

*Lausanne a une longue
tradition d'art lyrique,
et son Opéra nous séduit par
sa programmation audacieuse,
pleine de découvertes
et d'invités d'horizons différents.*

*La Vaudoise Assurances, sponsor
principal de l'Opéra de Lausanne,
est heureuse et fière de soutenir
cette belle institution,
et vous souhaite une excellente
soirée avec Le Barbier de Séville,
de Giovanni Paisiello.*

Vaudoise Assurances
Philippe Hebeisen
Directeur du Département Marketing & Réseaux



Dramma giocoso en 4 actes
Livret probablement de Giuseppe Petrosellini
d'après *Le barbier de Séville* de Pierre-Auguste Caron
de Beaumarchais

Première représentation à Saint-Pétersbourg,
Théâtre de l'Hermitage, 15 septembre 1782

Production du Théâtre Royal de La Monnaie et
du Teatro dell'Opera di Roma, en collaboration
avec l'Opéra de Lausanne

Edition critique de Francesco Paolo Russo, Rome,
représenté par Laaber-Verlag, Laaber, Allemagne

- Vendredi 2 mars 20h
- Dimanche 4 mars 17h
- Mercredi 7 mars 19h
- Vendredi 9 mars 20h
- Dimanche 11 mars 17h

Judi 22 février à 19h
Conférence *Il barbiere di Siviglia*
présentée par Georges Reymond

Rendez-vous *Espace 2*
Découvrez les protagonistes du *Barbier de Siviglia*,
vendredi 23 février, de 12h à 13h, en public et en direct
du salon Alice Bailly de l'Opéra de Lausanne,
dans l'émission *Dare-dare*

Retransmission samedi 17 mars à 20h
dans l'émission *A l'Opéra*

Il Barbiere di Siviglia

Ovvero *La precauzione inutile*

Giovanni Paisiello
(1740-1816)

Il conte d'Almaviva • *Stefano Ferrari*

Rosina • *Daniela Bruera*

Bartolo • *Luciano Di Pasquale*

Figaro • *Carlos Esquivel*

Don Basilio • *Fernand Bernadi*

Giovinetto/Un alcade • *Humberto Ayerbe-Pino*

Lo svegliato/Un notaro • *Sylvain Muster*

Deux anges • *Luanda Mori et Eleonora de Souza*

Direction musicale • *Emmanuel Joel-Hornak*

Mise en scène • *Omar Porras*

Assistante mise en scène • *Jane Piot*

Décors • *Fredy Porras*

Costumes • *Coralie Sanvoisin*

Maquillages et perruques • *Cécile Kretschmar*

Lumière • *Mathias Roche*

Orchestre de Chambre de Lausanne



Un lien de solidarité!

La Loterie Romande oeuvre pour le bien commun. Elle redistribue l'intégralité de ses bénéfices en faveur de projets et d'institutions d'utilité publique sur tout le territoire romand. Un soutien essentiel dont bénéficie notamment le monde de la culture.

	Pages
• Dédicace	7
<i>Giovanni Paisiello</i>	
• Argument	8
<i>R. V</i>	
• Biographie de Giovanni Paisiello	13
<i>Charon et Fayolle, dictionnaire historique</i>	
• D'un univers imaginaire	23
<i>Omar Porras</i>	
• Giovanni Paisiello et la tradition napolitaine	29
<i>Rinaldo Alessandrini</i>	
• Paisiello et les voix	37
<i>Paul-André Demierre</i>	
• Les visages du <i>Barbier</i>	41
<i>Ray Viloser</i>	
• Livret	59
<i>Acte I</i>	60
<i>Acte II</i>	65
<i>Acte III</i>	72
<i>Acte IV</i>	78
• Biographies	83
• Orchestre de Chambre de Lausanne	98



*Catherine II rédige le Nakaz,
édité en 1767, qui proclame l'égalité des hommes
devant la loi (anonyme, ca 1770)*

[DEDICA] A Sa Majesté Impériale, Catherine II, Impératrice de toutes les Russies etc. etc. etc. Madame! *Le Barbier de Séville* ayant été goûté par votre Majesté Impériale, j'ai pensé que cette même pièce en Opéra Italien pourrait ne pas Lui déplaire; en conséquence j'en ai fait faire un extrait, que je me suis appliqué à rendre aussi court que possible, en conservant (autant que le génie de la Poésie Italienne peut le permettre) les expressions de la pièce originale, sans y rien ajouter. Mon but sera rempli, si cet Opéra, pour lequel j'implore l'indulgence de Votre Majesté Impériale, peut délasser pendant quelques moments une Souveraine, dont le travail assidu fait la félicité de Ses peuples, et la Gloire de l'humanité. Puissé-je jouir, longtemps du bonheur de vivre sous Ses Lois! Tels sont les vœux, que ne cesse de former Madame, de Votre Majesté Impériale le plus soumis et le plus reconnaissant serviteur,

Giovanni Paisiello

Protestation du traducteur

Ce qui m'a conduit à traduire la comédie du *Barbier de Séville* de la prose française en vers italiens, et à en faire un *dramma giocoso* n'a pas été la lecture dans la préface ou *Lettre modérée* de l'auteur¹ le paragraphe suivant: «À propos de Chanson, dit la Dame: vous êtes bien honnête d'avoir été donner votre Pièce aux François! Moi qui n'ai de petite Loge qu'aux Italiens! Pourquoi n'en avoir pas fait un Opéra comique? Ce fut, dit-on votre première idée. La Pièce est d'un genre à comporter la musique». Mais je me suis résolu à faire cela pour l'heureuse rencontre de la susdite comédie, qui avec préférence et applaudissements fut souvent représentée sur ce théâtre impérial en diverses langues. Et si en la traduisant je l'ai abrégée, je l'ai fait seulement pour m'adapter au génie de cette Cour impériale, en espérant que la musique suppléera à la beauté de ces scènes que j'ai dû couper pour rendre le spectacle le plus court possible.

La dédicace est rédigée en français.

La protestation du traducteur a été traduite de l'italien.

¹ *La lettre modérée sur la chute et la critique du «Barbier de Séville»*
écrite par Beaumarchais

«Un vieillard amoureux prétend épouser demain sa pupille; un jeune amant plus adroit le prévient, et ce jour même en fait sa femme, à la barbe et dans la maison du tuteur.»

Beaumarchais,
Lettre modérée sur la chute et la critique du
«Barbier de Séville»

Personnages :

Le comte Almaviva, ténor
grand comte d'Espagne, sous le nom de Lindoro,
amant de Rosina

Rosina, soprano
orpheline et pupille de Bartolo, aime Lindoro

Bartolo, basse
médecin, tuteur de Rosina
et amoureux jaloux de la même

Figaro, baryton
barbier de Séville

Don Basilio, basse
organiste qui enseigne la musique à
Rosina, ami et confident de Bartolo

Giovinetto (La Jeunesse), ténor
vieux serviteur de Bartolo

Lo Svegliato (L'Eveillé), basse
jeune garçon, serviteur de Bartolo

Un alcade, ténor

Un notaire, basse

Acte I

Une rue à Séville

Le comte Almaviva déguisé en abbé attend avec impatience l'apparition de Rosina dont il est amoureux, lorsqu'il rencontre, improvisant sur sa guitare, le barbier Figaro qui autrefois a travaillé pour lui. Tandis que Figaro lui raconte les aléas de son existence itinérante, la fenêtre de Rosina s'ouvre enfin. Le temps pour elle de respirer un peu d'air frais et de liberté, et voilà encore Bartolo, son tuteur jaloux, sur ses pas. Malgré sa surveillance, Rosina parvient à faire tomber du balcon une lettre que le comte ramasse prestement, avant que Bartolo n'ait pu en faire autant. Enervé par l'incident et par ce que Rosina prétend être le contenu de la feuille, la chanson de l'inutile précaution, Bartolo obtient que la fenêtre soit à nouveau fermée.

Le comte lit la feuille jetée par Rosina où elle lui enjoint de se faire connaître en chantant son identité sur l'air de la chanson afin de tromper la vigilance de Bartolo. Figaro apprend au comte que Rosina n'est pas la femme, mais seulement la pupille de Bartolo, et décide de mettre sa ruse proverbiale à son service. L'affaire devrait être d'autant plus facile à réaliser que Figaro, barbier de Bartolo, connaît bien la maison à investir. Il imagine que, déguisé en soldat ivre muni d'un ordre de réquisition du lieu, le comte s'introduise chez Bartolo. Entre-temps, suivant les instructions de la lettre, le comte va décliner en chanson son identité sous la fenêtre de Rosina. Il se présente comme Lindoro, étudiant sans le sou et amoureux. Il ne lui reste plus qu'à promettre une bonne récompense à Figaro pour son aide.

Acte II

Figaro se rend chez Rosina : il lui révèle connaître un certain Lindoro, étudiant de son état. Rosina comprend l'allusion et remet au barbier une lettre qu'elle tenait déjà prête pour Lindoro. Bartolo, toujours soupçonneux, veut enquêter sur la venue du barbier à domicile. Il demande à ses deux valets de parler : hélas pour lui, Figaro les avait neutralisés, l'un avec un somnifère, l'autre avec une poudre à éternuer.

Les soucis de Bartolo vont croissant à l'annonce par Basilio, le maître de musique, de l'arrivée en ville du comte Almaviva dont la passion pour Rosina est connue de tous. Que faire contre un personnage si puissant ? Basilio suggère la calomnie. Figaro, qui s'était caché, a tout entendu et informe Rosina que Bartolo a le projet de l'épouser le lendemain. Bartolo revient furieux : des indices lui ont prouvé que Rosina a écrit une lettre. Plus jaloux que jamais, il promet de l'enfermer à double tour. C'est alors qu'arrive le comte en soldat éméché : il présente à Bartolo l'ordre de réquisition de son domicile, mais Bartolo lui prouve qu'il en est dispensé.

Dans la confusion qui suit, le comte arrive tout de même à glisser un billet dans la main de Rosina. Une fois de plus, Bartolo s'en est aperçu et exige d'en voir le contenu. Rosina parvient heureusement à remplacer le billet du comte par un autre au contenu irréprochable. Bartolo se repent de sa grossièreté. Rosina lui dit à quel point la scène lui fut pénible.

Acte III

Bartolo se désole de la mauvaise humeur de Rosina, lorsque le comte revient sous les traits d'un certain Alonso, élève et remplaçant de Basilio empêché de venir donner à Rosina sa leçon de musique. Bartolo méfiant ne reconnaît cependant pas le comte. Pour gagner sa confiance, le faux professeur de musique se voit contraint de lui remettre de la part de Basilio la lettre de Rosina au comte. Bartolo rassuré sur l'identité du



nouveau venu, appelle Rosina pour sa leçon. Toujours agacée, la jeune fille ne veut d'abord plus entendre parler de musique. Lorsqu'elle reconnaît Lindoro sous les traits d'Alonso, elle finit cependant par changer d'avis et la leçon commence sur la chanson de *La précaution inutile*. Bartolo lui en préfère une autre où il fait passer le message qu'il reste un parti fort respectable pour son âge.

Figaro arrive pour raser Bartolo. Ses manigances permettent aux amoureux de se parler sans être vus de Bartolo. L'entrée inattendue de Basilio, que Bartolo attendait avec un homme de loi pour sceller son mariage avec Rosina, ruinerait tout, n'était la ruse de Figaro et l'escarcelle que le comte-Lindoro-Alonso parvient à lui remettre pour prix de son silence. Le danger éloigné, Figaro peut enfin raser Bartolo qui, malgré les ruses de son barbier, voit Rosina parler en aparté au professeur de musique, ce qui déclenche sa colère.

Acte IV

Basilio et Bartolo se retrouvent. Le maître de musique fait comprendre au tuteur de Rosina que le faux professeur de musique qui lui a remis la lettre de sa pupille était sûrement un émissaire du comte. Bartolo affronte Rosina. Il lui dit détenir sa lettre de la part d'une femme à qui le comte l'aurait sacrifiée. Bouleversée, Rosina s'abandonne aux larmes et prévient son tuteur que le comte et son valet reviendront le soir grâce à une clé qu'ils ont pu lui dérober. Bartolo s'en va quêrir un juge pour les faire prendre en flagrant délit.

L'orage gronde au dehors. Quand Figaro et le comte reviennent, Rosina laisse éclater sa colère. Elle s'en prend à Lindoro de n'être qu'un émissaire du comte: c'est Lindoro qu'elle aimait. Le comte lui révèle sa véritable identité: lui et Lindoro ne font qu'un. Leur bonheur est de courte durée, leur fuite devenue impossible par le retrait de l'échelle qui avait permis au comte et à Figaro d'entrer. Entre-temps arrivent Basilio et le notaire appelés par Bartolo pour célébrer son mariage avec Rosina. Une ultime tromperie autorise à la situation un dénouement heureux. On fait croire au notaire que le comte et Rosina sont bien les époux à marier: une bourse remplie de pièces fait taire une fois de plus les protestations de Basilio et le contrat de mariage est signé. Lorsque Bartolo revient, malgré ses protestations en bonne et due forme, il se retrouve devant le fait accompli.

R.V.



*Giovanni Paisiello au clavecin,
par Elisabeth Louise Vigée-Lebrun*

Giovanni Paisiello, compositeur peu joué sur les scènes lyriques francophones, mérite d'être présenté. Nous avons choisi ces très larges extraits du *Dictionnaire des musiciens...* de Choron et Fayolle, publié à Paris en 1810, six ans avant la mort du compositeur. Le lieu et la date de parution de cette biographie expliquent son ton officiel, spécialement lorsqu'il s'agit d'évoquer les rapports du musicien avec la famille impériale: le Premier Consul de France goûtait réellement la musique de Paisiello qui composa une messe et le *Te Deum* de son couronnement, le 2 décembre 1804.

Les informations fournies dans ce texte l'ont été par le compositeur. Leur rédaction rend compte de l'époque et de la vie que Paisiello mena, itinérante comme celle de nombreux compositeurs italiens, très recherchés à l'époque. La maladresse de ses prises de positions politiques, prenant tour à tour parti pour les Bourbon ou Napoléon, signale le trouble de l'époque et la difficulté d'être un musicien officiel. Paisiello mourut l'année même (1816) où *Il barbiere di Siviglia* de Rossini triomphait, après le fiasco de la création, faisant passer le sien désormais au second plan, même s'il conservait encore de nombreux partisans.

Giovanni Paisiello

(Roccaforrata près de Naples, 9 mai 1740 - Naples 5 juin 1816)

Le chevalier Giovanni Paisiello, cédant aux instances qui lui sont faites par divers auteurs de biographies publiées soit à Paris, soit à Leipsick¹, soit en d'autres capitales de l'Europe et en Italie, s'est occupé de rechercher l'origine et la suite de ses travaux dans l'exercice de son art, qu'il rapporte à trois époques principales. Il a en conséquence rédigé la notice suivante, qu'il adresse à M. Choron, à Paris.

Paisiello, fils de François et Grazia Fogiale, est né à Tarente le 9 mai 1741². Son père était un artiste vétérinaire très distingué dans son art, et la réputation qu'il avait acquise non seulement dans la province de Lecce, mais dans tout le royaume, lui mérite l'honneur d'être employé par le roi de Naples, Charles III, durant la guerre de Velletri.

Son père prit le parti, dès qu'il eut atteint sa cinquième année, de le faire étudier, jusqu'à l'âge de treize ans chez les jésuites, qui avaient un collègue à Tarente; et comme l'usage de ces pères était de faire chanter l'office de la Vierge dans toutes les fêtes, ils remarquèrent, lorsque leur jeune élève chantait les heures de Matines, qu'il avait une belle voix de contre-alto et une excellente oreille. Sur cette observation, un chevalier, D. Girolamo Carducci, de la même ville, qui faisait exécuter de la musique dans la semaine sainte en l'église des Capucins, essaya de lui faire chanter quelques morceaux de mémoire. Le jeune Paisiello s'en acquitta de manière à faire croire qu'il étudiait la musique depuis longtemps: c'était au mois de mars

¹ Sic. Pour Leipzig

² Sic dans le texte. Le compositeur est né en 1740.

1754. Le chevalier Carducci voyant les heureuses dispositions du jeune Paisiello, conseilla à son père de l'envoyer à Naples pour lui faire étudier la musique, et décidément de l'attacher, à cet effet, à quelque bon maître de chapelle; mais ses parents ne voulurent point y consentir, parce qu'il était fils unique. Ils ne pouvaient se résoudre à l'éloigner d'eux.

Les instances multipliées du chevalier commencèrent cependant à fléchir ses parents, et ils promirent de donner réponse après avoir fait encore de mûres réflexions. En effet, au bout de quelque temps, ils se décidèrent à l'envoyer à Naples; et en attendant le moment de son départ, qui fut fixé au mois de mai suivant, il employa tout son temps à apprendre les premiers éléments de la musique sous un ecclésiastique, prêtre séculier, nommé Don Carlo Resta, de Tarente, ténor excellent, qui jouait fort bien de l'archiluth, instrument dont il se servit pendant ces deux à trois mois qui lui suffirent à acquérir ces premières connaissances. Il partit ensuite pour Naples avec son père, et au mois de juin 1754, il fut reçu au Conservatoire de San Onofrio, où il eut le bonheur de trouver le célèbre Francesco Durante. Ce fut sous lui qu'il fit ses études, en sorte qu'au bout de cinq ans, il devint premier maître parmi les élèves du Conservatoire. Pendant quatre autres années, il y composa des messes, psaumes, motets, oratorios et un intermède bouffon, qui fut exécuté dans le même Conservatoire. Cet intermède lui procura l'avantage d'être employé pour composer en 1763, un opéra pour le théâtre de Bologne.

C'est ici que commence la première époque de ses travaux: [suit la liste de tous les opéras et des pièces instrumentales composées pour Naples, Venise, Milan, Turin, Modène.]

[...] Dans la même année, c'est-à-dire le 28 juillet 1776, il partit pour la Russie et entra au service de Catherine II, avec quatre mille roubles d'appointements. Comme maître de musique de la grande duchesse, il avait neuf cents autres roubles; et la maison de campagne qui lui était fournie tous les ans pendant cinq ou six mois, lui procurait deux mille roubles. Tous ces avantages et quelques autres réunis lui formaient un raitement annuel de neuf mille roubles.

Seconde époque

M. Paisiello demeura en Russie neuf années, pendant lesquelles il y composa: *La serva padrona*, *Il matrimonio inaspettato*, *Il barbiere di Siviglia*, *I filosofi imaginari*, *La finta amante* [...] *Il mondo della luna* (en un acte), *Lucinda ed Armidoro*, *Alcide al Bivio*, *Achille in Sciro*, une cantate pour le prince Potemkine, un intermède pour le prince Orloff.

Dans le temps de son séjour en ce pays, il composa pour son élève, la grande duchesse Marie Fedorowna, épouse du grand duc Paul Petrowits, depuis impératrice, plusieurs sonates,

caprices et pièces pour le piano, formant deux volumes. Il y rédigea aussi un recueil des règles pour l'accompagnement au forte-piano, sur le *partimento*. Cet opuscule fut imprimé en Russie, et l'impératrice lui fit, à cette occasion, présent d'une pension annuelle de neuf cents roubles [...]

Troisième époque

A Vienne, il composa pour l'empereur Joseph II, l'opéra du *Roi Théodore* et douze symphonies concertantes. De là, il retourna à Naples. A son arrivée en cette ville, le roi Ferdinand IV le prit à son service en qualité de maître de chapelle. Il composa aussitôt son opéra *Antigona*, à Naples *La grotta di Trofonio*, *Le gare generose*, *L'Olimpiade*, *Il Pirro*. Cet ouvrage fut le premier où l'on vit employer dans le genre sérieux les introductions et finales. On y remarque une scène dont le principal personnage, exécutant un monologue, est surpris par des soldats qui arrivent au son d'une marche militaire, laquelle s'accorde avec le chant de l'acteur: scène qui depuis a servi de modèle à un grand nombre de compositeurs.

A cette même époque, monsieur Paisiello reçut de la part du roi de Prusse (Guillaume) une invitation de venir à Berlin; mais il ne put se rendre à cette invitation, parce qu'il était attaché au service du roi de Naples (Ferdinand IV de Bourbon). Peu après, il donna à Naples *I zingari in fiera*, et dans le même temps, il composa, pour les funérailles du maréchal Hoche une symphonie funèbre qui lui valut une récompense du général Bonaparte [...]

