetta, regina d'Inghilterra*; or, elle avait déjà figuré dans sa partition de *Ciro in Babilonia*, en 1812. Cette symphonie peu tragique, bien qu'elle eût précédé des opéras sérieux, annonça les joyeusetés du *factotum della città*, devint l'ouverture de *il Barbieri di Siviglia*, et n'en fut pas moins applaudie. Elle se trouve ainsi avoir à exprimer, dans *Elisabetta*, les combats de l'amour et de l'orgueil chez une des âmes les plus hautaines dont l'histoire ait gardé la mémoire, et, dans *il Barbieri*, les folies de Figaro. Mais ne sait-on pas que le moindre changement de temps suffit souvent pour donner l'accent de la plus profonde mélancolie à l'air le plus gai? Rossini put donc se servir, avec un grand bonheur, du motif du premier chœur : *Sposa del grande Osiride*, de son *Aureliano*, pour en composer *Ecco ridente il cielo*, début de la cavatine d'Almaviva. Ce délicieux andante nous offre le premier exemple de la modulation au mode mineur que l'on rencontre dans les opéras de Rossini, modulation si souvent employée ensuite par ce maître et par la foule de ses imitateurs. Ce moyen harmonique, cette manière ingénieuse d'éviter la route battue et la cadence prévue, appartient à Majo, et plusieurs musiciens s'en étaient emparés bien avant Rossini. Quoi qu'il en soit, la nouvelle cavatine, adaptée à la hâte au *Barbieri* si mal reçu, fut chantée le soir même de la seconde épreuve par Garcia et vivement applaudie. En outre, Rossini s'était empressé d'enlever de son œuvre tout ce qui lui parut avoir été raisonnablement improuvé; puis, il prétexta une indisposition et se mit au lit, afin de n'être pas obligé de paraître cette fois au piano. Le public, ce soir-là, se montra moins mal disposé que la veille. Il voulut entendre l'ouvrage, ce qu'il n'avait pu faire encore, avant de le condamner définitivement. Cette résolution assurait le triomphe du maestro; car il était impossible qu'un peuple si bien organisé ne fût point frappé des beautés répandues à profusion dans ce chef-d'œuvre. On écouta, et les applaudissements seuls rompirent le silence des auditeurs attentifs; il n'y eut pas d'enthousiasme à cette représentation; mais, aux représentations suivantes, le succès grandit, et l'on en vint enfin à ces transports d'admiration qui partout ont accueilli cette

œuvre de génie. On raconte que bientôt l'enthousiasme prit de telles proportions, que Rossini fut reconduit plusieurs soirs de suite à son logis en triomphe, à la lueur de mille flambeaux, par ces mêmes Romains qui l'avaient si cruellement sifflé précédemment. Les premiers qui comprirent tout le mérite du *Barbiere* vinrent même réveiller Rossini, pour lui adresser leurs félicitations sur l'excellence de son opéra. Ce revirement de fortune et d'opinion n'étonna point le musicien : il n'était pas moins certain de sa réussite le soir même de sa chute que huit jours après.