Invité à prendre un nouvel engagement pour la Russie, les motifs qui lui avaient fait refuser les offres du roi de Prusse, l'empêchèrent d'accepter celles de la cour de Russie. Le roi de Naples lui commanda de mettre en musique *Nina o la pazza d'amore*, pour le petit théâtre de campagne du Belvédère. Cet ouvrage fut ensuite joué au théâtre des Florentins [...] Demandé à Londres, et dans l'impossibilité de s'y rendre, il envoya au théâtre de cette ville l'opéra de *La locanda*, qui fut ensuite joué sur celui de Naples, sous le titre *Il fanatico in berlina*... La révolution s'étant déclarée à Naples en 1799, le gouvernement prit aussitôt la forme de république. La cour ayant abandonné Naples pour se retirer en Sicile, le gouvernement nomma monsieur Paisiello maître de musique de la nation. Mais la famille des Bourbons ayant été rétablie, on lui fit un crime d'avoir accepté cet emploi, et, jusqu'au moment où il fut lavé des reproches qu'on lui faisait, ses appointements furent supprimés. Enfin, au bout de deux ans, il rentra dans sa place et ses appointements. Dans la suite, il fut demandé par le premier consul de France, Napoléon Bonaparte, et le roi de Naples Ferdinand lui donna une dépêche, avec ordre de se rendre à Paris et de se tenir à la disposition du premier Consul. Le ministre de France, Alquier, résidant à Naples, le pressa à cette occasion de déclarer ses intentions sur



Rosina
Il Barbiere di Siviglia

ses honoraires et le traitement qu'il désirait. M. Paisiello répondit qu'il lui suffisait de l'honneur de servir le premier consul.

Arrivé à Paris, on lui fournit un appartement meublé, un carrosse de la cour; il lui fut assigné un traitement de douze mille francs, et une gratification de dix-huit mille francs pour les frais de son séjour, outre les dépenses du voyage. On lui proposa à Paris divers emplois, tels que celui de Directeur de l'Académie Impériale, du conservatoire; il les refusa tous et se contenta de celui de directeur de la chapelle, qu'il composa d'excellents artistes. Il fit pour cette même chapelle seize services sacrés de musique... Outre cela, il composa l'opéra [...] *Proserpine* pour l'Académie de musique, et fit aussi une grande messe à deux chœurs, un *Te Deum* et des prières pour le couronnement de l'empereur.

Enfin, comme le climat de Paris ne convenait pas à son épouse, il quitta cette ville après deux ans et demi de séjour; et malgré l'éloignement où il est de la France, il continue d'envoyer tous les ans à S.M. une composition sacrée pour l'anniversaire de sa naissance qui tombe le 15 août. Un an après son départ, l'empereur lui fit faire la proposition de se rendre à Paris; mais le mauvais état de sa santé l'empêcha de se rendre à cette invitation.

La famille des Bourbons ayant été obligée de quitter Naples, le roi Joseph Napoléon qui monta sur le trône le confirma dans sa place de maître de chapelle, de compositeur et directeur de la musique de sa chambre et de sa chapelle [...]

Dans le même temps, sa majesté l'empereur et roi lui fit l'honneur de lui envoyer la croix de la Légion d'honneur, que le roi Joseph lui remit lui-même...

Il a depuis composé l'opéra *I pittagorici*, qui peut servir de modèle aux poètes et aux musiciens, et qui lui valut de la part du roi la décoration de l'ordre des Deux-Siciles. Il fut aussi nommé membre de la société royale de Naples, président de la direction musicale du Conservatoire royal. Le roi Joseph-Napoléon étant passé en Espagne, le roi Joachim-Napoléon qui lui a succédé, a confirmé monsieur Paisiello dans tous ses emplois. Lors du mariage de l'empereur avec S.A.I. l'archiduchesse d'Autriche, monsieur Paisiello a cru de son devoir de présenter à sa Majesté une composition sacrée; et, en signe de remerciement, sa Majesté lui a fait remettre une gratification [...] qui fut accompagnée d'une lettre du grand maréchal du Palais [...]

Outre les charges dont nous avons déjà parlé, monsieur Paisiello est maître de chapelle de la cathédrale de Naples, pour laquelle il a composé plusieurs services *alla Palestrina* [...]

Monsieur Paisiello est le premier qui a introduit dans les théâtres bouffons de Naples, la viole, instrument qui n'y était point en usage. Il est aussi le premier qui ait introduit dans ses théâtres et dans les églises l'usage des clarinettes et bassons concertants. Il fut aussi le premier qui fit lever la défense d'applaudir au théâtre Saint-Charles, les chanteurs et les compositeurs [...]



Figaro
Il Barbiere di Siviglia

Monsieur Paisiello a été nommé membre de plusieurs sociétés savantes, telles que l'Académie Napoleone de Lucques, l'Académie italienne séante à Livourne; la Société des enfants d'Apollon de Paris. Il a été nommé le 30 décembre 1809 membre associé de l'Institut de France.

Parmi les nombreux ouvrages dont nous venons de donner la liste, il en est plusieurs qui ont eu un succès général, qui ont été joués et se jouent encore sur les principaux théâtres de l'Europe. Ce sont, parmi les opéras bouffons [...], *Il re Teodoro*, *Il barbiere di Siviglia* [...]

Ici se termine la notice que monsieur Paisiello a bien voulu nous laisser concernant sa personne et ses travaux. Elle est rédigée, comme on le voit, dans la manière la plus exacte et la plus catégorique et elle ne laisse quant aux faits absolument rien à désirer. Nous ne proposons d'y rien ajouter à cet égard mais nous croyons pour la compléter, devoir y ajouter quelques renseignements sur le genre de son talent et les qualités qui le caractérisent. Ce sont, pour le dire en peu de mots, une fertilité d'invention extraordinaire et une heureuse facilité à trouver des motifs, pleins à la fois de naturel et d'originalité, un talent unique à les développer par les ressources de la mélodie même, une conduite toujours pleine de verve et de sagesse; un goût, une grâce et une fraîcheur de mélodie par lesquels il a beaucoup devancé tous les autres compositeurs, et a servi de modèle à tous ceux qui ont travaillé après lui. Sa facture, toujours très simple et dégagée de toute affectation de *savantisme*, est toujours non seulement très correcte, mais très élégante, et ses accompagnements, toujours très clairs, sont en même temps brillants et plein d'effets. Quant à l'expression, quoique l'amabilité semble être le trait principal et dominant de son caractère, il n'en est pas moins vrai qu'il sait parfaitement varier ses tons, saisir tous les genres, et passer du bouffon, du naïf et de l'ingénu au pathétique, au grandiose, au terrible même, sans jamais rien perdre cependant de la grâce et de l'élégance dont il semble ne pouvoir se départir. Telles sont les qualités qui ont réuni à Monsieur Paisiello tous les suffrages, tant ceux du public et des amateurs que ceux des savants et des maîtres.

Aucun compositeur n'a peut-être en aucun temps été plus universellement aimé, recherché, applaudi, chanté dans toutes les nations de l'Europe, et n'a mieux mérité de l'être, aucun n'a plus joui de tous les genres de succès. Placé à la fois parmi les auteurs les plus aimables et parmi les plus grands classiques, il a reçu les hommages de son siècle et s'est assuré ceux de la postérité.

Choron et Fayolle,

Dictionnaire historique des musiciens artistes et amateurs, morts ou vivants qui se sont illustrés..., précédé d'un sommaire de l'histoire de la musique, Paris, décembre 1810

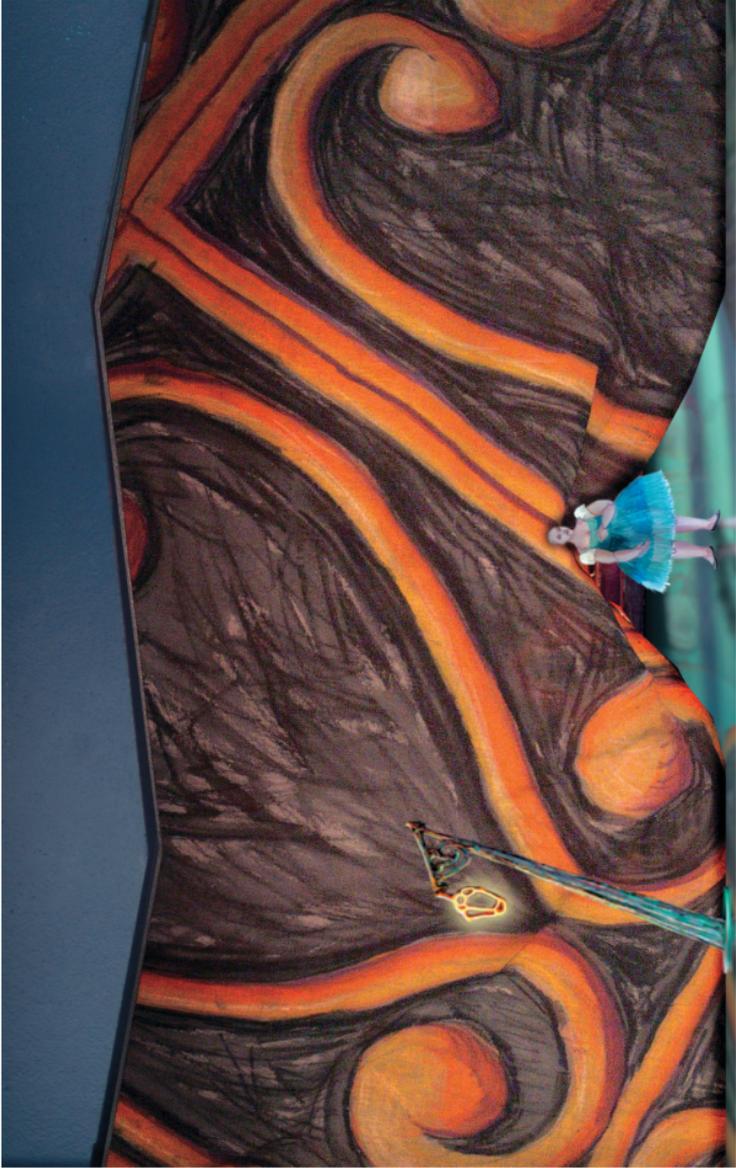


Le barbier de Séville de Beaumarchais, du four au succès⁶

Les Comédiens Italiens, à qui l'œuvre est destinée en 1772, la refusent, car trop éloignée de leur univers: à leur troupe, tournée vers l'opéra, l'auteur fournit un opéra-comique proche de la parade, avec des airs espagnols! Beaumarchais réécrit donc l'œuvre en 1773 pour le Théâtre Français, mais ses démêlés avec la justice en diffèrent la création. Le 23 février 1775, c'est finalement un *Barbier de Séville* en cinq actes, selon le genre de la «grande comédie», qui est créé... et reçoit l'accueil le plus négatif. En trois jours, Beaumarchais revient à une version en quatre actes, et c'est le succès. Il est étrange de constater combien cette transmutation d'un «four» en triomphe, opérée en l'espace de quelques jours, se reproduira *quasi* à l'identique près de quarante ans plus tard, et presque au jour près, pour la création de l'opéra de Rossini!

Chantal Cazaux, *Le barbier de Séville*,
introduction au guide d'écoute,
L'avant-scène opéra n°37, p. 9

⁶ Titre de la Rédaction



Maquette de décor de Fredy Porras

D'un univers imaginaire

Une des qualités majeures de l'œuvre de Paisiello réside dans son activité «dramatique». Ce compositeur élabore un canevas précis, avec des caractères extrêmement bien dessinés, et lui donne un rythme qui permet d'accéder à une certaine «organicité» du théâtre. C'est à nous de découvrir ce rythme dynamique, tout en nous servant des «contraintes» que nous imposent les récitatifs.

Selon moi, il ne faut pas traiter cet opéra de manière trop rationnelle, puisque les personnages ne vivent que des situations absurdes – on est presque dans un théâtre de l'absurde, du grotesque. L'œuvre évoque sans cesse le travestissement, élément forcément théâtral. Les interprètes ne peuvent donc pas se limiter à une partition chantée, à de simples mouvements ou déplacements.

Premier *opéra buffa* d'après Beaumarchais, le *Barbieri* de Paisiello représente une référence «historique» d'un point de vue musical. Et c'est extraordinaire de pouvoir travailler sur cette première mise en musique du texte de Beaumarchais – on connaît évidemment mieux celle de Rossini. En outre, Paisiello opère ici un mariage «historique» entre le théâtre et la musique. Cela me paraît plus important que de comparer ce *Barbieri* avec l'opéra de Rossini ou de relever les passages qui ont pu inspirer Mozart pour *Le nozze di Figaro*. D'ailleurs, bien que l'œuvre de Paisiello ne soit pas fréquemment jouée, elle reste exemplaire. Ainsi, en 1816, la création du *Barbieri* de Rossini (au Teatro Argentina à Rome, sous le titre *Almaviva ossia L'inutile precauzione*) donna lieu à un scandale parce qu'elle concurrençait, aux yeux du public, le chef-d'œuvre de Paisiello.

Après analyse de la pièce de Beaumarchais, j'ai d'ailleurs réalisé que ces sources n'étaient pas essentielles lorsqu'on se rend compte de la complétude et de l'autonomie de l'œuvre de Paisiello. [...]

Plutôt que de me focaliser sur les sources, je m'applique à décortiquer le texte, à creuser le sous-texte, afin de déceler ce que l'œuvre contient de manière secrète et silencieuse. C'est en effet cette part-là que le metteur en scène et les interprètes doivent s'approprier: le rythme, la qualité des gestes et des déplacements, une précision organique et physique chez l'interprète qui doit pratiquement «dessiner» corporellement et gestuellement la musique. Cette «archéologie» du texte permet à chaque déplacement, chaque geste, chaque objet, d'être «habillé» par la musique.

L'idéal serait que le spectateur n'ait pas besoin de quitter des yeux l'action scénique pour regarder le sur-titrage, parce que la transposition du langage non verbal traduirait ce qu'exprime la langue articulée. Mon approche consiste à trouver



Maquette de décor de Fredy Porras

comment l'interprète peut s'éloigner de la tyrannie de la parole. Nous essayons de créer un «dessin» dans l'espace, où l'interprète devient une sorte d'idéogramme, qui définit beaucoup de choses énoncées par le texte, mais de façon précise et synthétisée.

Tout surgit de la musique! La parole est déjà musique, mais avant la parole il y a autre chose, et c'est la musique qui fait jaillir le verbe, l'image... La scène est un endroit extraordinaire, car si la musique est utilisée de manière non opportuniste, dans son sens «magique», elle transcende l'être, l'acteur, le personnage. La lecture de l'œuvre ne doit pas nécessairement se faire de façon linéaire. Il me semble qu'il est possible de laisser de la place à une forme d'«anarchie»: une anarchie des pensées, des attitudes, et des structures – celles qui disent que Rosina est une «gentille fille» emprisonnée, que Bartolo est un vieux riche, bête, égoïste et jaloux. Tous ces personnages doivent à un moment donné casser l'archétype qu'on leur assigne. On est dans une relation maître-valet, dans un équilibre entre le conscient et l'inconscient. Basilio, par exemple, n'est pas seulement celui qui provoque l'intrigue ou la calomnie; il possède une dimension plus profonde, quasi métaphysique, presque «diabolique»: on le retrouve en train de danser sur le piano, sous le piano... C'est un magicien. De son côté, Figaro n'est pas seulement un homme, mais aussi un corps qui représente l'espace; il devient table, il devient chaise, il devient lettre, il devient conteur. J'aimerais citer ici Jean-Louis Barrault, dans *Comme je le pense*: «Tout ce qui se passe sur scène est spectacle. Un homme sur une scène est donc également spectacle. Mais si ce qui se passe sur scène *ne passe pas par l'homme*, il y a spectacle... il n'y a pas forcément théâtre. Cela n'ôte rien à l'attrait du spectacle, il est simplement important de ne pas confondre; de plus, cela n'engage que moi.»

J'aimerais pouvoir sortir de toutes les géographies, de toutes les temporalités qui ont enfermé et figé l'ouvrage. Pour aller dans un endroit intemporel, dans une géographie non existante, et donner la possibilité aux personnages, ainsi qu'au public, d'atteindre ce lieu et ce temps idéal qu'est l'imaginaire. Cet univers imaginaire est absurde – le piano sur scène est absurde, la chaise est bizarre, trop grande, les personnages sont trop gros, les maisons trop petites... Mais cet univers n'appartient pas seulement à l'artiste ou aux personnages, il existe dans l'enfance qui sommeille en nous; cette part profondément humaine enfouie, reléguée par la raison, par l'ordre des choses, la linéarité, la rigueur, l'académisme, les définitions, est magique: c'est l'étonnement.

Selon moi, c'est par l'intuition qu'il est possible d'accéder à cet étonnement, et c'est le risque que l'on prend dans notre métier. Malgré tout le travail préparatoire – l'étude visuelle et musicale, la recherche sur les déplacements, le rythme, la cou-



Le Comte d'Almaviva

Dessin de costume: Coralie Sanvoisin

Maquillages et perruque: Cécile Kretschmar

leur, la matière... – , il faut laisser la spontanéité, l'intuition jaillir; les personnages se dessinent alors d'eux-mêmes. D'une certaine façon, ils appartiennent à l'imaginaire du spectateur et des interprètes, et en même temps ils sont profondément réels et humains, parce qu'ils viennent d'un endroit tridimensionnel, d'un endroit «accessible» à la réalité. Dans notre culture visuelle dominée par l'écran, le défilement des images et la réduction du réel à deux dimensions, le théâtre, l'opéra nous permettent d'ajouter cette troisième dimension.

Curieusement, les œuvres qui résistent au temps représentent également un présent... *Don Quichotte*, par exemple, était et sera toujours une représentation de l'esprit de l'homme universel. Je pense que Paisiello nous parle aujourd'hui parce qu'il présente des situations communes à notre société!

Par ailleurs, sa musique m'inspire une grande légèreté – dans le sens de la finesse, d'un côté aérien – notamment dans les airs de Rosina. Cette œuvre a une «aspiration» qui est comme une «inspiration», quelque chose qui «monte». J'ai voulu compléter ce côté aérien par son contraire, par un certain sens de la gravité. Ainsi, nous avons fait des chanteurs des personnages surdimensionnés, très volumineux, qui occupent pleinement l'espace. A cette dimension très concrète s'ajoute un phénomène de glissement: la matière qui est là doit être fluide, elle doit pouvoir se mettre à danser, à glisser... pour disparaître et renaître continuellement au rythme du cœur de cette œuvre, dont la pulsation dansante décrit l'être...

Pour accompagner l'espace, la matière, pour nous parler de «l'âme» présente dans cet opéra, deux créatures se sont proposées sur scène... Deux anges, que je laisse se «manifeste». Dans l'«irresponsabilité assumée» qui fait partie de mon travail, je laisse la place à la naissance des créatures qui peuvent faire le lien entre la parole du poète et la pensée du public, comme des passeurs... La musique est devenue corps, le corps est devenu instrument; le corps est poésie – une poésie vivante...

Omar Porras



Figaro

Dessin de costume: Coralie Sanvoisin

Maquillages et perruque: Cécile Kretschmar

Giovanni Paisiello et la tradition napolitaine

Giovanni Paisiello s'inscrit pleinement dans le prolongement de la tradition de l'*opera buffa* napolitain, responsable de la fameuse «querelle des bouffons», controverse musicale et littéraire qui s'est déchaînée en France entre les partisans de l'esthétique française et ceux de l'esthétique italienne. L'opéra napolitain exprimait davantage les émotions tandis que l'opéra français présentait une imitation de la nature humaine très artificielle, quelquefois trop. Disons que l'opéra napolitain a ouvert le spectacle de l'opéra au peuple, ce qui n'était pas le cas en France. Toutefois, l'opéra napolitain est particulier en Italie. La musique «italienne» n'existe pas: il y a la musique napolitaine, romaine et vénitienne, mais pas de «musique italienne». Cette distinction s'était déjà faite au début du XVII^e siècle, lorsqu'un élève de Schütz avait voulu classer les styles musicaux d'Italie. Il s'agissait plutôt d'un grand mélange de cultures, d'expressions. Laissons de côté l'opéra romain qui était l'affaire du pape: au XVIII^e siècle, la tradition de l'oratorio était bien plus importante à Rome. Quant à la différence entre le chant vénitien et le chant napolitain, elle résidait principalement dans l'aptitude à l'expression. Le chant du Nord de l'Italie était très *ornamente*, et cela jusqu'au début du XIX^e siècle, tandis que la conception du *cantabile* était bien plus développée à Naples qu'à Venise. Paisiello, lui, n'était pas napolitain, mais il travaillait à Naples et s'est formé dans cette grande tradition, en devenant son représentant le plus illustre. [La musique napolitaine est] la musique de l'excès. Elle ne connaît pas de mesure: le tragique est toujours très tragique, le comique toujours très comique. Cette musique joue avec les limites, et c'est ce qui crée la tension: le *cantabile* est toujours LE *cantabile*, le grotesque est toujours LE grotesque. Cette simulation d'une hyper-réalité – et non pas de la réalité – est totalement différente de la musique française qui possédait un certain esprit de géométrie et de noblesse, où tout était calculé, mesuré. Chez les Napolitains, tout cela explose! Mais tout est aussi simulation; il s'agit de trouver le juste degré: jusqu'où faut-il exagérer? Il est donc très important de bien calculer la possibilité d'absorption du public. Chez Paisiello, on trouve des mélodies simples, très douces et très sages dans l'utilisation du vocabulaire. Il connaissait les attentes du public et lui donnait satisfaction.

En 1776, lorsque Paisiello est entré en fonction à la cour de Catherine II à Saint-Petersbourg, il a continué à travailler dans la tradition napolitaine. On lui demandait simplement de réduire au maximum ses récitatifs – en lui suggérant de les «compenser» par les arias et les ensembles – parce qu'on ne comprenait pas la langue italienne. Il n'a donc pas dû s'adapt-



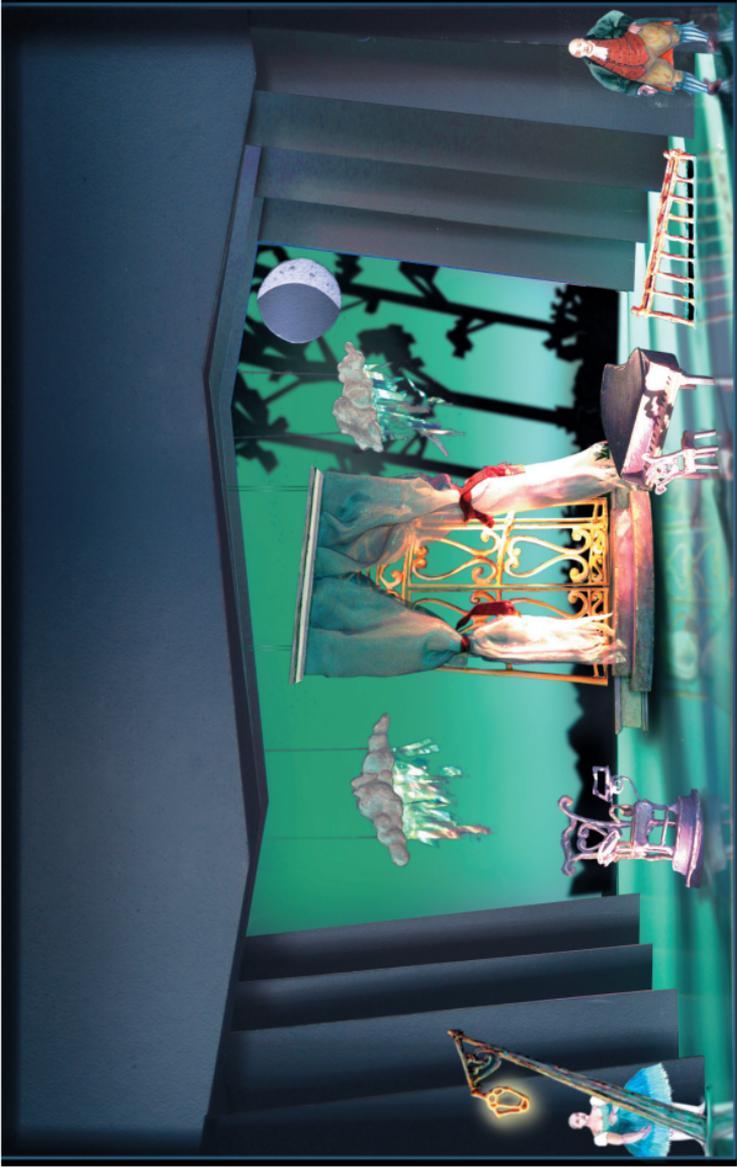
Maquette de décor de Fredy Porras

ter à un contexte musical local, car il n'existait pas de tradition musicale russe. Baldassare Galuppi et Tommaso Traetta, prédécesseurs de Paisiello au service de la cour de Russie, avaient déjà ouvert la voie. N'oublions pas qu'à cette époque, la diffusion de la musique était très lente et les modes probablement plus stables.

Barbieri di Siviglia de Beaumarchais était connu des russes, parce qu'il avait déjà été joué par une troupe de comédiens français. C'est pour cette raison que Paisiello a choisi ce thème, en modifiant la pièce originale. La tension sociale et politique qu'il y a dans Beaumarchais n'existe plus dans le *Barbieri* de Paisiello, qui donne lieu à plusieurs situations grotesques, toujours basées sur l'opposition des «bons» et des «mauvais». C'était d'ailleurs la structure de la plupart des opéras napolitains. Paisiello suggère des qualités théâtrales avec les moyens de son époque, le *cantabile* et le grotesque, mais ces qualités doivent être complétées par les chanteurs.

Dans les opéras de Paisiello, Mozart appréciait particulièrement le résultat de cette grande tradition napolitaine. La forme dans laquelle il conçoit la structure musicale de ses opéras diffère pourtant de la démarche de Paisiello. Chez Mozart, les chanteurs sont «dans» l'orchestre – raison pour laquelle il n'a jamais été considéré comme un compositeur mélodique –, surtout dans *Figaro* qui ne contient pas de «beaux» airs, excepté ceux de la comtesse. Chez Mozart, tout en étant très importante, la voix est totalement intégrée dans la structure orchestrale. Par contre, chez Paisiello, la conception orchestrale est bien plus autonome, surtout dans les morceaux d'ensemble. Il développe de très belles mélodies, mais avec plus de systématisation dans les ensembles. On a l'impression qu'il procède à partir d'une idée de structure harmonique fixe et qu'il compose par degrés, c'est-à-dire d'abord pour l'orchestre, ensuite pour les chanteurs. La musique ne découle pas des mélodies, mais d'un jeu d'encastements.

J'associe plus volontiers Paisiello à Rossini qu'à Mozart, parce que Rossini a révolutionné la résonance de l'expression lyrique. Le livret du *Barbieri* de Rossini est exactement le même que celui de Paisiello, avec d'autres mots, mais la dimension de son expression est tout autre. Je ne veux pas dire que c'est mieux, parce qu'il faut prendre en considération le fait que Rossini disposait d'autres moyens: il était à un moment de sa vie totalement différent de Paisiello, avec la possibilité et le droit d'ouvrir une époque nouvelle. Pour Paisiello, il s'agissait de confirmer une tradition. C'est justement pour cela qu'on arrive à mieux apprécier ce compositeur: sa musique «fonctionne» comme un mécanisme d'horlogerie parfait, car une très grande tradition le précède. C'est ce que Mozart appréciait beaucoup chez lui; c'est aussi ce qui explique la déclaration de Rossini avant la première de son



Maquette de décor de Fredy Porras

Barbiere: il ne voulait pas écrire un meilleur *Barbiere* que Paisiello, parce qu'il respectait énormément cette tradition. Nous pouvons comparer Paisiello avec les compositeurs qui l'ont précédé et suivi, et remarquer qu'il n'est pas un grand innovateur – mais n'oublions pas qu'il s'inscrit dans une tradition d'esprit plutôt que de structure. Entre les opéras de Pergolèse, de Paisiello, de Traetta ou de Piccinni, il y a un point commun: le goût pour la mélodie, qu'on ne retrouve pas de la même façon chez Vivaldi où le mécanisme de la composition est déjà plus varié, plus structuré, parfois plus compliqué.

Comme nous l'avons déjà mentionné, Catherine II avait demandé à Paisiello d'écrire un opéra de moins d'une heure et demie; or le *Barbiere* dure plus longtemps. On ignore si les tempi étaient plus rapides – car nous avons notre propre conception des tempi, liés à notre époque. La musique de Paisiello était tellement ancrée dans la tradition que les indications sont très peu précises: il faut donc apprendre à lire dans sa musique. En Italie, on trouve par exemple cette indication un peu curieuse le *tempo giusto*: comment l'expliquer? Ce n'est évidemment pas une valeur métronomique, c'est le tempo qui convient le mieux pour une musique en particulier [...]

On connaît la composition de l'orchestre que Paisiello avait à sa disposition à Saint-Pétersbourg. La section des basses était importante, mais c'était assez typique à l'époque; il existait une correspondance géométrique acceptée par tous: une contrebasse pour chaque violoncelle. La partie d'alto est en nette minorité, elle ne fait que suggérer l'harmonie, sans proposer d'invention mélodique dans l'orchestre. Les vents, eux, deviennent plus autonomes – témoignant d'une évolution évidente entre l'écriture de Pergolèse et celle de Paisiello. Pergolèse utilisait un orchestre composé de deux parties de violons, altos et basses. L'orchestration était donc élémentaire et justifiait en quelque sorte la prédominance de la mélodie, parfois aux dépens du timbre. [...]

Découvrir Paisiello, c'est prendre connaissance de ce qui se faisait alors dans le monde de l'opéra, en dehors des grandes œuvres célèbres. On s'intéresse à Paisiello pour les mêmes raisons qu'un jour, on s'intéressera aux opéras de Traetta, Piccinni, Salieri... Je trouve qu'il est intéressant, honnête, et nécessaire par rapport à la musique, de sortir de l'ombre ces compositeurs et ces œuvres innombrables qui ont fait l'histoire de l'opéra.

Rinaldo Alessandrini

NdlR: Rinaldo Alessandrini a dirigé cette production à La Monnaie de Bruxelles en mars et avril 2006. Ce texte figurait dans le programme de ces représentations. Nous avons trouvé intéressant de le reprendre, en coupant seulement les passages concernant certaines spécificités des représentations bruxelloises.



Le notaire

Dessin de costume: Coralie Sanvoisin

Maquillages et perruque: Cécile Kretschmar

en me n'ayant que pourrai-je espérer n'importe il faut obéir a son maître
11. C. au chant pour le 2^e et 3^e Couplet

2^e. Couplet

*Je suis Lindor, ma naissance est Commune ;
 Mes vœux sont ceux d'un Simple Bachelier ;
 Que n'ai-je hélas ! d'un brillant Chevalier,
 A vous offrir le rang et la Fortune !*

3^e. Couplet

*Tous les matins ici d'une voix tendre ,
 Je Chanterai mon amour sans espoir ;
 Je bornerai mes plaisirs à vous voir ,
 Et puissiez vous en trouver à m'entendre !*

Patrimoine

Votre culture est une part importante de votre patrimoine. C'est donc dans le parfait respect de sa vocation que la BDG soutient depuis de longues années l'Opéra de Lausanne.

Proches de vous et à deux pas de l'Opéra, vos conseillers BDG se tiennent à votre disposition pour la gestion de vos avoirs ou le financement de vos projets en matière hypothécaire.

Nous vous souhaitons une excellente soirée.

*Gestion de portefeuille · Crédits hypothécaires
Financements · Epargne · Prévoyance · Patrimoine*



Banque de Dépôts et de Gestion

UNE BANQUE À LA MESURE DE L'HOMME

Lausanne · Avenue du Théâtre 14
P. Bellefontaine · 021 341 85 11

Paisiello et les voix

Lorsque l'on évoque le *Barbier de Séville*, la comédie de Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, et les compositeurs qui en ont tiré un opéra, un nom vient immédiatement à l'esprit: celui de Gioacchino Rossini, qui verra néanmoins le public du Teatro Argentina de Rome maltraiter son *Almaviva ossia l'inutile precauzione*, le 20 février 1816. L'on oublie trop facilement aujourd'hui que le jeune maestro de vingt-quatre ans n'avait pas osé recourir au titre original de peur de froisser son aîné, Giovanni Paisiello qui, trente-cinq ans auparavant, avait connu la gloire au Théâtre de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg avec ce sujet.

De l'affiche de la création qui eut lieu le 15 septembre 1782, l'on ne peut retenir qu'une seule interprète dont le nom a passé à la postérité: le soprano Anna Davia de Bernucci, la première Rosina.

Si l'on passe en revue chacun des rôles principaux, il faut mentionner que le premier Figaro était une basse italienne, Giovanni Battista Brocchi, aujourd'hui oubliée. Par contre, l'année suivante, à Vienne, Mozart entendra dans ce rôle Francesco Bussani qui sera à la fois son Bartolo et son Antonio des *Noces de Figaro*, son Masetto et son Commandeur de Don Juan et son Alfonso de *Così fan tutte*. Rappelons que ce Romain avait débuté comme ténor dans sa ville natale en 1763 dans *Le Contadine bizzare* de Pietro Alessandro Guglielmi. Mais lorsqu'il se fixe à Venise à partir de 1779, il devient basse bouffe, ce qui lui permet de s'imposer sur toutes les scènes italiennes pour connaître ensuite la gloire à Vienne dans les trois grands chefs-d'œuvre mozartiens. Dans le *Barbier* de Paisiello, le personnage de Figaro s'inscrit dans une tessiture allant du si bémol 1 au fa 3 avec, dans son air «Scorsi già molti paesi», l'utilisation du chant syllabique et du *canto di sbalzo* (ou chant recourant aux sauts d'octaves) à des fins comiques. Quant au rôle de Rosina, il a été créé, à Saint-Pétersbourg, par Anna Davia de Bernucci, tandis qu'à Vienne, il sera dévolu à Nancy Storace, la future Susanna des *Noces de Figaro*. La première susmentionnée serait née en Italie vers 1740; vingt ans plus tard, elle se serait affiliée à une troupe lyrique hollandaise avant de se révéler à Varsovie en 1777, à Saint-Pétersbourg en 1779. Et le 4 juin 1780, elle y crée le rôle-titre dans *La finta amante* de Paisiello, donnée à l'occasion de la rencontre de la tsarine Catherine II avec Joseph II, l'empereur d'Autriche. Deux ans plus tard, elle y campera la première Rosina en passant du mi bémol 3 au si bémol 4 avec la légèreté d'une coloratura brillante déjouant tous les traquenards d'un chant orné virtuose.

Le Comte Almaviva a été incarné à Saint-Pétersbourg par le ténor Guglielmo Jermoli: l'unique certitude que l'on possède à son propos est qu'il fit carrière avec sa femme, Maria. Tous



Bartolo

Dessin de costume: Coralie Sanvoisin

Maquillages et perruque: Cécile Kretschmar

deux auraient participé à la création du *Mondo della luna* de Joseph Haydn à Esterhaza le 3 août 1777, elle dans le rôle de Lisetta, lui dans le rôle d'Ecclitico. Et c'est donc en septembre 1782 qu'il figurera, lui seul, à l'affiche de création du Barbier à l'Ermitage. La tessiture du rôle est extrêmement centrale, en s'étendant du do 2 au fa 3; et la partie vocale n'est ornementée que de quelques trilles et gruppetti.

Pour Don Bartolo, sera sollicitée, à Saint-Pétersbourg, la basse bouffe Baldassare Marchetti, dont nous ne savons plus rien. Par contre, à Vienne, Mozart applaudira, dans le rôle, Francesco Benucci, un Florentin qui, dès 1769, s'était fait un nom à Pistoia, puis au Teatro San Samuele de Venise, avant de débiter à la Scala de Milan, en février 1779, dans *Le gelosie villane* de Giuseppe Sarti; pendant trois ans, il y prendra part à plusieurs spectacles, notamment à la création de *Fra i due litiganti il terzo gode* du même Sarti, le 14 septembre 1782. Puis il se rendra à Vienne où il campera donc le Comte Almaviva du Barbier; pour Mozart, il personnifiera ensuite Figaro lors de la création des *Noces de Figaro*, Leporello lors de la première locale de *Don Juan* puis Guglielmo à la création de *Così fan tutte*. Le 7 février 1792, son activité dans la capitale autrichienne sera couronnée par la création du *Mariage secret* de Domenico Cimarosa, où triomphera son Comte Robinson. En ce qui concerne Don Bartolo, dans une tessiture centrale allant du si bémol 1 au mi bémol 3, l'écriture brillante recourt au chant par sauts et aux cascades de paroles, si caractéristiques de la basse bouffe.

Si l'on passe sous silence les personnages de second plan, tels que les valets Lo Svegliato et Giovinetto, lalcade et le notaire, nous pouvons terminer par le rôle de Don Basilio confié, lors de la création pétersbourgeoise, à la basse Luigi Pagnanelli, totalement oubliée. Dans un registre pratiquement identique à celui de Don Bartolo (même si atteint le fa 3), sa partie est beaucoup plus linéaire, comme celle d'un *basso serio*, quoique, curieusement, l'aigu soit abondamment sollicité.

Notons encore que l'ouvrage disparaîtra des scènes durant la période allant de 1820 à 1870 et que les exhumations sporadiques culmineront sur une reprise d'avril 1939 à la Scala de Milan, où Gino Marinuzzi dirigera un plateau incluant Carmelo Maugeri, Margherita Carosio, Bruno Landi, Salvatore Baccaloni et Vincenzo Bettoni. Mais c'est surtout la production du Teatro dell'Opera da Camera de Rome qui, à partir des années soixante, redonnera vie à l'ouvrage grâce à la direction de Renato Fasano et à une distribution éclatante réunissant Rolando Panerai, Graziella Sciutti, Nicola Monti, Renato Capocchi et Mario Petri.



Rosina

Dessin de costume: Coralie Sanvoisin

Maquillages et perruque: Cécile Kretschmar

Il s'agit d'un cas peu banal. *Le barbier de Séville* de Beaumarchais (1775) a inspiré à un compositeur napolitain, Giovanni Paisiello, le livret de son «dramma giocoso» *Il barbiere di Siviglia*, créé au Théâtre de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, à la Cour de Catherine II, le 26 septembre 1782. Saint-Pétersbourg l'orthodoxe, capitale de la Russie depuis 1712, était l'une des plus somptueuses villes néo-classiques et, dans une moindre mesure, baroques, d'Europe au XVIII^e siècle : l'aire de l'opéra italien, modèle paneuropéen, recouvrant celle du baroque, sans distinction de contrée, il ne convient pas plus de s'étonner du lieu de la création du *Barbiere* de Paisiello, que de ceux d'*Idomeneo* de Mozart, à Munich, de *Don Giovanni*, à Prague, ou de l'*Antigone* de Traetta, déjà à Saint-Pétersbourg. L'étonnement peut tout de même s'imposer : Catherine II, née princesse dans une petite cour d'Allemagne du Nord, devenue en 1762 impératrice du plus grand pays du monde «pour le salut de la Russie et de la foi orthodoxe», ne passait pas pour un amateur d'art baroque et encore moins de musique, comme le rapporte Casanova dans ses *Mémoires*. «La musique est une belle chose, mais je ne conçois pas comment on peut l'aimer passionnément, à moins qu'on n'ait rien à faire d'important ou à penser. Je fais venir actuellement le Buranello¹, je suis curieuse de savoir s'il saura me rendre la musique intéressante ; mais j'en doute, car je ne crois pas être constituée pour la sentir.»² Mais voilà : Catherine II entend bien intégrer la Russie dans le concert international, dominé par la France, l'Angleterre et l'Autriche. Pour cela, outre une politique d'expansionnisme territorial, l'impératrice veut moderniser son pays au plan intellectuel et culturel. Ni l'humanisme, ni la Renaissance, ni la Réforme n'ont touché la Russie. La réputation de despote éclairée de Catherine II viendra donc de ses efforts en faveur de la diffusion des idées venues d'Europe de l'Ouest. Elle entretient une correspondance soutenue avec Voltaire, d'Alembert, Grimm et Diderot, fait traduire des ouvrages scientifiques et littéraires européens. La limite de sa tolérance viendra, entre autres, de sa peur de voir la Russie contaminée par les idées de la Révolution française. En politique avisée, Catherine II sait aussi qu'elle a besoin de s'appuyer sur la noblesse russe à laquelle elle veut insuffler un esprit d'initiative jusque là inconnu. En attendant, la vie de la Cour est fastueuse. Les voyageurs étrangers de passage s'émerveillent de sa splendeur et de sa richesse, comme de son aptitude à imiter les modes vestimentaires de Londres ou de Paris, avec seulement quelques mois de décalage. Les soirées

¹ Baldassare Galuppi, originaire de l'île vénitienne de Burano

² Cité par André Lischke, *Histoire de la musique russe*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2006, p. 121



**D'autres excellent
dans la musique.**

Nos collaborateurs, eux,
en Audit, Tax et Advisory.
C'est pourquoi ils ne se
produisent pas à l'Opéra
de Lausanne, mais s'enga-
gent pour nos clients sur
d'autres scènes.

**Nous recrutons les
meilleurs.**



y étaient occupées par des représentations d'opéras italiens, de comédie française ou des bals masqués.

Dans le domaine musical, Catherine II suivait les traces des impératrices Anna (1730-1740) et Elisabeth (1741-1762) à qui le pays devait les premières invitations de petits maîtres italiens, dans les genres instrumental et lyrique. A Francesco Araja (1709-1770), avait ainsi succédé Vincenzo Manfredini (1737-1799). C'est après une représentation de *L'Olimpiade* de ce dernier que Catherine II se laissa aller aux propos désenchantés sur la musique cités plus haut. Pour autant, l'impératrice décida de vaincre cette première impression, trop consciente des enjeux nationaux de ses choix culturels. Elle avait bien laissé au sculpteur français Maurice Falconet le soin d'ériger, dans un style flamboyant qu'elle n'appréciait pas fondamentalement, la statue équestre de Pierre le Grand par dessein politique. Son nom ainsi gravé sous la statue de son prédécesseur, elle se trouvait associée à lui dans le même culte.