Fait singulier, le sort du *Barbiere di Siviglia* fut le même à Paris qu'à Rome; les mêmes causes produisirent le même effet dans l'une et l'autre ville : chez nous, l'ouvrage de Paisiello fut encore opposé à celui de Rossini. La première représentation, à la salle Louvois, se ressentit des articles publiés par des journalistes malveillants ou ignorants, et l'impression de la soirée fut glaciale. Il est vrai que M<sup>me</sup> Ronzi de Begnis échauffait peu le rôle de Rosina, pour lequel son talent était insuffisant. Par une inspiration qui devait d'ailleurs tourner à l'avantage de Rossini, les dilettanti parisiens demandèrent le *Barbiere* de Paisiello. Paër, directeur de la musique au Théâtre-Italien, que le jeune maestro inquiétait, eut l'air de céder à une exigence du public, que peut-être il avait provoquée; mais le contraire de ce qu'il attendait arriva. Déjà les traditions de l'ancienne musique que l'on ressuscitait étaient perdues; aucun artiste ne savait plus la chanter dans son caractère de simplicité. D'ailleurs, la forme de l'ouvrage était déjà surannée; il y avait trop d'airs, trop de récitatifs, et l'instrumentation parut maigre. Ce fut un *fiasco orribile*. Il fallut en revenir à la partition de Rossini, qui, grandie par les avantages dont sa rivale était dépouillée, ravit tous les connaisseurs. Les rôles étaient alors tenus, avec une perfection que l'on n'a pas égalée depuis, par Garcia, Almaviva modèle; Pellegrini, joyeux et spirituel Figaro; de Begnis, Basile parfait; Graziani, Bartolo vivace et malin qui n'a pu être vaincu depuis lors que par Lablache. M<sup>me</sup> Ronzi de Begnis seule détruisait l'harmonie de ce délicieux ensemble; aussi, quand le 14 décembre, M<sup>me</sup> Mainvielle-Fodor prit le rôle de Rosina, le succès de l'ouvrage fut triplé. Qu'on se figure la perfection où en était arrivée l'exécution du *Barbiere*, en lisant les lignes suivantes échappées à la plume de Castil-Blaze : « Pour vous donner une idée de Garcia dans ce rôle qu'il a confisqué totalement à son profit, je vous dirai que mon précieux ami Rubini m'a toujours semblé un médiocre Almaviva, tant je tenais dans mon oreille impitoyable les traits hardis, accentués, perlés à pleine voix de Garcia. Qui me rendra cette avalanche sonore du comte exaspéré, maudissant l'importune troupe de ses musiciens : *Ah! maledetti, andate via. Ah! canaglia, via di quà?* C'était sublime! » L'ouverture du *Barbiere* amusa beaucoup à Rome; on y vit, ou l'on crut y voir les gronderies du vieux tuteur amoureux et jaloux, et les gémissements de la pupille. Le petit terzetto: *Zitti, zitti, piano, piano,*

du second acte, fut applaudi avec un enthousiasme indescriptible. « Mais c'est de la petite musique, s'écriaient les adversaires du jeune compositeur; cela est amusant, sautillant, mais n'exprime rien. Quoi! Rosine trouve un Almaviva fidèle et tendre au lieu du scélérat qu'on lui avait peint, et c'est par d'insignifiantes roulades qu'elle prétend nous faire partager son bonheur! » *Di sorpresa, di contento son vicina a delirar.* « Eh bien, écrivait Stendhal en 1824, les roulades si singulièrement placées sur ces paroles, et qui faillirent, même le second jour, entraîner la chute de la pièce à Rome, ont eu beaucoup de succès à Paris; on y aime la galanterie et non l'amour. Le *Barbier*, si facile à comprendre par la musique, et surtout par le poème, a été l'époque de la conversion de beaucoup de gens. Il fut donné le 23 septembre 1819 (Stendhal se trompe de date, lisez : 26 octobre), mais la victoire sur les pédants qui défendaient Paisiello comme ancien n'est que de janvier 1820... Je ne doute pas que quelques dilettanti ne me reprochent de m'arrêter à des lieux communs inutiles à dire; je les prie de vouloir bien relire les journaux d'alors et même ceux d'aujourd'hui (1823), ils ne les trouveront pas mal absurdes, quoique le public ait fait d'immenses progrès depuis quatre ans. La musique aussi a fait un pas immense depuis Paisiello; elle s'est dé faite des récitatifs ennuyeux, et elle a conquis les morceaux d'ensemble... Rossini, luttant contre un des génies de la musique dans le *Barbier*, a eu le bon esprit, soit par hasard, soit par bonne théorie, d'être éminemment lui-même. Le jour où nous serons possédés de la curiosité, avantageuse ou non pour nos plaisirs, de faire une connaissance intime avec le style de Rossini, c'est dans le *Barbier* que nous devons le chercher. Un des plus grands traits de ce style y éclate d'une manière frappante. Rossini, qui fait si bien les finales, les « morceaux d'ensemble, » les duetti, est faible et joli dans les airs qui doivent peindre la passion avec simplicité. Le chant *spianato* est son écueil. On sent bien que Rossini lutte avec Paisiello; dans le chœur des donneurs de sérénades, tout est grâce et douceur, mais non pas simplicité. L'air du comte Almaviva est faible et commun; en revanche, tout le feu de Rossini éclate dans le chœur : *Mille grazie, mio signore!* et cette vivacité s'élève bientôt jusqu'à la verve et au *brio*, ce qui n'arrive pas toujours à Rossini. Ici son âme semble s'être échauffée aux traits de son esprit. Le comte s'éloigne en entendant venir Figaro; il dit, en s'en allant : *Già l'alba è appena, e amor non si vergogna.* Voilà qui est bien italien. Un amoureux se permet tout, dit le comte. La cavatine de Figaro : *Largo al factotum* est et sera longtemps le chef-d'œuvre de la musique française. Que de feu, que de légèreté, que d'esprit dans le trait : *Per un barbiere di qualità!* Quelle expression dans : *Colla donetta... Col cavaliere!...* Cela a plu à Paris et pouvait fort bien être sifflé à cause du sens leste des paroles. La situation du balcon dans le *Barbier* est divine pour la musique; c'est de la grâce naïve et tendre. Rossini l'esquive, pour