Dans sa soif de prestige et son envie de faire oublier la barbarie des siècles précédents, l'impératrice convoque ce que la France et l'Italie font de mieux en matière d'architecture, Valin de la Mothe avant les Italiens Rinaldi et Quarenghi, ou l'Anglais Cameron, dans un empilement de styles classique, rocaille puis néo-classique qui, soixante-dix ans seulement après la fondation de Saint-Pétersbourg, faisait rire un voyageur comme l'Italien Alfieri «se ressouvenant de Rome, Gênes, de Venise et de Florence.» Dans le domaine du spectacle, les goûts de Catherine II la portent plus vers le divertissement que vers les sujets mythologiques. En 1764, une troupe d'opéra-comique fait découvrir à sa Cour les ouvrages de Philidor, Duni ou encore Dauvergne. Galuppi, maître de l'opéra bouffe, séjourne à Saint-Pétersbourg de 1765 à 1768; Tommaso Traetta, influencé par Gluck et Rameau, lui succède de 1768 à 1775. Mais, c'est le séjour de Giovanni Paisiello, de 1776 à 1783, qui verra le triomphe du goût musical italien. En 1784, Giuseppe Sarti lui succédera de 1784 à 1788; viendront après Cimarosa de 1787 à 1791 puis Martin y Soler jusqu'en 1794.

Dès 1777, le *Philosophe imaginaire* de Paisiello lui vaut les compliments de l'impératrice qui prétendait connaître cet ouvrage par cœur. La même année que son *Barbieri*, Paisiello lui présenta une *Serva padrona*, sur le modèle de celle de Pergolèse. Le 15 septembre 1782, a lieu la première de son *Barbieri*, quatre ans avant *Le nozze di Figaro* de Mozart, 34 ans avant *Il barbieri di Siviglia* de Rossini.

Paisiello toujours à la recherche de bons livrets, avait su le succès du *Barbier de Séville* de Beaumarchais, présenté le 2 juillet 1780, à Saint-Pétersbourg, par les Petits Comédiens du Bois de Boulogne. L'idée de s'en inspirer lui vint donc. Il

Opéra de Lausanne
Soutenir et partager:
un état d'esprit.



Les Retraites Populaires

Services aux Institutionnels

convient ici de d'évoquer la question de l'auteur de ce livret: l'incertitude a longtemps régné dans ce domaine. Francesco Paolo Russo, auteur d'une introduction à l'édition utilisée aujourd'hui, revient sur l'attribution qui en fut longtemps faite à l'abbé Giuseppe Petrosellini (1727-après 1797), librettiste de *La finta giardiniera* de Mozart, comme le renseignait la partition éditée par Ricordi en 1879. Rien cependant n'indique que Petrosellini ait séjourné à Saint-Pétersbourg au début des années 1780, où Paisiello se plaignait souvent de l'absence d'hommes de lettres capables de rédiger le livret d'un opéra. Giovan Battista Casti, l'auteur du livret du *Sposo burlato* de Paisiello (1779), en était déjà reparti. La Cour de Catherine II abritait en revanche de nombreux lettrés francophiles employés à la traduction de certaines pièces françaises et italiennes en russe. En 1783, lorsque Paisiello envoie la partition de son *Barbieri* au roi de Naples, il se plaint encore le manque de librettistes en Russie. Il confie avoir lui-même choisi le sujet, avoir fait traduire le texte de Beaumarchais en italien, et en avoir assuré en personne la distribution des numéros: «J'espère que vous apprécierez la distribution des pièces musicales que j'ai moi-même réalisée, mais vous ne serez pas content de la poésie, car le fait est que nous manquons ici de poètes», écrit-il. La présence de nombreux gallicismes dans ce livret indique en tout cas qu'il ne fut à coup sûr pas traduit par un italoophone.

Ce livret devait encore s'imposer au duc Cesarini Sforza, imprésario du Teatro Argentina à Rome en 1815, qui exigea que Rossini l'utilisât pour garantir le succès de son opéra, créé sous le titre *Almaviva ossia l'inutile precauzione* afin de le distinguer de l'ouvrage de Paisiello, encore très réputé. Outre la «précaution» prise par Rossini, l'affaire mérite d'être citée car elle signale un changement de civilisation théâtrale. L'époque disparaît où le même livret pouvait bien servir à Mozart et à Gazzaniga pour *Don Giovanni*, ou à Pergolèse et à Paisiello composant *La serva padrona*. Au début du XIX^e siècle, il devient de plus en plus rare que des librettistes et des compositeurs entrent en concurrence sur le même livret.

La création du *Barbieri* de Paisiello rencontra un vif succès. Le compositeur avait suivi les prescriptions de son mécène: l'ouvrage ne devait pas durer plus d'une heure et demie³ et utiliser les ressources de la troupe de chanteurs présents à Saint-Pétersbourg. L'italien n'étant pas compris de tout le monde, les récitatifs y était réduits au minimum indispensable, et leur traduction en russe et en français fut éditée. Les quatre actes du livret ne peuvent manquer d'étonner pour l'époque où la norme, dans l'opéra *seria* et l'opéra bouffé, se contentait de trois actes. L'explication en est simple: l'opéra de Pai-

³ Cf. à ce sujet le texte de Rinaldo Alessandrini dans ce programme



Basilio

Dessin de costume: Coralie Sanvoisin

Maquillages et perruque: Cécile Kretschmar

siello respecte la structure en quatre actes de Beaumarchais, autant que son texte, ce dont la lecture du livret achève de nous convaincre, le texte de Paisiello suivant pratiquement la lettre de son modèle français.

Il faut bien reconnaître qu'au-delà de la facilité apportée par une telle imitation, la comédie de Beaumarchais fournissait à un compositeur d'opéra bouffe les personnages et les situations dont il pouvait avoir besoin. Que dire aussi du pouvoir musical des mots dont l'exemple fameux reste la tirade dite de la calomnie par Basilio, sans parler du catalogue des voyages de Figaro avant son arrivée à Séville, ou du trio comique entre Bartolo et ses deux serviteurs, La Jeunesse et L'Eveillé, sous l'emprise des drogues versées par Figaro? Nul doute qu'à la lecture de tels passages, le compositeur Paisiello n'ait déjà commencé à entendre de la musique. Après les représentations de son *Philosophe imaginaire*, l'impératrice avait déjà dit: «Je suis étonnée du singulier emploi qu'il sait faire des tons et des sons. Même la toux, par exemple, devient harmonieuse et toute pleine de folie sublime...»⁴

Le *Barbier* de Paisiello est un «dramma giocoso», imitant même en cela le *Barbier* de Beaumarchais qui se voulait une comédie pure. Pourtant, dans leur volonté d'échapper à la vérité abstraite et profonde des pièces de Racine ou de Molière au siècle précédent, Diderot et Beaumarchais avaient voulu un théâtre sans «citoyens ridicules» ni «rois malheureux», théorisant le drame bourgeois, ou encore tragédie domestique, illustré par des titres comme *Le fils naturel* ou *La mère coupable*. Le comique en était banni comme «les sentences et les plumes du tragique.»⁵

La comédie et la tragédie se trouvant chassées de la recomposition du paysage théâtral comme genres artificieux, la question du statut du *Barbier de Séville* reste posée. Il convient de le définir comme une «comédie gaie» qui s'assume en tant que telle. Son auteur la disait «la moins importante des productions théâtrales, «la plus légère des productions dramatiques», un «vrai badinage». Beaumarchais n'a donc pas hésité à revenir aux aventures d'un valet de comédie après deux tentatives de drame, *Eugénie* en 1760, *Les deux amis* en 1770. Tout en retournant à la tradition de la farce, de la comédie moliéresque, voire à la *commedia dell'arte*, il prend cependant des distances vis-à-vis de ses sources, mettant même au grand jour certaines conventions du genre plutôt que de les utiliser: «Prenez garde que toutes ces histoires de maîtres supposés sont de vieilles finesses, des moyens de comédie...», dit le comte à l'acte III. Cette distance s'applique également au profil psychologique des personnages.

⁴ Cité par Alexandre Lischke, op.cit, p.124

⁵ Beaumarchais *Essai sur le genre dramatique sérieux*



*Mlle Contat (1760-1813),
actrice au Théâtre-Français,
dans le rôle de Rosine, gouache anonyme*

Le barbon de Beaumarchais est souvent plus pathétique que grotesque dans son mépris du monde moderne. Rosine, plus qu'une ingénue, est déjà une femme en quête d'un idéal de bonheur qu'elle a clairement identifié, sans avoir à s'en ouvrir à quelque duègne obligée: devenue plus tard la comtesse du *Mariage de Figaro*, elle se souviendra encore qu'elle est femme avant d'être comtesse. Dans le dernier acte du *Barbier*, se croyant trompée par le comte, elle parvient cependant à faire preuve d'une innocence qui jusqu'alors n'avait pas percé dans son caractère. Figaro a quitté sa condition de valet, et le comte, souvent plus riche que grand, cherche comme Rosine l'amour authentique. Lassé de ses frasques amoureuses madrilènes, il aspire à être aimé pour lui-même, comme cela peut arriver aux personnes de condition inférieure. Pour cela, il se met aux ordres de son ancien valet devenu barbier, auteur, compositeur et, en l'occurrence, metteur en scène. Figaro pratique aussi la philosophie, au-delà des considérations générales qu'il fait entendre, dont le célèbre «Je me presse de rire de tout de peur d'être obligé d'en pleurer.» Il vit d'espoir, de nostalgie, d'enthousiasme, de déceptions comme aucun autre valet de comédie, car il porte la parole et le vécu de Beaumarchais. Sa liberté va entraîner celle du comte et de Rosine qui, malgré les ruses utilisées, ne cessent de progresser vers leur vérité, au mépris des masques que la société et la comédie leur imposent. Le valet Figaro est un héros picaresque: on a d'ailleurs beaucoup insisté sur le possible jeu de mots «Figaro/picaro». Cette expérience de la vie, exprimée au premier acte sous la forme contradictoire d'un joyeux ressentiment, l'autorise à se plaindre du monde tel qu'il va à l'un des maîtres de ce monde: le comte, nanti qui s'est donné pour seul mal celui de naître.

Beaumarchais ne cherche cependant à aucun moment à dissimuler la tradition ancienne qui l'inspire dans *Le barbier*: il revendique la gaieté dans la *Lettre modérée* qui précède la comédie. Que Figaro accepte d'aider son ancien maître dans ses déboires amoureux, il n'y a là rien que de très classique depuis la littérature latine où le valet vient toujours en aide aux jeunes amoureux empêchés. D'où vient alors l'intérêt pour Beaumarchais de retourner aux topiques usés de la comédie et, si tel est le cas, Figaro n'est-il pas un personnage surdimensionné pour la mission bien classique qui l'attend? La réponse est donnée dans un détail qui n'échappe pas aux commentateurs modernes, dès la scène 4 de l'acte I. Après avoir expliqué au comte que Rosina n'est que la pupille de Bartholo, et pas sa femme, Figaro lui expose le stratagème du déguisement en militaire éméché pour entrer chez le barbon sans en éveiller la méfiance. Le comte l'écoute et réagit soudain en véritable maître de comédie, demandant à son valet: «Mais que n'y vas-tu, toi?». Figaro refuse, en prétextant que

meringues célestes



La parfaite maîtrise de leur art et l'expérience de nos boulangers-pâtisseries vous garantissent l'excellente saveur de toutes nos créations gourmandes.

Boulangeries - pâtisseries - traiteur
PRILLY - CRISSIER - LONAY - PULLY - RENENS - LAUSANNE
Tél.: 021 624 82 50
www.vaucher.ch

Les Boutiques



Yann Vaucher

De nature gourmande

même déguisé, Bartholo le reconnaîtrait. Ce faisant, il s'affranchit du code de la comédie qui veut qu'un déguisement ne soit jamais repéré. A ce moment, Beaumarchais sort donc du cadre de la comédie que se jouent maîtres et valets. La résistance de Bartholo dépassant aussi largement celle des ses semblables chez Molière ou Marivaux, Beaumarchais va projeter le comte dans un récit plus rude que celui de ses pairs en comédie: le jeune va en effet affronter tout seul les déconvenues d'ordinaire réservées aux valets, Figaro se satisfaisant de l'aider matériellement et de l'inspirer.

Autre critère du renouvellement du genre par Beaumarchais: le statut du comte. Il s'agit d'un grand d'Espagne, bien plus qu'un simple chevalier de comédie farcesque. Ce grand d'Espagne va feindre l'ébriété, chanter des chansons de soldat, accepter les saillies de son valet et le traiter avec une familiarité que l'on retrouvera dans *Jacques le fataliste et son maître* du Diderot. Leur rivalité dans *Le mariage de Figaro* ne fera qu'accentuer la nature radicalement originale de leur relation. De toute cette nouveauté dans un genre a priori convenu, que reste-t-il dans l'opéra de Paisiello? On l'a dit: Catherine II voulait bien de l'opéra à condition qu'il ne durât pas trop longtemps et, tout le monde ne parlant pas l'italien à Saint-Pétersbourg, les récitatifs ont été réduits au maximum. Le librettiste du *Barbiere* n'a pas passé à la postérité, ni en signant son adaptation, ni par son œuvre, même si l'opéra de Paisiello figurait encore à l'affiche de la Scala, en 1814, deux ans avant la création du chef-d'œuvre de Rossini.

L'opéra de Paisiello offre en lieu et place de la verve de Beaumarchais une succession de situations purement rocambolesques dont la vivacité des dialogues ne s'embarasse ni des subtilités, ni du naturel, ni du brio de son modèle littéraire. En d'autres termes, il se coule dans la norme des livrets comiques du XVIII^e siècle, la présence du compositeur à Saint-Pétersbourg coïncidant avec le triomphe international de l'opéra *buffa*. Le coup de génie de Beaumarchais qui consistait à faire du personnage de Figaro la clé de voûte de l'œuvre est totalement oublié. La bêtise et la tyrannie de Bartolo prennent, dans le livret utilisé par Paisiello, le pas sur la fantaisie de Figaro. Après une scène d'ouverture très prometteuse, Figaro va se contenter de jouer les utilités dans la lutte qui va opposer le comte à Bartolo.

De son modèle, Paisiello a exploité la possibilité de donner à son invention musicale une variété et une plasticité caractéristiques de l'opéra de la seconde moitié du XVIII^e siècle, spécialement de l'opéra *buffa*. Dans le genre comique, en effet, le divertissement et la surprise du spectateur, en l'occurrence une impératrice, pouvaient conduire les compositeurs à tester des chemins inconnus et très variés.

Paisiello s'approprie ainsi avec délice la chanson de Figaro qui

24 heures soutient l'Opéra de Lausanne

Sur présentation de la carte Club 24,
10% de réduction aux guichets de l'Opéra.



photo: Marc Vanappelghem

24 heures



www.24heures.ch

arrive sur scène, guitare à l'épaule. Le valet y improvise à voix haute, s'interrompant de ses propres commentaires. Il nous offre un *work in progress* en alternant la chanson créée et son commentaire immédiat dans les récitatifs. Comme dans son modèle théâtral, la musique est partie prenante du *Barbieri* de Paisiello, qu'il s'agisse de cette chanson, de la leçon de musique que le comte-Alonso va donner à Rosina, ou des réflexions de Bartolo sur la musique de son temps. Le compositeur, conscient de la faiblesse de son livret comparé à son modèle, va donc s'en donner à cœur joie dans l'expression musicale.

Lorsque le comte et Figaro se retrouvent, la répétition comique aux premiers et seconds violons du même motif mélodique paraît bien illustrer la phrase de Stendhal qui notait dans sa *Vie de Rossini* «la manière bien remarquable de Paisiello de répéter plusieurs fois le même trait de chant, et à chaque fois avec des grâces nouvelles qui le font entrer de plus en plus en avant dans l'âme du spectateur.»

Dans sa cavatine «*Scorsi già molti paesi*», Paisiello détourne le menuet, issu de la sphère noble et gracieuse de la musique, au profit du récit des aventures d'un valet. Au début de son duo avec Bartolo, le «*Lode al ciel...*» de Rosina est un morceau ample et lyrique: la flûte en est l'instrument principal. L'utilisation de cet instrument d'extérieur illustre admirablement la réclusion à laquelle l'héroïne est condamnée par son tuteur. Enfin, l'accompagnement à la mandoline de la sérénade du comte à Rosina vaut mieux que la guitare mal jouée suggérée par Beaumarchais, même s'il s'agit d'une évocation bien convenue de Naples que Rosina finit par reprendre en imitation.

Paisiello ne pouvait évidemment faire l'impasse sur l'air de la calomnie par Basilio. Le crescendo orchestral qui épouse à merveille le crescendo linguistique de la comédie s'inscrit tout de même dans une rhétorique descriptive qui court dans toute la musique baroque.

La ligne de chant de Bartolo dans sa cavatine Bartolo «*Veramente ho torto...*» se veut aussi monotone que le personnage est buté. Paisiello parvient néanmoins à lui conférer trois caractères nettement tranchés: celui où Bartolo catalogue les éléments de la suspicion («*Il dito è nero...*»), celui où il rapporte les excuses de Rosina («*Alla figlia del dottore...*»), et celui où il donne libre cours à sa colère («*Le vostre scuse non crederò...*»).

C'est dans la scène grotesque de la bataille que Paisiello l'emporte sur Beaumarchais: Bartolo ayant convaincu le comte d'abandonner le terrain, ce dernier quitte Rosina sur une note d'une grande émotion malgré des moyens musicaux réduits. Le dramaturge français laissait Almaviva prendre rapidement congé; Paisiello prend le temps de glisser une scène plus expressive et plus appropriée au ressenti des deux jeunes



*Gravure coloriée anonyme
pour Le barbe de Séville, XIX^e siècle*

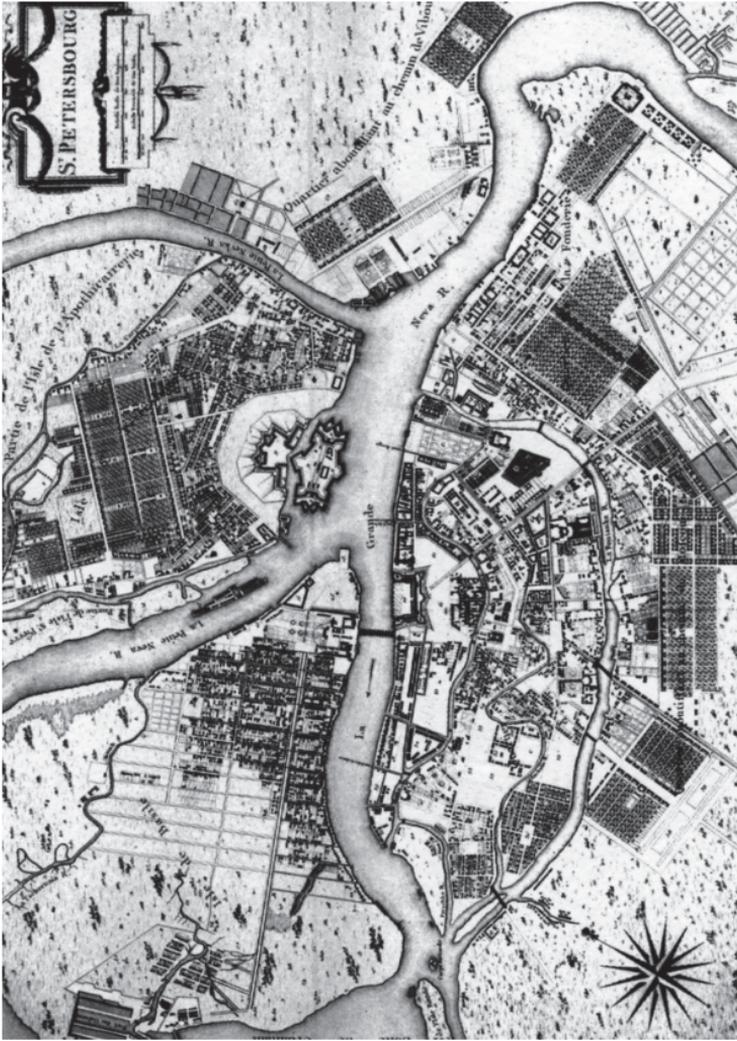
amants. La cavatine de Rosina «Giusto ciel che conoscete...» permet d'entendre une des pages les plus inspirées de Paisiello. Il s'agit d'un lamento amoroso où dialoguent les bois dans l'orchestre et la voix. Mozart a prolongé cette cavatine en mi bémol dans le *Nozze di Figaro*, lorsqu'apparaît pour la première fois la comtesse et qu'elle confie ses peines, seule sur scène, accompagnée des clarinettes, toujours dans la tonalité de mi bémol: même tempo, mêmes figures rythmiques, mêmes instruments chez Mozart que chez Paisiello. Il ne s'agit pas d'une imitation, mais bel et bien d'un hommage.

Au troisième acte, Paisiello reprend le procédé du théâtre dans le théâtre écrit par Beaumarchais, quand Rosina chante l'air «Già riede primavera...», censé venir d'une comédie intitulée *L'inutile précaution*, sous-titre même de la pièce de Beaumarchais et de l'opéra de Paisiello. Comme son modèle, le musicien s'enfonce encore plus loin dans le second degré puisqu'il parodie les conventions littéraires et musicales du temps dans cet air d'une tonalité arcadienne caractéristique de l'opéra *seria*. C'est une fois de plus l'invention mélodique du compositeur qui élève la banalité pleinement assumée du texte. Mozart adaptera cet air en allemand, avec son *Schon lacht der holde Frühling* (K.580). Bartolo réplique à sa façon à Rosina, dans un air bouffe typique: «Vuoi tu Rosina far compra fina...». Il s'agit d'une séguedille qui rappelle que l'action se déroule en Espagne. Paisiello y moque son personnage d'une manière originale. La lourdeur, l'âge de Bartolo, vont l'empêcher de tenir le rythme à trois temps de la séguedille que lance l'orchestre et qui se maintient dans les quatre premières mesures chantées. Parvenu à la cinquième mesure, Paisiello revient à une mesure à quatre temps, plus stable et plus sûre pour ce lourdaud de Bartolo.

L'acte se termine par un ample *concertato* qui condense trois scènes de la comédie de Beaumarchais.

L'originalité de Paisiello éclate au dernier acte, lorsque le comte révèle sa véritable identité à Rosina. Ce moment si attendu et intense se déploie sur un récitatif accompagné, le seul d'une certaine dimension dans la partition. Le procédé, loin d'atténuer la charge dramatique de la scène, la met en exergue en la détachant de ce qui précède comme du final qui va suivre. L'émotion de ce moment de vérité culmine avec le «Sappi, t'amava...» de Rosina, largo plaintif qui précède un tendre et bref duo entre elle et le comte réconciliés.

De ce court survol de la musique du *Barbier* de Paisiello, on retiendra que faute de l'invention et de la vie de celui de Rosini, il convient de le ranger au nombre des opéras plaisants et charmants que le XVIII^e siècle finissant pouvait offrir, lorsqu'un musicien instruit de tous les procédés de l'époque ne pouvait recourir aux services d'un librettiste. Dans une lettre célèbre du 13 octobre 1781, Mozart affirmait: «Le mieux, c'est



*Plan de Saint-Petersbourg,
au milieu du XVIII^e siècle*

quand un bon compositeur, qui comprend le théâtre, et qui est lui-même en état de suggérer des idées, se rencontre avec un judicieux poète, un vrai phénix.» Evidemment, il parlait de sa rencontre avec Lorenzo da Ponte. Paisiello n'a pas eu cette chance à la Cour de Catherine II, obligé de distribuer lui-même les airs et les récitatifs, sans être vraiment convaincu d'y être parvenu d'une manière satisfaisante. Son livret trop fidèle à la lettre de Beaumarchais n'a pas pu en saisir la vie, l'esprit. Cela n'a pas empêché d'innombrables reprises et traductions de cet ouvrage dans l'Europe entière: le 15 septembre 1785, au Théâtre de la reine, à Versailles, Marie-Antoinette joue son dernier rôle dans *Le barbier de Séville* de Paisiello.

Il serait néanmoins injuste de juger cet ouvrage d'après des critères postérieurs à sa création. Il conviendra de s'arrêter plutôt sur l'efficacité des introductions orchestrales des airs et sur la diversité des procédés musicaux utilisés pour rendre compréhensible un texte écrit en français, puis traduit en italien pour un public russophone, sans jamais sombrer dans l'illustration pure et simple. Donné le 13 août 1783 à Vienne, le *Barbier* de Paisiello connut un triomphe avec soixante représentations: il devint l'opéra le plus populaire de l'histoire du théâtre viennois au XVIII^e siècle. Mozart et Da Ponte l'avaient en tête en écrivant *Le nozze di Figaro* que leur public considéra comme la suite de l'opéra de Paisiello. Rossini y pensera encore en 1816, veillant à ne pas froisser les partisans encore nombreux de Paisiello dans un *avertissement au public* où il se justifiait de n'avoir pas choisi le même titre que son prédécesseur. Peu d'ouvrages peuvent se vanter d'avoir plu à autant de public, inspiré le respect des plus grands compositeurs d'opéra et connu une telle postérité.

Ray Viloser

Espace 2 à suivre depuis

L'OPÉRA DE LAUSANNE

Espace 2, partenaire fidèle de l'Opéra de Lausanne, se fait l'écho de sa saison dans ses émissions.

AVANT-SCÈNE, le samedi à 19h
Dans les coulisses de l'opéra

À L'OPÉRA, le samedi à 20h
Le rendez-vous lyrique

DARE-DARE, du lundi au samedi à 12h
L'actualité culturelle au quotidien
Régulièrement en public et en direct de l'Opéra de Lausanne

Recevez gratuitement chaque semaine par mail le programme de nos émissions. Inscrivez-vous sur: www.rsr.ch/lettre

Lausanne FM 96.2 / 100.8 - www.rsr.ch

ESPACE 2
RADIO SUISSE ROMANDE

La vie côté culture

+—
Livret
—+

Personnages :

Le comte Almaviva, ténor
grand comte d'Espagne, sous le nom de Lindoro, amant de Rosina

Rosina, soprano
orpheline et pupille de Bartolo, aime Lindoro

Bartolo, basse
médecin, tuteur de Rosina et amoureux jaloux de la même

Figaro, baryton
barbier de Séville

Don Basilio, basse
organiste qui enseigne la musique à Rosina, ami et confident de Bartolo

Giovinetto (La Jeunesse), ténor
vieux serviteur de Bartolo

Lo Svegliato (L'Eveillé), basse
jeune garçon, serviteur de Bartolo,

Un alcade, ténor

Un notaire, basse

Acte I

Une rue avec la maison de Bartolo d'un côté, avec une porte praticable et une fenêtre fermée par une jalousie.

Le comte dans un grand manteau sombre et chapeau à pointe; il regarde sa montre en se promenant

Introduction

Le comte

Voilà, l'heure approche
De voir ma Rosina
Où elle a l'habitude de venir.
Je ne voudrais pas que quelqu'un
Me vît dans ces habits...
Mais un importun s'avance
Qui trouble ma joie.
(il voit Figaro et se retire)

Scène 2

Figaro, une guitare dans le dos, chantant joyeusement, papier et crayon en mains. Le comte est caché

Air de Figaro

Figaro

Bannissons le chagrin,
Il nous consume :
Sans le feu du bon vin
Qui nous rallume, réduit à languir,

L'homme sans plaisir,
Vivrait comme un sot,
Et mourrait bientôt.
Jusque là, tout va bien.
(il compose et chante)
Le vin et la paresse
Se partagent mon cœur.
Allons donc,
ils ne se le disputent pas,
Ils y règnent ensemble...
Ils se partagent mon cœur...
Mais, peut-on dire «se partagent» ?
Oui, pas mal...
Et pourquoi non ?
Ce qui ne convient pas en poésie,
On le met en musique
Et c'est ainsi que l'on compose
des blagues.
(il pose un genou à terre et écrit)
Le vin et la paresse
Se disputent mon cœur.
Je voudrais finir avec quelque
chose de bien...
Avec une opposition, une antithèse...
Ça y est! J'ai trouvé...
(il écrit en chantant)
L'une est ma liesse,
L'autre mon serviteur.
Oh! Quand il y aura les instruments,
Avec cet air je ferai certainement
des miracles.
(il aperçoit le comte et se lève)

Duetto

Figaro

(Mais j'ai vu ailleurs cet... abbé)

Le comte

(observant Figaro)
(Ce visage m'est à coup sûr familier...)

Figaro

*(Ce n'est pas un abbé,
non, ce n'est pas un abbé;
Cette allure noble...)*

Le comte

(A l'allure grotesque et comique...)

Figaro

(Cette allure noble...)

Le comte

(A l'allure grotesque et comique...)

Figaro

*(Je ne me trompe pas :
c'est le comte.)*

Le comte

*(C'est sûrement ce coquin
de Figaro...)*

Figaro

C'est moi, monsieur...

Le comte

Coquin, si tu parles...

Figaro

Je me tais, pour sûr...

Le comte

Ne prononce pas mon nom...

Figaro

Bien, Excellence.

Le comte

Sois prudent.

Figaro

Si vous me le commandez,
je m'en vais de là.

Le comte

Je veux te parler;
ne reste pas là.
*(Celui-là est adroit et
m'aidera dans mon affaire.)*

Figaro

*(A coup sûr il y a là une intrigue
ou un secret.)*

*Récitatif***Le comte**

Mais que fais-tu à Séville ?
Quand tu m'as quitté,
Je t'avais recommandé
Pour que tu trouves un emploi.

Figaro

Et je l'ai obtenu, Excellence,
c'est vrai, je ne le nie pas.

Le comte

Appelle-moi seulement Lindoro :
Ne vois-tu pas à mon accoutrement
Que je veux être incognito ?

Figaro

J'obéirai.
(Il y a là-dessous une embrouille.)

Le comte

Bien, et cet emploi ?

Figaro

Je fus garçon apothicaire.

Le comte

Peut-être des hôpitaux de l'armée ?

Figaro

D'un maréchal-ferrant de cavalerie.

Le comte

Bon début!

Figaro

Le poste n'était pas mauvais ;

Mais par malheur,
j'en fus chassé, monsieur.

Le comte

Pourquoi ? Raconte un peu...

*Cavatine***Figaro**

La jalousie, mon dieu!
La jalousie, justes dieux,
Fut la cause de tous mes malheurs.

*Récitatif***Le comte**

Mais comment ! Tu versifies ?
J'ai vu tout à l'heure que tu
composais
Et chantais avec beaucoup de grâce.

Figaro

Et voilà, précisément mon malheur.
Quand le ministre sut
Que je faisais des sonnets,
des madrigaux,
Epithalames, idylles,
odes et chansons,
Et autres sortes de composition,
Tragiquement, ô sort inique,
Il me fit renvoyer de mon poste.

Le comte

Et toi alors ?

Figaro

Et moi alors, ne sachant que faire,
Je me mis à voyager en Espagne.

*Air***Figaro**

J'ai déjà parcouru
de nombreuses villes :
A Madrid je commençai,
Je créai une œuvre qui ratait ;
Bagage sur le dos,
Je parcourus à n'en plus pouvoir
La Castille, la Manche,
Les Asturies, la Catalogne,
Puis passai en Andalousie
Puis un tour dans l'Estrémadure,
Comme encore en Sierra Morena,
Et enfin en Galice.
Bien accueilli dans un lieu,
Emprisonné dans un autre,
Mais toujours de bonne humeur,
Dominant les événements.
*(pendant que Figaro chante, le comte
regarde avec attention la fenêtre de la
maison de Bartolo)*
Avec mon seul rasoir,
Sans argent,
En faisant les barbes,

Je poursuivais mon chemin ;
Maintenant, ici à Séville, je séjourne,
Prêt à servir Votre Excellence ;
Si seulement je mérite un tel honneur.

Récitatif

Le comte

(observant la jalousie)

Ta philosophie est assez joyeuse.

Figaro

Je me dépêche de rire

Par crainte de devoir un jour pleurer...

Mais pourquoi regardez-vous de ce côté ?

Le comte

Sauvons-nous.

Figaro

Pourquoi ?

Le comte

Viens à l'écart.

Duetto

Rosina et Bartolo

*(Rosina ouvre la jalousie
et vient à la fenêtre)*

Rosina

Grâce au Ciel,

Mon Argus¹ a enfin ouvert la jalousie ;

Je vais pouvoir respirer la brise fraîche.

*(Bartolo arrive à la fenêtre et s'avise
d'une feuille que Rosina tient en main)*

Bartolo

Une feuille ?

De quoi s'agit-il ?

Rosina

C'est la chanson de

L'inutile précaution

Que le maître de chapelle

m'a justement envoyée hier.

Bartolo

C'est quoi cette Précaution ?

Rosina

Monsieur, c'est une comédie.

Bartolo

Oui, à mourir d'ennui.

(Ah qui sait qui l'a inventée !)

Rosina

(elle fait tomber la feuille dans la rue)

Ah, ma chanson est tombée ;

Courez vite ou elle sera perdue,
courez...

Bartolo

Je cours, ma chère, tout de suite, je cours...

Rosina

*(elle regarde derrière la fenêtre,
fait un signe de la main au comte
qui ne fait qu'un saut, ramasse
la feuille et se cache)*

Eh, prenez et filez.

Bartolo

*(ouvre la porte de la maison
et cherche)*

Où est cette feuille ?

Rosina

Vous ne la trouvez pas ? Sous le balcon...

Bartolo

Voyons, voyons, voyons...

(Vraiment la belle commission
que voilà !)

Il est donc passé quelqu'un ?

Rosina

Je n'ai pas vu.

Bartolo

Non ?

Rosina

Je n'ai pas vu.

Bartolo

Non ? Et moi si je cherche, je deviens fou.

Une prochaine fois, juré,

Je n'ouvre plus jamais la jalousie

Je ne commettrai plus une

pareille erreur. Non, non, non, non.

(il rentre dans la maison)

Rosina

Retenue prisonnière,

Par un sort coupable,

Je ferai bien de chercher

A sortir de la prison de mon tuteur

Bartolo

(de la fenêtre)

Allons, veuillez rentrer, Madame,

Je vais fermer le balcon.

Rosina

Je viens tout de suite.

Ne vous fâchez pas,

Car je ne resterai pas dehors.

Bartolo

(de la fenêtre)

Allons, veuillez rentrer, Madame,

Je vais fermer le balcon.

¹ Dans la mythologie grecque, le géant Argus avait le corps recouvert d'yeux. Désigne un gardien vigilant, un jaloux.

Rosina

Je viens tout de suite.
Ne vous fâchez pas,
Je ne resterai pas dehors.
(ils rentrent et Bartolo ferme la jalousie)

Scène 4

Récitatif

Le comte et Figaro entrent en scène avec précaution**Le comte**

Maintenant qu'ils se sont retirés,
Examinons bien cette chanson qui
Renferme sûrement un mystère.
(il lit vivement)
Quand mon tuteur sera sorti,
Chantez indifféremment sur l'air
et les strophes de cette chanson
Votre nom, état et condition,
Cependant que je désire connaître
qui est celui
Qui s'obstine si résolument à aimer
La malheureuse et infortunée Rosina.

Figaro

Excellence, tout est bien,
Je comprends, vivat,
Vous faites ici votre cour
en perspective.²

Le comte

Te voilà instruit, mais si tu parles...

Figaro

O dieux, moi, parler ?
Je ne le jure pas,
Mais réfléchissez à mon intérêt...

Le comte

Maintenant, je suis rassuré.
Apprends : Il y a maintenant six mois
Qu'au Prado j'ai aperçu cette
rare beauté.
Je l'ai fait rechercher en vain
dans Madrid
Et voilà peu j'ai découvert qu'elle
s'appelait Rosina,
De noble lignée et orpheline.
Femme d'un médecin...

Figaro

Vous faites erreur,
Elle n'est que sa pupille.

Le comte

Tu connais le tuteur ?

Figaro

Comme ma mère.

Le comte

Tu es entré chez lui ?

Figaro

Et comment !
Je suis son barbier,
Son chirurgien et son apothicaire.

Le comte

Heureux Figaro !
Ah si je pouvais venir...

Figaro

(réfléchissant)
Il me vient maintenant une idée.
Un régiment arrive sur la place.

Le comte

Le colonel est un ami.

Figaro

Excellent ! Vous devez vous présenter
Chez le docteur en uniforme militaire,
Avec un billet de logement,
Et pour n'éveiller aucun soupçon,
Tâchez de paraître éméché.

Le comte

Excellent !
Faisons ainsi.

Scène 5

Récitatif

Scène 6

Récitatif

Figaro

(regardant la jalousie)
Mais la voilà.

Le comte

Qu'y a-t-il ?

Figaro

Vous ne voyez pas ?
Derrière la jalousie...
mais ne regardez pas...

Le comte

Et pourquoi ?

Figaro

N'a-t-elle pas écrit
« Chantez indifféremment. » ?

Le comte

Et comment chanter ?

Figaro

(lui passant sa guitare)
Comme vous pouvez.
Tout ce que vous direz sera très bien.

² Vous faites votre cour de loin.

Canzone

Le comte

Vous désirez savoir, la belle,
Mon nom : voilà, écoutez.
Je vais le dire. Je suis Lindoro,
ma naissance est commune,
Et je ne pourrai vous donner
aucun trésor.
Mais toujours fidèle, chaque matin,
Je vous chanterai, chère Rosina,
Avec le cœur sur les lèvres,
mes peines.

Rosina

(derrière la jalousie)

Donc Lindoro, chaque matin,
Ses peines, à Rosina.

Récitatif

**On entend la fenêtre se fermer
avec bruit**

Le comte

Elle a fermé la fenêtre ;
Quelqu'un l'a surprise.
Quel esprit, quel brio !
Figaro, crois-tu qu'à moi elle
se donne ?

Figaro

Je crois que plutôt que d'y manquer,
Elle passerait à travers cette jalousie.

Récitatif

Le comte

Aujourd'hui Rosina sera ma femme.
Et vous, monsieur Figaro,
si vous me servez
Sans faire avec aucun mot, aucune...
(il fait signe de le récompenser)

Figaro

Allons, Figaro, vole à la fortune !
Que votre Excellence s'en vienne
chez moi

Et prenne avec elle l'habit militaire,
Le billet de logement et de l'or...

Le comte

Mais de l'or, pourquoi ?

Figaro

Parce que, pour parler franc,
Sans un peu d'or on ne fait rien.

Duetto

Le comte et Figaro

Le comte

Ne doute pas, Figaro,
Ne doute pas, Figaro,
J'apporterai de l'or.

Figaro

Très bien Monsieur, très bien.
Je reviendrai vite, je reviendrai vite.

Le comte

Eh, Figaro ?

Figaro

Excellence ?

Le comte

Ecoute, attends :
Prends ta guitare.

Figaro

Je la prends et je m'en vais.

Le comte

(le rappelant)

Ta maison, étourdi ?

Figaro

(revenant sur ses pas)

Ah oui ! Je vais vous le dire.
Ma boutique est à deux pas,
de couleur bleue,
Vitrage en plomb,
trois palettes³ en l'air ;
Elle a pour enseigne un
œil dans une main :
Consilio manique⁴
J'y serai, j'y serai.

³ Récipient pour recueillir et mesurer le sang de la saignée en médecine ancienne

⁴ Avec discernement et habileté

Acte II

*Dans la chambre de Rosina.
Des portes, une fenêtre fermée
par une jalousie.*

Scène 1

Récitatif

Rosina

Mon Lindoro adoré,
Quand recevras-tu cette lettre ?
Je l'ai vu parler à Figaro.
Si je pouvais satisfaire mon désir!
(surprise)
Monsieur Figaro ici ?

Scène 2

Figaro et Rosina

Récitatif

Figaro

Serviteur madame.
Comment allez-vous ?

Rosina

Je ne vais pas bien.
Avec qui parliez-vous ?

Figaro

A un étudiant du nom de Lindoro.
Mais il a un défaut : le pauvre est amoureux.

Rosina

(vivement)
De qui donc ?

Figaro

(la regardant avec finesse)
D'une belle personne.

Rosina

Et qui s'appelle ?

Figaro

N'ai-je pas dit son nom ?

Rosina

Dites-moi son nom,
Je ne le dirai à personne.

Figaro

Elle est la pupille de votre tuteur.

Rosina

(avec émotion)
Je ne le crois pas.

Figaro

Il est impatient de venir ici en personne.

Rosina

Il me perdrait.

Figaro

Ecrivez-lui deux mots.

Rosina

Je les ai écrits ici.
Tenez, voici...
(lui donnant la lettre)
C'est juste par amitié.

Figaro

Par amitié seulement ?
Pas par amour ?

Rosina

Fuyez, mon tuteur arrive !

Scène 3

Récitatif

Bartolo

(en colère)
Dites-moi, le barbier était ici ?

Rosina

Peut-être lui aussi vous donne-t-il du souci ?
Et bien oui, il était ici,
Je lui ai parlé et l'ai trouvé fort aimable.
(Puisse-t-il en mourir de dépit!)

Scène 4

Bartolo

(seul)
Le diable emporte les valets !
On ne peut même pas sortir un moment. Où êtes-vous,
La Jeunesse, L'Eveillé ?
Ce maudit Figaro a rendu tout le monde malade avec ses drogues.

Terzetto

L'Eveillé

(bâillant)
Ah !

Bartolo

Mais où étais-tu, étourdi ?

L'Eveillé

(bâillant)
Ah !

Bartolo

Quand le barbier...