arriver au superbe duetto bouffe : *All' idea di quel metallo!* Les premières mesures expriment d'une manière parfaite l'omnipotence de l'or aux yeux de Figaro. L'exhortation du comte : *Su, vediam di quel metallo*, est, bien au contraire, d'un jeune homme de qualité qui n'a pas assez d'amour pour ne pas s'amuser, en passant, de la glotonnerie subalterne d'un Figaro à la vue de l'or. Cimarosa n'a jamais fait de duetto aussi rapide que celui d'Almaviva avec Figaro : *Oggi arriva un reggimento*, qui est, en ce genre, le chef-d'œuvre de Rossini, et par conséquent de l'art musical. On regrette de remarquer une nuance de vulgarité dans : *Che invenzione prelibata!* Un modèle de vrai comique se trouve, au contraire, dans ce passage relatif à l'ivresse du comte : *Perché d'un che poco è in se, il tutor, credete a me, il tutor si federà*. On admirait surtout la sûreté de voix de Garcia dans le passage : *Vado... ma il meglio mi scordavo*. La fin de ce duetto, depuis : *La bottega? non si sbaglia*, est au-dessus de tout éloge. La cavatine de Rosine : *Una voce poco fa*, est piquante ; elle est vive, mais elle triomphe trop. Il y a beaucoup d'assurance dans le chant de cette jeune pupille persécutée, et bien peu d'amour. Le chant de victoire sur les paroles : *Lindor mio sarà*, est le triomphe d'une belle voix. M<sup>me</sup> Fodor y était parfaite. » L'air célèbre de la *Calomnie* : *La calunnia è un venticello*, ne semble à Stendhal qu'un extrait de Mozart, fait par un homme d'infiniment d'esprit, et qui lui-même écrit fort bien. L'entrée du comte Almaviva, déguisé en soldat, et le commencement du finale du premier acte, sont des modèles de légèreté et d'esprit. Il y a un joli contraste entre la lourde vanité du Bartolo qui répète trois fois, d'une manière si marquée : *Dottor Bartolo!* et l'aparté du comte : *Ah! venisse il caro oggetto! Della mia felicità*. Rien de plus piquant que ce finale. Peu à peu, à mesure qu'on avance vers la catastrophe, il prend une teinte de sérieux fort marqué. L'effet du chœur : *La forza, aprite quà*, est pittoresque et frappant. On trouve ici un grand moment de silence et de repos, dont l'oreille sent vivement le besoin, après le déluge de jolies petites notes qu'elle vient d'entendre. En Italie, on a chanté, pour la leçon de musique de Rosine, cet air délicieux : *La biondina in gondolella*. A Paris, M<sup>me</sup> Fodor le remplaçait par l'air de *Tancrède* : *Di tanti palpiti*, arrangé en contredanse. J'ai entendu, en 1863, au Théâtre-Italien, M<sup>me</sup> Borghi-Mamo intercaler dans cette scène l'air si connu du *Baccio*, et, l'année suivante, M<sup>lle</sup> Adelina Patti donner au même endroit la valse *di Gioia insolita*, la *Calessera*, chanson espagnole, et, en 1867, le rondo de *Manon Lescaut* d'Auber, qu'on appelle l'*Eclat de rire*. Le grand quintetto de l'arrivée et du renvoi de Basile est un morceau capital ; le terzetto de la tempête est, aux yeux de beaucoup de personnes, le chef-d'œuvre de la pièce, qui est elle-même le chef-d'œuvre du maestro dans le genre comique, après la *Cenerentola* toutefois, si l'on s'en rapporte au goût de certains amateurs délicats. Ce que l'on peut constater, c'est qu'en France le *Barbieri* est plus généralement connu que la *Cenerentola*. Il est