L'Eveillé

(bâillant)
Ah !

Bartolo

...S'en est venu ici il y a peu.

L'Eveillé*(bâillant)*

Ah!

Bartolo

Où étais-tu ?

L'Eveillé

J'étais..., ah..., ah...

Bartolo

Bravo, bravo, j'ai compris!

Grande réponse, en vérité.

Ah, mais à coup sûr, je parie que

Tu machinais quelque espièglerie.

Tu ne l'as pas vu ?

L'Eveillé

Je l'ai vu.

(bâillant)

Ah... Ah... Il m'a trouvé si malade

Que je me sens malade.

Bartolo

Je perds patience.

Où donc est La Jeunesse ?

Où est ce vaurien ?

Scène 6**La Jeunesse arrive en vieillard,
s'appuyant sur une canne,
 ternuant plusieurs fois****Bartolo**Par ma foi, je suis sûr qu'il dissimule
une fourberie.**L'Eveillé**

La Jeunesse, viens là...

La Jeunesse

Atchoum!

Bartolo

Viens, tu  ternueras demain.

Répondez, si quelqu'un est venu

chez Rosina.

La Jeunesse

Atchoum!

L'Eveillé*(bâillant)*

Ah...

Bartolo

Que me chantez-vous là ?

L'Eveillé

Le bar...

Bartolo

Comment ? Allons, parlez!

Maudits... Je ne vous entends pas,

Je ne vous comprends pas.

Le barbier est venu, oui ou non ?

L'Eveillé

Le barbier... Il y a quelqu'un ?

Bartolo

Je parie qu'il est d'accord avec lui.

L'Eveillé

Moi, d'accord ?

La Jeunesse

Non, Monsieur.

Il y a de la justice...

Bartolo

Quelle justice, quelle justice ?

Je suis le patron et j'ai raison...

La Jeunesse

Mais s'il est vrai...

Bartolo

Je ne veux pas que ce le soit,

Je ne veux pas que ce le soit.

L'Eveillé

Donc, il vaut mieux s'en aller.

Bartolo

Ce sera certainement mieux.

La Jeunesse

Donc, il vaut mieux s'en aller.

Bartolo*(les imitant)*

L'un  ternue, l'autre b ille,

Filez d'ici à mille lieues !

La Jeunesse et L'Eveillé

S'il n'y avait pas la demoiselle...

Bartolo

Filez donc, à la bonne heure...

La Jeunesse et L'Eveillé

Personne ne resterait là...

Bartolo

Allez, partez!

La Jeunesse*( ternuant)*

Personne ne resterait là...

L'Eveillé*(bâillant)*

Donc, mieux vaut s'en aller.

Bartolo

Ce sera certainement mieux...

Scène 7*Récitatif***Bartolo, don Basilio qui arrive
et Figaro qui écoute dans un coin**

Bartolo

Don Basilio, vous venez peut-être
Pour la leçon de musique de Rosina?

Basilio

Ça ne presse pas tant.

Bartolo

Je suis passé chez vous
Et ne vous y ai pas trouvé.

Basilio

J'étais sorti pour vos affaires.
J'ai une mauvaise nouvelle.

Bartolo

Pour vous ?

Basilio

Hélas, pour vous !
Le comte Almaviva est ici
Et sort toujours déguisé.

Bartolo

C'est lui qui fait chercher
Rosina dans Madrid.
Contre un homme aussi puissant,
dites-moi, vous,
Ce qu'il faut faire.

Basilio

Il faut de la calomnie.

*Aria***Basilio**

Savez-vous ce qu'est la calomnie ?
Avec elle, à toute heure, on peut faire,
ma foi, de grandes choses.
Rasant le sol,
Elle commence pianissimo ;
Du peuple la vaste foule la recueille,
Et, l'amplifiant, la passe de
bouche en bouche ;
Le diable vous la met à l'oreille,
C'est ainsi. Entre-temps, elle gonfle,
Se lève, siffle, enfle à vue,
Vole dans l'air, tourbillonne
éblouissante,
Eclate et tonne,
puis devient, crescendo,
Un tumulte universel,
comme un grand chœur.
Alors il n'y a plus de remède...

*Récitatif***Bartolo**

Quel radotage est-ce là, Basilio ?
Et quel rapport a ce « piano-
crescendo » avec ma situation ?

Basilio

Cela a beaucoup à voir,
Si l'on veut éloigner un ennemi.

Bartolo

Je pense épouser Rosina
Avant qu'elle apprenne que le comte
existe.

Basilio

Alors, il n'y a pas de temps à perdre !

Bartolo

Que manque-t-il ?

Basilio

Il manque de l'argent.
Vous êtes un peu pingre.

Bartolo

Tenez, prenez et terminez vite l'affaire.

Basilio

Demain, le mariage aura lieu.
(il s'en va et Bartolo l'accompagne)

Scène 8

**Figaro sortant d'un réduit,
puis Rosina**

Figaro

La belle précaution !
J'avertirai mon patron de tout.
(il veut sortir)

Rosina

(accourant)
Comment, vous ici ?

Figaro

Oui, heureusement.
J'ai entendu tout ce que votre tuteur
A dit au maître de chapelle.
Et en écoutant,
j'ai entendu que votre tuteur
Veut vous épouser demain.

Rosina

Dieux du Ciel !

Figaro

Que craignez-vous ?
Je leur donnerai tant de tracas
Qu'ils ne pourront pas penser
au mariage.
(il s'en va en courant)

Scène 9

Récitatif

Bartolo revient**Rosina**

Monsieur avait de la visite ?

Bartolo

Oui. Don Basilio.
Ç'eût été mieux si ç'avait
été monsieur Figaro ?

Moi, je parierais qu'il est
justement venu
Chercher quelque réponse de vous.

Rosina

Une réponse ?
De qui ?

Bartolo

(regardant la main de Rosina)
Je le sais, moi ?
Vous avez écrit, madame !

Rosina

En voilà une belle,
Que vous vouliez me faire convenir...
(embarrassée)

Bartolo

(lui prenant le doigt)
Et que signifie ce doigt noir ?

Rosina

C'est parce que fortuitement
Je me suis brûlé le doigt ;
Je l'ai trempé dans l'encre pour le
guérir.

Bartolo

Très bien. Voyons.
(comptant les pages d'un cahier)
Il y avait six feuilles et maintenant
cinq !

Rosina

(Quelle idiotie j'ai été !)
La sixième...

Bartolo

La sixième...

Rosina

J'en ai fait un cornet rempli
de bonbons
Que j'ai envoyé à la fille de Figaro.

Bartolo

Cette plume était neuve,
Maintenant elle est couverte d'encre.

Rosina

Je m'en suis servi voilà peu,
Pour dessiner une fleur
Sur un vêtement que je vous brode
au tambour.

Bartolo

Vous ne rougissez pas ?
Alors, je suis sûr.

Aria

Bartolo

Assurément, j'ai tort, c'est vrai :

Quand on se brûle un doigt,
Il est sûr qu'on peut le guérir
avec de l'encre.

Si une plume est tachée,
C'est parce qu'on a dessiné
Une nouvelle fleur sur un vêtement ;
S'il manque une feuille de papier,
Vous dites, très franche,
Qu'on a envoyé à la fille du barbier
Un cornet plein de bonbons.
Mais le doigt est noir,
La plume est tachée,
La feuille manque.
Jamais je ne croirai vos excuses.
Une autre fois, en sortant,
Avec des verrous et des loquets à
cent clés
Je vous enfermerai.

Scène 10

Récitatif

**Le comte, en uniforme de
cavalerie, feignant l'ébriété**

Le comte

« Réveillons-là, réveillons-là »⁵
Qui de vous deux est le docteur
Barbaro ?
(bas à Rosina)
(Rosina, c'est moi, Lindoro.)

Bartolo

Bartolo, vous voulez dire.

Le comte

Oui, Balordo, Bartolo,
pour moi c'est pareil.
(à Rosina lui montrant un papier)
(Prenez cette lettre.)

Bartolo

*(lisant une lettre que le comte lui a
remise)*
« Le docteur Bartolo recevra,
nourrira,
Et donnera à dormir,
pour une nuit seulement,
Au dénommé Lindoro, dit L'Ecolier,
Médecin de chevaux... »

Rosina

(C'est lui !)

Bartolo

(à Rosina)
Qu'y a-t-il ?

Le comte

(au docteur)
N'ai-je pas raison là ?

Bartolo

Oui. Vous direz à votre impertinent

Maréchal des logis que j'ai
une dispense. Je vous la montre
maintenant bien volontiers.
(il va la prendre dans une armoire)

Terzetto

Le comte
Ah, Rosina!

Rosina
Vous, Lindoro?

Le comte
Prenez cette lettre!

Rosina
Que faites-vous? Vous ne voyez pas?

Le comte
Sortez votre mouchoir,
Je vais laisser tomber la lettre.

Rosina
Mon tuteur est derrière nous.
Comment puis-je la prendre?

Le comte
Sortez votre mouchoir,
Je vais laisser tomber la lettre.

Bartolo
Doucement, beau soldat,
Ne regardez pas ma femme.

Le comte
Votre femme?

Bartolo
Oui, monsieur.

Rosina
Pas mon mari, mais mon tuteur.

Le comte
Je vous ai pris pour son bisaïeul
ou trisaïeul.

Bartolo
Attendez, attendez,
que je vous lise ceci.
(il sort un parchemin)
«Nous, les soussigné, attestons...»

Le comte
Qu'il aille au diable...
(il jette le papier d'un coup de main)
Que m'importe?

Bartolo
(en colère)
Monsieur le soldat, suis-je une
andouille?

Le comte
Ne vous emportez pas! Faites excuse.

Bartolo
Je vais appeler mes gens.

Rosina
(Que faire dans cette situation?)

Le comte
Vous voulez la bagarre?
Qu'il en soit ainsi.
Je vais vous montrer une bataille.

Bartolo
Vous feriez bien de partir,
Car je vous le ferai regretter.

Rosina
Mais quelle idée!
Mais quelle folie!
On ne peut livrer bataille contre le vin.

Le comte
Vous voulez la bagarre?
Qu'il en soit ainsi.
Je vais vous montrer une bataille.

Bartolo
Vous feriez bien de partir,
Car je vous le ferai regretter.

Rosina
Mais quelle idée!
Mais quelle folie!
On ne peut livrer bataille contre le vin.

Le comte
(poussant le docteur)
Imaginez l'ennemi d'un côté du ravin,
L'ami de l'autre côté.
(bas à Rosina)
(Sortez votre mouchoir.)
(Rosina sort le mouchoir;
le comte laisse tomber
la lettre entre eux deux)
Alors, là, il y a...

Bartolo
Qu'y a-t-il?

Le comte
(ramasse la lettre)
C'est une lettre d'amour.

Rosina
Je sais ce que c'est soldat.

Bartolo
Donnez, donnez!

Le comte
Du calme!
Une ordonnance serait pour vous,
Mais ce billet est bien pour elle!

Rosina
(prend la lettre et la met
dans une poche)
Bien obligée.

Bartolo

Donnez, donnez!

Le comte

Doucement.

Bartolo

Sortez!

Le comte

Je pars.

Rosina

(Ah! Qui sait quand je pourrai lire sa lettre?)

Le comte

(Ah! Qui sait ma Rosina, quand je pourrai te revoir?)

Bartolo

(Il y a là-dessous une embrouille Que je vais bien vite découvrir.)

Rosina

(Ah! Qui sait quand je pourrai lire sa lettre?)

Le comte

(Ah! Qui sait ma Rosina, quand je pourrai te revoir?)

Bartolo(Il y a là-dessous une embrouille Que je vais bien vite découvrir.)
(le comte s'en va)**Scène 11***Récitatif***Bartolo**(Enfin, le voilà parti!
Jouons le jeu.)**Rosina**

Ce soldat était vraiment joyeux!

Bartolo

Vous n'êtes pas curieuse de lire la feuille qu'il vous a donnée?

RosinaQuelle feuille?
Je ne comprends pas.**Bartolo***(désignant la poche)*
Celle que vous avez mise là.
Faites-la voir.**Rosina**C'est une lettre de mon cousin
Que j'ai reçue hier.**Bartolo**

Et je ne peux pas la voir?

RosinaNon, monsieur,
mais quel manque de dignité!**Bartolo***(tapant du pied)*

Je veux la voir.

Rosina

Vous ne la verrez pas.

BartoloJe verrouillerais la porte,
Vous ne vous échapperez pas.**Rosina***(tombant sur une chaise)*

Oh!

Bartolo

Qu'avez-vous?

Rosina*(feignant de s'évanouir)*

Je me sens mourir.

Bartolo

(Lisons maintenant la lettre sans qu'elle le voie.)

Rosina

Ah!

Bartolo

Quelle colère de savoir!

Rosina*(comme plus haut)*

Infortunée!

BartoloCiel, que vois-je?
*(il lui tâte le pouls d'une main
et de l'autre prend la lettre
qu'il lit en soupirant)*Cette lettre est bien
une lettre de son cousin.
Je me suis bien trompé.Pauvre de moi!
*(il feint de la soutenir
et remet la lettre dans
la poche de Rosina)***Rosina**

Ah!

Bartolo*(il sort une bouteille d'eau parfumée)*
Ce sont des vapeurs, mon cœur!
N'ayez pas peur.
Le pouls bat à peine.**Rosina**

Allons, laissez-moi!

Bartolo

Je le confesse: j'ai tort.

Rosina

Votre demande est si révoltante!

Bartolo

Pardonnez-moi, ma chère.
(il s'agenouille)

Rosina

Avec de bonnes manières,
On obtient tout.
(elle lui tend la lettre)

Bartolo

L'honnêteté du procédé
Dissipe mes soupçons.

Rosina

Lisez donc, monsieur.

Bartolo

Le Ciel me garde
De vous offenser encore une fois.

Rosina

Précédez-moi.
J'arrive tout de suite.

Bartolo

Maintenant que la paix est faite,
Aimez-moi,

(lui baisant la main)

Et vous serez heureuse un jour.

Rosina

Soyez bon, monsieur,
(baisant les yeux)
Je vous aimerai.

Bartolo

Je serai bon,
mon cœur, je serai bon.
(il part)

Scène 12**Rosina**

(seule, observant si Bartolo part)
Lisons enfin cette lettre qui m'a donné
Jusqu'à présent tant de peine.

Cavatine

Justes Cieux qui savez
La droiture de mon cœur,
Donnez à mon âme la paix
qu'elle n'a pas.

Acte III

Chambre de Rosina

Scène 1

Bartolo seul, désolé

Duetto

Bartolo

Quelle humeur!
Oh, mais quelle humeur!
Ma foi, je la croyais calmée;
Au contraire, elle est toujours fâchée.
Elle ne veut pas, ce qui est pire,
Des leçons de Basilio.
(on frappe à la porte)
Mais qui tape aussi fort?
On dirait qu'on abat les portes.
Je crains que ce soit quelque gredin.
(il va ouvrir)

Scène 2

Le comte

(en habit de bachelier)
Que la paix et la joie soient avec
vous!

Bartolo

Le ciel vous donne la paix.

Le comte

Je vous souhaite la joie et la paix.

Bartolo

Voilà qui augure bien:
Il me plaît vraiment.

Le comte

Je vous souhaite la joie et la paix.

Bartolo

(Houlà, quel fâcheux!)
Paix et joie...

Le comte

Je viens vous souhaiter.

Bartolo

*(Ah, en voilà un capable de venir me
mystifier.)*

Récitatif

Bartolo

Et bien, qui êtes-vous?

Le comte

Alonso est mon nom, bachelier
diplômé.

Bartolo

Je n'ai pas besoin de précepteur.

Le comte

Je suis élève de Don Basilio qui a
l'honneur...

Bartolo

Oui, bien, qui a l'honneur;
venons-en au fait.

Le comte

Il est malade et je le remplace...

Bartolo

Malade? Allons le visiter.

Le comte

Il m'avait chargé...

Bartolo

(Le gredin!)
Parle toute de même.

Le comte

(Oh, le vieux fâcheux)
Don Basilio m'avait chargé...

Basilio

Parle fort, je suis sourd d'une oreille.

Le comte

(élevant la voix)
Volontiers... que le comte Almaviva...

Bartolo

(épouvanté)
Doucement, s'il vous plaît!

Le comte

... a changé de domicile aujourd'hui
Et j'ai une lettre que Rosina lui a
écrite.

Bartolo

Lui a écrite! Moins fort!

Le comte

Mais n'êtes-vous pas sourd?

Bartolo

Pardonnez ma méfiance.
Mais votre âge, votre apparence,
votre visage
M'ont rendu suspect.
Voyons cette lettre.

Le comte

(lui donne la lettre)
Voilà.

Bartolo

Ah, perfide! Je reconnais son écriture.

Le comte

Nous lui montrerons la lettre
et lui dirons
Qu'une maîtresse du comte
me l'a donnée
A laquelle il l'a sacrifiée. Alors...

Bartolo

De la calomnie! Bien trouvé!
Maintenant, je vois, mon ami,
Que vous venez de la part de Don
Basilio.
Je dirai que vous l'avez remplacé
Pour sa leçon.

Le comte

Gardez-vous bien de lui montrer la
lettre.

Bartolo

Je ne la lui montrerai pas.
Soyez-en sûr.

Scène 3

Récitatif

Le comte

Me voilà sauvé. Ouf!
Diable d'homme!
Figaro sait bien comme
il est difficile à manipuler.
Sans l'inspiration de la lettre,
j'étais très mal.
(écoutant à la porte)
Ciel! On se dispute là:
si elle ne vient pas,
J'aurai perdu le fruit de mes efforts.

Scène 4

Récitatif

Rosina

Tout ce que vous me dites est inutile,
monsieur.
Je ne veux plus de leçon de musique.

Bartolo

Mais c'est don Alonso,
Ami et élève de Don Basilio.

Rosina

Où est ce professeur
Que vous craignez de renvoyer?

Bartolo

Le voici.

Rosina

*(à la vue de son amant,
pousse un cri)*
Oh!

Bartolo

Qu'avez-vous?

Rosina

*(les deux mains sur le cœur dans une
grande confusion)*
Mon dieu, monsieur, mon dieu!

Bartolo

Elle se sent mal, monsieur Alonso.

Vite, une chaise!

(va chercher une chaise)

Le comte

Rosina!

Rosina

Quelle imprudence!

Bartolo

Voici. Asseyez-vous.
Visiblement, bachelier, aujourd'hui elle
ne prendra pas de leçon.

Rosina

Attendez.
Je prendrai la leçon
si vous le permettez.

Le comte

(à Bartolo)
(Ne la contredisons pas.)

Bartolo

(à voix basse au comte)
(Vous avez raison.)
Faites comme il vous plaira.

Le comte

C'est l'air qui sert pour la leçon?

Rosina

*(prenant une feuille de musique
sur le clavecin)*
C'est l'air de La précaution inutile.

Bartolo

(Toujours la même histoire.)

Rosina

Jouez-le, je veux l'apprendre par
cœur.

Air de Rosina

Déjà le printemps fleuri revient,
Déjà l'agréable zéphyr badine
Parmi l'herbe et les fleurs.
Le feuillage sur les arbres revient,
L'herbe dans les prés revient,
Mais la paix dans mon cœur ne
revient pas.
Pauvre bergère, seule et triste,
Je ne pleure pas l'agnelle perdue,
Mais le bergère Lindoro.

*Récitatif***Le comte**

Cet air, à dire vrai, est ravissant
Et madame le chante très bien.

Rosina

Vous vous moquez, monsieur,
Tout le mérite en revient au précepteur.

Bartolo*(bâillant)*

Je crois avoir trop dormi
Et je n'ai pas entendu ce bel air.
Mais, soit dit entre nous en bonne
entente,
Je n'apprécie pas trop cette
forme de chant.
J'aime les airs faciles à retenir :
Par exemple, ceux que je chantais
Alors dans ma prime jeunesse.
Voyons si je m'en souviens.

Air de Bartolo

Tu veux, Rosina, faire emplette
D'un beau mari qui mérite, belle
enfant,
Tout ton amour.
Je ne suis pas Tircis⁶,
Mais je vaudrais encore mon prix,
Et, je te le jure,
Quand il fait sombre,
Tous les chats sont gris.
Donc, ma belle enfant,
Prends mon cœur.

Scène 5*Récitatif***Bartolo***(apercevant Figaro)*

Monsieur le barbier,
Vous tombez bien,
Dites un peu ce qui vous amène.
C'est pour purger, saigner, mettre au
lit toute la maison ?

Figaro

Je viens vous raser : c'est le jour.
Allez, La Jeunesse, l'Éveillé,
Apportez l'eau, le bassin et le savon.

Bartolo

C'est bien, faites-les venir,
Ils sont tous fatigués, au lit.

Figaro

Et bien, j'irai moi...

Bartolo*(détache son trousseau de clés et dit par réflexion)*

Non, j'y vais moi-même.

(bas au comte en s'en allant)

(Ne le laissez pas s'approcher d'elle.)

Scène 6*Récitatif***Figaro**

Nous avons manqué
une belle occasion.

Il me donnait tout son trousseau
de clés. Quelle est la clé
de la jalousie ?

Rosina

La plus neuve.

Figaro

J'ai déjà compris.
Si je peux l'atteindre,
Je ferai bien.

Scène 7**Bartolo revient****Bartolo**

(Je ne sais ce que je fais,
De laisser ici ce diable de barbier.)
Tenez. Dans ma chambre.
Mais ne touchez à rien.

Figaro

Je ne toucherai à rien,
Soyez-en sûr.

Scène 8**Bartolo,
le comte et Rosina****Bartolo***(bas au comte)*

(C'est lui, assurément,
qui a porté la lettre au comte.)

Le comte*(bas à Bartolo)*

(Il m'a l'air d'un fripon.)

Bartolo

(Il ne m'attrapera plus.)

Rosina

Comme il est discourtois, messieurs,
De parler entre vous à voix basse
Bartolo! Et en attendant, ma leçon...
*(on entend comme un bruit de
vaisselle renversée)*

Bartolo

Quel bruit Bartolo!

Ce diable de maudit barbier
Aura tout cassé dans mon cabinet.
(il part en courant)

Scène 9**Le comte et Rosina****Le comte**

Allons, profitons de ce moment
Que le barbier nous ménage.
Accordez-moi, ma chère, ce soir un
entretien.

Scène 10*Récitatif***Bartolo, Figaro, les mêmes****Bartolo**

J'avais raison. Tout est cassé!

Figaro

Voyez quel grand malheur.

L'escalier est sombre

(montrant la clé au comte)

Et en montant, j'ai accroché une clé.

Bartolo

Accrocher une clé! L'habile homme!

Figaro

Mieux que moi, monsieur, trouvez-en un autre.

Scène 11*Quintette***Rosina, le comte, Figaro,
Don Basilio, Bartolo****Rosina***(Don Basilio!)***Le comte***(Juste Ciel!)***Figaro***(C'est le diable!)***Bartolo***(à la rencontre de Basilio)*

Cher ami, vous êtes bien rétabli?

N'était don Alonso,

Je voulais me rendre chez vous.

Don Basilio*(étonné)*

Don Alonso!

Figaro

Toujours des imprévus,

Toujours des imprévus!

(frappant du pied)

Voulez-vous être rasé?

Don Basilio

Dites, messieurs...

Figaro

Je n'en peux plus, Je n'en peux plus!

Don Basilio

Mais il faut...

Le comte

Allons, taisez-vous.

Monsieur est déjà informé

Que vous m'avez chargé

De venir donner la leçon.

Don Basilio*(encore plus étonné)*

La leçon? Alonso! Comment?

Rosina

Allons, taisez-vous!

Don Basilio

Elle aussi?

Le comte*(bas à Bartolo)**(Dites-lui que nous sommes d'accord.)***Bartolo***(bas à don Basilio)**(N'allez pas nous démentir.)***Don Basilio**

Ah, oui, oui, oui, oui,

Je suis d'accord.

Bartolo

Et bien,

Basilio, que fait votre homme de loi?

Figaro

Allons, cessez avec l'homme de loi!

Don Basilio

Quel homme de loi?

Le comte*(souriant)*

Avez-vous parlé avec l'homme de loi?

Rosina

Mais quel homme de loi?

Don Basilio*(impatienté)*

Non, je n'ai pas vu l'homme de loi.

Quel homme de loi?

Non, je n'ai pas vu l'homme de loi.

Le comte*(bas à Bartolo)**(Faites en sorte qu'il parte,**Je crains qu'il nous découvre.)***Bartolo***(à voix basse au comte)**(Vous avez raison,**C'est ce que je vais faire.)**(à don Basilio)*

Mais quel mal vous a pris?

Rosina

Dites, dites, quelque douleur...

Don Basilio*(en colère)*

Je ne comprends pas...

Le comte*(lui mettant une bourse dans la main)*

Monsieur, monsieur,
(avec passion)
Le docteur vous demande ici,
Dans l'état où vous êtes,
Ce que vous êtes venu faire.

Figaro

Il est pâle, il est pâle
Comme un mort.

Don Basilio

Ah! Je comprends.
Ah! Je comprends.

Le comte

Je vous l'ai dit,
Allez vite vous coucher,
Vous nous faites trembler de peur.

Figaro

Oh, quelle tête!
Allez vous coucher.

Bartolo

(lui tâtant le pouls)
Vous avez de la fièvre,
Allez vous coucher.

Rosina

De la fièvre! Je tremble.
Allez vous coucher.

Don Basilio

Je dois donc aller me coucher?

Tous

Sans aucun doute.

Don Basilio

(les regardant tous)
Messieurs, en effet,
je ne me sens pas trop bien.
Je rentre chez moi me mettre au lit.
Ce sera mieux ainsi.

Tous

Allez vous coucher.

Don Basilio

J'y vais.

Bartolo

A demain, portez-vous bien.

Le comte

(à don Basilio)
Je serai chez vous de bonne heure.

Figaro

Allons, ne restez pas autant dehors.

Rosina

Bonsoir, don Basilio.

Don Basilio

(à voix basse)
(S'il n'y avait pas cette bourse...)

Tous

(à voix basse)
Bonsoir, bonsoir.

Don Basilio

(à voix basse)
Bonsoir, je pars vraiment.

Tous

Voilà, partez, allez.

Don Basilio

En effet, je ne me sens pas trop bien.

Tous

Bonsoir.

Don Basilio

Je rentre me coucher.

Tous

Bonsoir.

Don Basilio

Je vais me coucher.

Tous

Bonsoir.

Bartolo

Bonsoir, à demain,
portez-vous bien.

Don Basilio

Je reviens...

Le comte

Je serai chez vous de bonne heure.

Don Basilio

Je vais...

Figaro

Allons, ne restez pas autant dehors.

Rosina

Bonsoir, bonsoir.

Don Basilio

(à voix basse)
Je reviens... Je m'en vais
(S'il n'y avait pas cette bourse...)

Tous

(à voix basse)
Bonsoir.

Don Basilio

(à voix basse)
Bonsoir, je pars vraiment.

Tous

Allons, partez, allez.

Don Basilio

(à voix basse)
Bonsoir, je pars vraiment.

Bartolo

Cet homme ne va vraiment pas bien.

Rosina

Il a les yeux en feu.

Le comte

L'air nocturne l'aura saisi.

Figaro

Ah çà, on voit qu'il ne va pas bien.

(à Bartolo, lui poussant une chaise loin du comte, et lui présentant un linge)

Alors, vous vous décidez ?

Le comte

Avant de finir, écoutez, madame,

Un conseil essentiel pour bien chanter.

Bartolo*(à Figaro)*

Il semble que vous faites exprès

Pour que je ne voie pas.

Vous vous mettez devant moi.

Le comte*(bas à Rosina)*

(Nous avons les clés,

Et à minuit nous viendrons.)

Figaro*(mettant le linge au cou de Bartolo)*

Vous voulez voir...

Aïe, aïe...

Bartolo

Qu'y a-t-il ?

Figaro

Je ne sais pas...

(rapprochant sa tête)

Quelque chose m'est entrée dans l'œil.

Bartolo

Ne frottez pas, ne frottez pas.

Figaro

C'est l'œil gauche,

C'est l'œil gauche,

Voudriez-vous souffler un peu dessus ?

*(Bartolo prend la tête de Figaro,**regarde par-dessus, le pousse vio-**lemment et passe derrière les amants**pour écouter leur conversation.)***Le comte**

(Et quant à votre lettre,

Je me suis trouvé dans un

tel embarras. Et je fus obligé...

Figaro*(de loin pour les prévenir)*

Oh, oh, oh, oh !

Le comte

... pour que mon déguisement ne fût pas inutile...)

Bartolo

Bravo, c'est du propre !

Rosina

(Pauvre de moi,

que va-t-il se passer ?)

Bartolo

Bravo, madame, bravo,

Ne vous effrayez pas.

Sous mes yeux, en ma présence,

M'outrager à ce point ? Moi ? Moi ?

Le comte

Vous me surprenez, monsieur ;

Si vous avez de ces lubies,

Je vois bien pourquoi madame

Ne sera jamais votre femme.

Rosina

Moi, sa femme !

Les dieux me protègent !

Je passerais de bien tristes journées

Et dans les mains d'un vieux jaloux,

Je perdrais ma jeunesse, oui.

Bartolo

Qu'entends-je ?

Que dit-elle ? Quelle horreur !

Rosina

Et je donnerai ma main et mon cœur

A celui qui saura vite me tirer

D'un aussi sombre et méchant

esclavage.

Bartolo

Je me sens étouffer de rage.

Si je ne meurs pas pour de bon,

Ce sera un miracle.

(à Figaro)

Ah, c'est toi le responsable,

sois maudit !

Je vais te jeter par l'escalier,

Oui, oui, te jeter par l'escalier.

Rosina, Figaro, le comte*(à voix basse)*

Ah, ces yeux qui

lancent des flammes,

Ah, ces gestes de démente ;

Il est fou de rage,

Il faut le faire attacher.)

Bartolo

Ah, je brûle de l'intérieur.

Ils m'assassinent tous.

Je vais ameuter les voisins.

Les gredins, ils vont me le payer !

Malédiction, malédiction !

Rosina, Figaro, le comte

Il est fou, il est fou !

Bartolo

Les gredins !

Acte IV

Scène 1

Bartolo et Don Basilio
avec une lanterne de papier
à la main

Bartolo

Comment, Basilio, vous ne le connaissez pas ?

Don Basilio

Je vous dis que non.
Mais s'il vous a remis
la lettre de Rosina,
Il est à coup sûr un émissaire
du comte.
Et d'après le cadeau qu'il m'a fait,
Il pourrait être le comte en personne.
Je vais chez le notaire et je reviens.

Bartolo

Je vous accompagne. Prenez ma clé.
(il lui donne un passe-partout)
Je vous attends ici.

Scène 3

Bartolo revient avec de la lumière
et **Rosina**

Bartolo

Rosina, écoutez-moi.

Rosina

Demain.

Bartolo

Un instant, je vous prie...

Rosina

(Ah, s'il venait !)

Bartolo

Je suis votre ami, écoutez-moi.

Rosina

(Hélas, je n'en peux plus.)

Bartolo

Cette lettre que vous avez écrite au comte Almaviva...

Rosina

(étonnée)

Au comte Almaviva ?

Bartolo

Quel homme indigne !
A peine l'eut-il en mains
Qu'il en fit un trophée.
Une femme me l'a maintenant
envoyée à laquelle il l'a sacrifiée.

Rosina

Le comte Almaviva ?

Bartolo

J'en tremble pour vous.
Je fus avisé à temps d'un complot
Entre Figaro, Almaviva et Alonso,
Ce supposé élève de Basilio,
Qui du comte n'est qu'un vil agent.

Rosina

(inquiète)

Qui ? Lindoro ? Ce jeune homme ?

Ah, ce n'est pas tout.

(Je suis humiliée.)

Sachez encore que dans peu

Le perfide ose entrer par

cette jalousie

Dont ils vous ont dérobé la clé.

Bartolo

(regardant le trousseau)

Ah les fourbes !

Je ne te lâche plus.

Rosina

S'ils sont armés, que ferez-vous ?

Bartolo

Tu as raison !

Je vais tout de suite chercher le juge.

Comme voleur il sera vite arrêté,

Et par là même, je serai vengé.

(il sort)

Scène 4

Rosina

(elle sort un mouchoir
et *s'abandonne aux larmes)*

Rosina

Malheureuse, que faire ?

Scène 5

Le comte et Figaro

(enveloppés d'un manteau,
ils apparaissent à la fenêtre)

Figaro

Nous y voilà, la peur est passée.

(il saute dans la chambre)

Le comte

Donne-moi la main.

A nous la victoire !

Figaro

(jetant son manteau)

Nous sommes tout trempés.

Beau temps, en vérité,

pour aller en bonne fortune !

Scène 6

Rosina, le comte, Figaro**Le comte**

Voilà ma Rosina !

Rosina

Monsieur, je commençais à craindre
que vous ne veniez pas.

Le comte

Charmante inquiétude! Je vous adore!
Où que vous alliez, je vous suivrai,
Et sur mon honneur...

Rosina

Allons, ne jure pas, misérable traître!

Air

Rosina

Je t'attendais pour te détester.
(en pleurant)
Mais avant de t'abandonner aux
remords, cruel,
Sache que je t'aimais
et que mon cœur ne désirait
Que de te suivre et d'accompagner
ton méchant destin.
Ingrat Lindoro, pourquoi
abuser de mes bontés?
Tu me vendais au comte Almaviva,
et cette lettre...

Le comte

(vivement)
Que votre tuteur vous remise...

Rosina

Oui, et je lui en suis reconnaissante...

Le comte

Que je suis heureux!
C'est moi qui la lui ai remise
Et n'ai pu vous en avertir:
Il est donc vrai que vous m'aimez,
Rosina?

Figaro

Excellence, monsieur,
n'en doutez pas.

Rosina

Excellence? Que dit-il?

Le comte

Adorable créature!
Je ne peux plus feindre.
*(il jette son manteau et paraît dans un
habit superbe)*
A vos pieds, ce n'est plus Lindoro,
mais Almaviva.
Je suis le comte qui, depuis six mois,
Vous cherche toujours en vain,
Et vous offre son cœur.

Rosina

(tombe dans les bras du comte)
O dieux!

Le comte

Voilà ma main.

Finale

Le comte

C'est toi que j'aime,
L'élue de mon cœur.

Rosina

Je t'aime,
Que le tourment d'amour est doux,
Je brûle d'amour pour toi.

Le comte

Dieu, quel bonheur!

Rosina

Quelle félicité,
J'oublie toutes mes peines.

Rosina et le comte

J'oublie toutes mes peines
Et à toi que j'aime,
Je serai toujours fidèle.

Figaro

(qui a regardé à la fenêtre)
Excellence, la retraite est coupée,
On a déjà enlevé l'échelle.

Rosina

J'en suis l'innocente cause,
Je lui ai tout raconté,
Le docteur m'a abusée;
Il sait que vous êtes là.

Figaro

Excellence,
ils ouvrent déjà la porte...

Rosina

Ah, Lindoro, courez, voyez...

Le comte

Ah non,
Rosina, ne craignez rien.
Aujourd'hui, vous serez ma femme,
Et je saurai punir ce vieux.

Scène 7**Basilio et le notaire entrent****Figaro**

Excellence, notre notaire.

Le comte

Et l'ami Basilio avec lui!

Don Basilio

Qu'est-ce que ce que c'est?
Que vois-je?

Le notaire

Ce sont eux les futurs mariés?

Le comte

C'est nous.
Vous avez le contrat?

Le notaire

N'y manquent que les noms.
Voici le contrat.

Rosina

(au notaire qui écrit)
Mon nom est Rosina: écrivez.

Le comte

Et moi, je suis le comte Almaviva.
Signons. Et vous, Basilio, vous serez,
j'espère, témoin.

Don Basilio

Mais, Excellence... Mais comment...
Le docteur...

Le comte

(lui remet une bourse de pièces d'or)
Signez, ne faites pas l'imbécile.

Don Basilio

Je signe.

Figaro

(Il n'est pas fou du tout!)

Don Basilio

(Voilà un argument de poids qui fait
dire oui.)

Figaro, le notaire, Basilio

(Voilà un argument de poids qui fait
dire oui.)

Rosina, le comte

(L'argent agit toujours ainsi.)

Dernière scène

**Bartolo entre avec un alcade,
des alguazils, et des serviteurs
avec torches**

Bartolo

*(voyant le comte baiser la main de
Rosina et Figaro embrasser grotes-
quement Don Basilio)*
Rosina au milieu de ces brigands!
Arrêtez-les tous!
(s'en prenant au notaire)
J'en tiens déjà un.

Le notaire

Monsieur, je suis le notaire.

Bartolo

Tu es un brigand, je ne te crois pas.
Don Basilio, que vois-je?
Que faites-vous ici?

L'alcade

Un moment.
Que chacun réponde.
(à Figaro)
Que fais-tu dans cette maison?

Figaro

Je suis ici avec Son Excellence,
le grand comte Almaviva.

Bartolo

Almaviva!

L'alcade

Ce ne sont pas des voleurs.

Bartolo

Almaviva!

L'alcade

Ce ne sont pas des voleurs.

Bartolo

Qu'importe?
Monsieur le comte, en d'autres lieux
je suis le serviteur de Son Excellence;
Chez moi, ne vous en déplaîse,
La noblesse ne vaut rien.

Le comte

Vous avez raison, et c'est sans
contrainte
Que Rosina s'est donnée à moi.
Le contrat est déjà signé.
Qui voudra le contester?

Bartolo

(à Rosina)
Que dit donc Rosina?

Rosina

Il dit la vérité, monsieur mon tuteur,
Je lui ai accordé ma main
et mon cœur,
Je suis déjà sa femme.

Bartolo

Beau contrat! Les témoins?

Le notaire

Ces deux messieurs.

Bartolo

(colérique)
Vous, Basilio, vous avez signé?
Et le notaire, pour qui l'avez-vous
amené?

Don Basilio

Je l'ai amené... Oh quelle est belle!
Comme il a l'escarcelle remplie
d'arguments en quantité!

Bartolo

J'userai de mon pouvoir!

Le comte

Vous l'avez perdu.
(à l'alcade)
Et Monsieur, ici présent,
Par la force des lois,
Rendra la justice.

L'alcade*(à Bartolo)*

Certainement, et, à ce que je vois,
Vous devrez rendre des comptes.

Le comte

Qu'il consente.

Je ne demande rien.

Bartolo

Je me suis perdu faute de soins.

Figaro

Dites plutôt faute de bon sens.

Bartolo

Quelle ruine, quelle tempête
Sur ma tête s'est formée!

Rosina, le comte

Alors, quand dans un jeune cœur,
Le dieu d'amour s'accorde,
N'importe quelle PRECAUTION
est toujours INUTILE.

**L'alcade, Figaro,
le notaire, Don Basilio,
Bartolo, puis tous**

Ce qu'il a fait, à bon droit,
peut bien s'appeler l'inutile
précaution.

FIN

R.V.

Note: la proximité, parfois mot pour mot, du livret de l'opéra de Paisiello avec la pièce de Beaumarchais est si avérée qu'il a été délibérément choisi dans cette traduction de recourir parfois directement au texte de l'auteur français.

Cette traduction a pris en compte les coupures de la production proposée par l'Opéra de Lausanne.

l'élégance
est dans le détail

BON GENIE

LES BOUTIQUES

www.bongeniegrieden.ch
Genève, Lausanne

Biographies



Emmanuel Joel-Hornak

Direction musicale

Emmanuel Joel-Hornak fait ses études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Invité par l'Opéra de Lyon comme chef assistant pour la création française de *Al gran sole carico d'amore* de Luigi Nono, il est ensuite engagé par le Festival d'Aix-en-Provence comme assistant de John Eliot Gardiner pour *Les Boréades* de Rameau. En décembre 1993, Emmanuel Joel-Hornak fait ses débuts à l'Opéra de Paris-Bastille dans *Les brigands* d'Offenbach. A partir de là, sa carrière se développe à l'étranger: *La dame blanche* de Boieldieu au Festival de Wexford, *L'étoile* de Chabrier à l'Opera Zuid de Maastricht, *Lakmé* à l'Opéra de Dublin. *Don Quichotte*, *Les pêcheurs de perles* et *La bobème* à l'English National Opera de Londres, *Carmen* dans le cadre du Festival de Jérusalem en tournée avec le Covent Garden de Londres, *Les pêcheurs de perles* et *Semele* au Victoria State Opera à Melbourne, *La belle Hélène* au Scottish Opera, *Werther* au New Israeli Opera de Tel Aviv. En 1997, Emmanuel Joel-Hornak fait des débuts remarquables aux Etats-Unis, à l'Opéra de San Francisco dans *Carmen*, puis pour *Don Carlo* et *La bobème*. Sa carrière américaine se poursuit alors au New York City Opera avec *La Traviata*, à l'Opéra de Los Angeles avec *Werther*, et à Cincinnati pour *Faust*. Parmi ses engagements ces dernières années, citons *Werther* à Toulouse, *Le roi Artus* de Chausson et *Samson et Dalila* à Montpellier, ainsi qu'à l'Opéra de Sydney, *Madama Butterfly* à Tel Aviv et *Aida* pour le Scottish Opera à Edimbourg, *Faust* à Marseille, *La bobème* à San Francisco, *La fanciulla del West* à Montpellier, *Samson et Dalila* à Marseille, *Roméo et Juliette* à l'Opéra National du Rhin-Strasbourg, *Orphée aux Enfers* au Teatro Regio de Turin, *Marouf* de Barraud à Marseille, *Hamlet* de Thomas au Teatro Regio de Turin, *Don Pasquale*, avec Simone Alaïmo, Ruth-Ann Swenson et Sir Tomas Allen à Los Angeles, *Samson et Dalila*, avec Olga Borodina et Sergey Larin, à San Francisco, *Dialogues des carmélites* à l'Opéra de Göteborg, ainsi qu'à Oslo, *Ernani* avec le Nederland's Reise Opera, *Il trittico* de Puccini à Nantes, *Béatrice et Benedict* à Lausanne, *Carmen* à l'Opéra Royal de Stockholm, *Vanessa* de Samuel Barber à l'Opéra de Washington, *Pelléas et Mélisande*, puis *Manon* au Houston Grand Opera. Ces dernières années, il dirige *Carmen* à l'Opéra Royal de Stockholm *Thaïs* à Londres, *Werther* au Norske Opera d'Oslo, *Pelléas et Mélisande* à Göteborg, *La grande duchesse de Gerolstein* à Philadelphie, *Manon* et *Il Trovatore* au Sydney Opera, *Don Carlo* et *Chérubin* de Massenet au Tiroler Landestheater d'Innsbruck, *Roméo et Juliette* au Houston Grand Opera. La saison dernière, il dirige une nouvelle production de *Carmen* à l'Opéra de Wiesbaden, *Les contes d'Hoffmann* à l'Opéra de Leipzig et *La belle Hélène* à l'English National Opera, dont il réalise une édition critique d'après le manuscrit de la British Library, avec Dame Felicity Lott, dans la production de Laurent Pelly. En septembre 2006, il dirige *Faust* à l'Opéra de Nouvelle-Zélande, puis *Roméo et Juliette* en novembre 2006 à l'Opéra de Pittsburgh. En projet: en 2007, *Les contes d'Hoffmann* et *Les pêcheurs de perles* à l'Australian Opera. En 2008, *La bobème* avec le NBR New Zealand Opera et un concert symphonique avec le Auckland Philharmonia.