ROSSINI  
Paris 1865

resté au répertoire du Théâtre-Italien, où il a été souvent l'objet de reprises fort suivies. Les artistes les plus distingués ont tenu à honneur d'aborder ce célèbre ouvrage, que le monde entier a applaudi.

Un incendie avait détruit le San Carlo pendant le séjour du compositeur à Rome. Revenu à Naples, il fit exécuter au théâtre Del Fondo, en juin 1816, une cantate intitulée *Teti e Peleo* (Thétis et Pélée) à l'occasion du mariage de la duchesse de Berry. La *Gazzetta*, opéra bouffe en deux actes joué au théâtre des Florentins, n'est pas indigne de l'auteur du *Barbier*. On y a remarqué l'air de Lisetta : *Presto dico*, et l'air de *Madama* où se trouve la phrase si applaudie : *Sempre in amore io son così*. La même année, Rossini fit représenter au théâtre Del Fondo de Naples son *Otello* où il a su rivaliser avec le pathétique, l'énergie et l'émotion shakespeariennes. Les récitatifs monotones de l'ancienne tragédie lyrique y sont remplacés par des récitatifs mieux appropriés au caractère des situations. L'ouverture a sa place parmi les ouvertures célèbres. Je me contenterai de citer au nombre des morceaux saillants de la partition le grand duo, la prière et la romance de Desdemona dite *Romance du Saule* : *Assisa al piè d'un salice*. Le rôle de Desdemona a été le triomphe de M<sup>mes</sup> Pasta et Malibran. Quelques personnes se souviennent encore de l'accent déchirant avec lequel la dernière chantait la phrase du finale : *Se'l padre m'abbandona*. Garcia était, dit-on, si passionné dans le rôle d'Otello que sa fille craignait sérieusement qu'il ne la tuât. L'*Othello* français a été une occasion de succès pour Duprez, bien que ce chanteur n'y trouvât point le genre de musique conforme à ses moyens.

La *Cenerentola* (Cendrillon) fut représentée pour la première fois sur le théâtre Valle à Rome pendant le carnaval de 1817, et aux Italiens de Paris le 8 juin 1822. Étienne et Nicolo Isouard avaient déjà fait un opéra-comique de ce vieux conte de fées, sept ans avant que le librettiste Ferretti le traitât pour la scène italienne. Mais le compositeur, qui se défiait du peu d'habileté de ses compatriotes en fait de trucs et de machinisme dramatique, obtint de son collaborateur qu'il réduirait l'action à un simple drame bourgeois. Dépouillé de la pompe factice des décors et des changements à vue, la pièce n'en a pas moins fait son chemin dans l'estime des gens de goût, grâce à la partition, l'une des plus délicieuses que le maître de Pesaro ait écrites. Il s'est même trouvé des amateurs qui l'ont mise sur la même ligne que celle du *Barbier*. Plusieurs morceaux de la *Pietra del Pargone*, du *Turco in Italia*, de la *Gazzetta*, ont passé dans l'opéra de la *Cenerentola*. L'ouverture est charmante de grâce et de légèreté. Je mentionnerai l'air : *Miei rampolli*, le duo : *Un suave non so chè*, le sextuor : *Quest'è un nodo avvilupato*, la strette si animée du finale, le duo : *Zitto, zitto*, et le beau duo des deux basses : *Un segreto d'importanza*, dans lequel revivent l'esprit et la verve de Cimarosa.

La *Gazza Ladra* (la Pie Voleuse), opéra représenté à la Scala de Milan