Omar Porras

Mise en scène

Né à Bogota en Colombie, Omar Porras se forme à la danse et au théâtre au cours de diverses expériences artistiques en Amérique latine et en Europe. Il fonde, en 1990 à Genève, le Teatro Malandro, centre de création, de formation et de recherche où il développe une démarche créative très personnelle, basée sur le mouvement. Sa technique théâtrale s'inspire à la fois des traditions occidentales et orientales, comme la biomécanique, le théâtre balinais, indien et japonais. D'*Ubu Roi* (Le Garage, Genève, 1991) à *El Don Juan* (création au Théâtre de la Ville, Paris, 2005) et *Pedro et le commandeur* de F. Lope de Vega (La Comédie Française, Paris, décembre 2006), en passant par *L'histoire du soldat* de I. Stravinsky et C.F. Ramuz (Théâtre Am Stram Gram Genève, Genève, 2003; Théâtre de la Ville, Paris, 2004), Omar Porras mêle l'art de l'acteur, de la marionnette, la danse et la musique. Il place le corps au centre de ses recherches théâtrales, dans un travail d'harmonisation entre l'acte et la parole. En tant qu'acteur, il joue dans ses créations, ainsi que sous la direction de Claude Stratz dans *Ce soir on improvise* de Pirandello. Il met en scène, entre autres, un spectacle musical *Alas pa' volar* avec Angélique Ionatos, qui rend hommage à la vie et à l'œuvre de Frida Kahlo (Théâtre Forum Meyrin, Théâtre de la Ville, Paris, 2003).

Parallèlement à ses mises en scène, Omar Porras organise et dirige plusieurs ateliers qui permettent à des comédiens de découvrir le travail de l'acteur du masque et de développer la conscience du geste dans un dessein plus large qui vise une théâtralité organique. Que ce soit auprès de l'E.S.A.D. en 2001 et 2002 (Ecole supérieure d'art dramatique de Genève), à la Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande (Lausanne), ou à l'Atelier de Paris Carolyn Carlson où il intervient depuis 2003.

En 2006, Omar Porras aborde l'univers de l'opéra en mettant en scène deux œuvres: *L'elisir d'amore* de Donizetti à l'Opéra national de Lorraine (février 2006) et *Il barbiere di Siviglia* de Paisiello au Théâtre Royal de la Monnaie à Bruxelles (avril 2006). Omar Porras prépare actuellement différents projets, tant pour le théâtre que pour l'opéra: *Maître Puntilla et son valet Matti* de B. Brecht avec sa compagnie Le Teatro Malandro (Théâtre Forum Meyrin en avril 2007, tournée internationale), *Die Zauberflöte* de Mozart (Grand Théâtre de Genève, 2007), *Midsummer night's dream* de B. Britten (Opéra national de Nancy, 2008).

Le Teatro Malandro est en résidence au Théâtre Forum Meyrin à Genève.



Fredy Porras

Décors

Après avoir réalisé une formation de plasticien à la Faculté des Arts de l'Université Nationale de Bogotà, Fredy Porras initie son parcours au théâtre comme comédien au Teatro Libre de Bogotà. A son arrivée à Genève en 1992, il entreprend un perfectionnement à l'Ecole Supérieure d'Arts Visuels (ESAV) dans la section «médias mixtes» avec Chérif Defraoui. Depuis, il réalise de nombreuses interventions telles que performances, installations, vidéos et quelques mises en scène: *Hors cadre* d'après *Jacques le Fataliste* de D. Diderot (1997), *Plaine de balayeurs* création avec les balayeurs de la voirie de la Ville de Genève en 2002, *La preuve du contraire* d'Olivier Chiachiarri en 2003. Depuis 1991, il collabore avec son frère Omar Porras à la création de l'univers visuel de la compagnie Teatro Malandro, en tant que scénographe, facteur de masques, comédien et costumier pour différentes productions: *Faust* (1992), *Ubu Roi* (1993), *La visite de la vieille dame* (1993 et 2003), *Othello* (1995), *Les Bacchantes* (2001), *Ay QuiXote* (2002), *L'histoire du soldat* (2003), *Don Perlimplin* (2004), *El Don Juan* (2005). Il signe également la scénographie de *L'elisir d'amore* à l'Opéra de Nancy en 2006, du *Barbier de Siviglia* au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles en 2006, et *Don Pedro et le commandeur* à la Comédie-Française, en décembre 2006.



Coralie Sanvoisin

Costumes

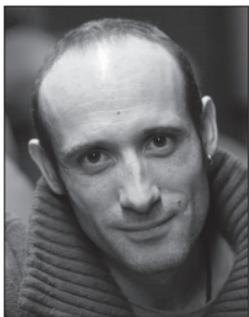
Diplômée en 1991 de l'Ecole de peinture Van Der Kelen de Bruxelles, Coralie Sanvoisin est peintre de formation. Jusqu'en 2002, elle réalise de nombreux décors pour le théâtre ou l'opéra et collabore avec des scénographes tels que Emilio Carcano, Chloé Obolensky, et au cinéma dans les studios londoniens de Christine Edzard. Parallèlement, Coralie Sanvoisin aborde l'univers du costume par le biais de la teinture, des effets peints sur textile puis assiste régulièrement des créateurs de costumes tels que Claudie Gastine, Elsa Pavanel, Rudy Sabounghi, Patrice Cauchetier sur des mises en scène de F. Zambello, S. Winge, C. Serreau, B. Besson, L. Bondy, J.-M. Villégier, J. P. Scarpitta et des chorégraphies de K. Belarbi et L. Child. Elle signe une première création pour les décors et costumes en 2000 au Festival de Spoleto pour *Der Rosenkavalier* mis en scène par K. Warner. Elle crée les costumes du *Dragon* et du *Révizor* au Théâtre du Peuple de Bussang, mis en scène par C. Rauk, du *Freischütz* à l'Opéra de Metz mis en scène par D. Guerra. En 2006, elle collabore avec O. Porras pour *L'elisir d'amore* à l'Opéra de Nancy, et *Il barbiere di Siviglia* au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles.



Cécile Kretschmar

Masques

Pour le théâtre, Cécile Kretschmar réalise maquillages, perruques, masques et prothèses. Elle travaille avec de nombreux metteurs en scène, parmi lesquels Jacques Lassalle, Jorge Lavelli, Dominique Pitoiset, Jacques Nichet, Jean-Louis Benoît, Didier Besace, Philippe Adrien, Claude Yersin, Luc Bondy, Omar Porras, Charles Tordjman, Alain Milianti et Alain Olivier. Pour l'opéra, elle collabore avec Jean-Claude Berutti pour *Faust* de Gounod à l'Opéra de Lyon et *La bobème* de Puccini à l'Opéra de Nancy; avec Klaus Michael Grüber pour *Don Giovanni* de Mozart à la Ruhrtriennial; avec Pierre Strosser pour *Der Zwerg* de Zemlinsky au Grand-Théâtre de Genève; avec Joëlle Bouvier pour un ballet à l'Opéra de Nancy; avec Luc Bondy pour *Hercules* de Haendel au Festival d'Aix-en-Provence; avec Patrice Caurier et Moshe Leiser pour *L'Aiglon* de Honegger et Ibert à l'Opéra de Marseille. Parmi ses travaux en 2005, retenons les coiffures et maquillages pour *Viol* de Botho Strauss mis en scène par Luc Bondy au Théâtre de l'Odéon, ainsi que les masques, perruques et maquillages d'*l'phigénie en Tauride* dans la mise en scène de Yannis Kokkos, à l'Opéra de Nancy. En 2006, elle réalise les prothèses, perruques et maquillages du *Baladin du monde occidental* de John Millington Synge mis en scène par Marc Paquien au Théâtre de Chaillot; les mannequins et maquillages de *Sur la grand' route* de Tchekhov dans la mise en scène de Bruno Boëglin au Théâtre de l'Odéon; *Le marin* présenté par Alain Olivier au Théâtre de Saint-Denis et *La dernière bande* mise en scène par Alain Milianti au Théâtre du Nord à Lille, les coiffures et maquillages de *Anna et Gramsci*, mis en scène par Charles Tordjman au Théâtre de Chaillot, les coiffures et maquillages de *Objet perdu* mis en scène par Didier Besace au Théâtre d'Aubervilliers et de *Copi* mis en scène par Marcial Di Fonzo Bo et Elise Vigier au Caracol d'Avignon.



Mathias Roche

Lumière

Natif de Lyon, Mathias Roche fait ses débuts en 1989 aux côtés de l'artiste pluridisciplinaire et metteur en scène Jean-Michel Bruyère, pour le spectacle multimédia *Restez chez vous!* En 1993, il participe à l'opéra *Carmen Jazz* avec Dee Dee Bridgewater, mis en scène par André Serré. Son activité touche au théâtre, à la musique et à la vidéo. Il travaille également avec Silviu Purcारेte et Jean Lacornerie. Plus récemment, il réalise les éclairages des opéras *Der Jasager*, *Der Neinsager* (Kurt Weill) mis en scène par Richard Brunel pour l'Opéra de Lyon, *L'elisir d'amore* (Donizetti) à Nancy et du *Barbiere di Siviglia* (Paisiello) pour le metteur en scène Omar Porras, avec lequel il collabore à la création de *Pedro et le commandeur* (Lope de Vega) à la Comédie-Française.



Stefano Ferrari

Il conte d'Almaviva

Né à Densenzano en 1973, il obtient un diplôme de violon au Conservatoire de Mantoue. En 1995, il rejoint le chœur de chambre italien Atestis Chorus et, dès 1999, se dédie à l'étude du chant auprès de Scherman Lowe. En 1999, il débute dans *Die Zauberflöte*, dans le rôle de Tamino (production As.Li.Co.).

Il interprète ensuite Ferrando de *Così fan tutte* (à Trento, Rovigo et Bolzano), Tito de *La clemenza di Tito* et Don Ottavio de *Don Giovanni*. Au Teatro Regio de Turin il se produit dans l'opéra contemporain de Philip Glass *In a penal colony* et chante dans la *Deuxième symphonie* de Mendelssohn au Festival Ratzeburg. En 2002, il est invité par le Festival Rossini de Pesaro pour *L'equivoco stravagante*, suivi de *L'Olimpiade* de Pergolesi au Théâtre Alighieri de Ravenne, et participe au concert d'inauguration du Festival Verdiano 2003 avec la *Missa Solemnis* de Beethoven. Suivent les spectacles: *Oratorio* de Scarlatti et *L'Olimpiade* de Pergolèse sous la direction de Rinaldo Alessandrini, lors du Festival International de musique baroque de Bearne. Il participe à une tournée au Japon d'une production de la Scala, *Otello* (Cassio), en 2003. Il chante le rôle de Alessandro du *Re pastore* pour l'ouverture de la saison 2003-2004 du Théâtre de la Muse d'Ancona. Il chante dans *Il matrimonio segreto* (Paolino), dans *Così fan tutte* (Ferrando) au Piccolo Teatro de Milan, la *IXe Symphonie* de Beethoven au Teatro Valli à Reggio Emilia sous la direction de Umberto Benedetti Michelangelo, le *Requiem* de Mozart à Bologne, *La finta semplice* et *Daphne* à la Fenice, *L'incoronazione di Poppea* à Beaune et Salamanque et *The dream of Gerontius* à Catane. La saison dernière, ses engagements comprennent, avec l'Ensemble Matheus, la production de *Griselda* de Vivaldi (CD Naïve), dans laquelle il triomphe à Brest, Ambronay et au Théâtre des Champs-Élysées et le rôle de Tamino dans *Die Zauberflöte* à Brest, *Il barbiere di Siviglia* au Théâtre de la Monnaie, *Il re pastore* à Budapest, *Così fan tutte* au Teatro Vali de Reggio Emilia et *Lucio Silla* (rôle de Aufidio) à La Fenice de Venise et au Festival de Salzbourg. Cette saison 2006-2007, il se produit dans *Pulcinella* à Brême, *La clemenza di Tito* à Budapest, *Così fan tutte* à Salonique et *Il re pastore* au Théâtre de Côme et de Pavie. En projet: *Il trionfo del tempo e del disinganno* à la Cité de la Musique à Paris, *La petite messe solennelle* de Rossini à Oslo, *La messe du couronnement* de Mozart à Bologne, *Ezio* à Ludwigsbourg et au Gluck Festspiele de Norimberg, une tournée de *La fida ninfa* avec l'Ensemble Matheus (projet d'enregistrement Naïve), *La clemenza di Tito* et *Otello* (rôle de Cassio) au Teatro Regio de Parme.



Daniela Bruera

Rosina

Daniela Bruera est née à Cagliari, où elle étudie au Conservatoire Pierluigi da Palestrina, puis poursuit ses études de chant au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan. En 1990, elle remporte le concours As.Li.Co, puis débute dans *Juditha Triumphans* de Vivaldi, dans une production qu'elle reprend à Naples sous la direction d'Alberto Zedda à la tête de l'Orchestre Symphonique de la Rai. Suivra une tournée des théâtres de Lombardie avec *Die Zauberflöte*. Dans les premières années de sa carrière, Daniela Bruera prend part à la production du *Trionfo del tempo e della verità* de Haendel, interprète le *Stabat Mater* de Pergolèse à Milan et chante dans *L'amor rende sagace* de Cimarosa, mis en scène par Enzo Dara. Pour les célébrations du bicentenaire de Rossini, elle prend part à une tournée en Corée et au Japon avec *La petite messe solennelle* et *Il signor Bruschino*, sous la direction d'Alberto Zedda. Les années suivantes, elle se produit en Italie dans les rôles de Giulia dans *La scala di seta*, Rita de Donizetti, Lucy du *Téléphone*, Lisette dans *La Rondine*, Zerlina dans *Don Giovanni*, Elisetta du *Matrimonio segreto*, Clarice dans *La Locandiera* de Auletta, Iole dans *L'eroles amante* de Cavalli. Elle inaugure la saison 1996-1997 de la Scala de Milan avec la production de *Armide* de Gluck (production reprise en 1999), sous la direction de Riccardo Muti. L'année suivante, elle rejoint la troupe de l'Opéra de Bonn et chante dans *Das Rheingold* (Woglinde), *Hänsel und Gretel* (Gretel), *West Side Story* (Maria) et *Falstaff* (Nannetta). De 1999 à 2002, à la Staatsoper Berlin, elle débute dans le rôle de Carolina du *Matrimonio segreto*, puis interprète Sophie du *Rosenkavalier*, Nannetta de *Falstaff*, Musetta de *La bohème*, Zerlina de *Don Giovanni*, Susanna des *Nozze di Figaro*, et enfin Despina de *Così fan tutte*, dans une nouvelle production sous la direction de Daniel Barenboim au MozartFest 2001 (enregistrement DVD). Ces dernières années, elle chante le rôle-titre de *Mirandolina* au Wexford Opera Festival, rôle qu'elle reprend au Teatro Rossini de Lugo, et fait une tournée en Allemagne avec *L'elisir d'amore* (Adina). Elle se produit également dans *La bohème* (Musetta), *Alfonso ed Estrella* (Estrella) et *Hans Heiling* de Marschner (Anna) au Teatro Lirico de Cagliari, *Zaide* au Festival Mozart à Coruna, et *Il viaggio a Reims* (Madama Cortese) au Teatro Carlo Felice à Gênes. Elle remporte un grand succès dans les rôles de Zerbinetta dans *Ariadne auf Naxos* au Teatro Comunale de Ferrara et Modène, Gilda (*Rigoletto*) au Teatro Regio de Parme, Musetta (*La bohème*) à la Scala, et dans *La Traviata* à Lisbonne. Récemment, elle chante dans *Falstaff* (Nanetta) au Teatro Pergolesi à Jesi, *La Juive* (Eudoxie) à la Fenice de Venise, *Die Zauberflöte* (Pamina) au Teatro Regio de Parme et *Don Pasquale* (Norina) à la Deutsche Oper Berlin.



Luciano Di Pasquale

Bartolo

Le baryton-basse italien Luciano di Pasquale a pour professeurs de chant Marina Gentile, Elio Battaglia et Regina Resnik. En 1992, il remporte une bourse au Concours Vinas de Barcelone. En 1995, la Fondation W. Walton l'invite à suivre le cours «The acting singer». L'année suivante, il gagne le Concours Toti dal Monte de Trévise et en 1998 le Concours S.e G. Giacomantonio à Cosenza. Depuis, il chante sur de nombreuses scènes italiennes: Teatro Verdi à Trieste, Teatro Massimo à Palerme, Teatro Comunale à Bologne, Teatro alla Scala à Milan, Opéra de Rome, Comunale de Florence, Modène, Savone... Il se produit également à l'Académie Chigiana, au Festival de musique sacrée d'Ombrie, avec l'Orchestre Cantelli de Milan... En France, on le voit sur les scènes d'Avignon et de Lyon, et en Irlande il se produit au Festival d'Opéra de Wexford. Ses engagements récents incluent *Il barbiere di Siviglia* au Teatro Comunale de Florence, au Teatro Comunale de Bologne, au Teatro Bellini de Catane et au Teatro Massimo de Palerme, le rôle *Don Giovanni* à Palerme, *Pulcinella* de Stravinsky au Teatro San Carlo de Naples, *Die sieben Todsünden* de K. Weill et *Il marito disperato* (Il Marchese) de Cimarosa au San Carlo de Naples, *Tosca* (Il sagrestano) en tournée à Moscou avec le Teatro dell' Opera de Rome, *Cenerentola* au Teatro Verdi de Salerne, la première mondiale de *Romanza* de Sergio Rindine à Rome, *Die Meistersinger von Nürnberg* (Nachtigall) sous la direction de Zubin Metha au Maggio Musicale Fiorentino, et *Don Pasquale* à Graz. Plus récemment, il se produit à l'Opéra de Paris-Bastille et à Nice dans *L'Italiana in Algeri* sous la direction de B. Campanella, dans *Cenerentola* au Teatro Regio de Turin, ainsi qu'au Festival de Glyndebourne sous la direction de V. Jurowski (DVD Opusarte), dans *Il Socrate immaginario* de Paisiello au Teatro San Carlo de Naples et dans *Il barbiere di Siviglia* au Teatro Comunale de Florence, au Théâtre de la Monnaie sous la direction de Alessandrini et à Mantoue avec la Fondation Toscanini. En projet: *Le nozze di Figaro* (Bartolo) à Bordeaux et *L'elisir d'amore* à Glyndebourne.



Carlos Esquivel

Figaro

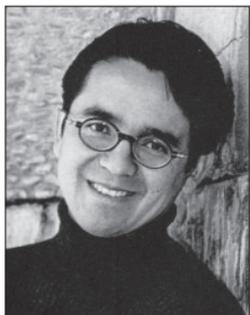
Carlos Esquivel est né à Bueno Aires en 1976. Il fait ses études musicales à l'Institut Supérieur d'Art du Théâtre Colon et est élève de Reinaldo Censabella, Ernesto Mastronardi (répertoire) et de Renato Sassola (technique vocale). Actuellement, il étudie avec Vittorio Terranova. Il participe aux concours Belvedere, Maria Callas, Nuove Voci, et au Cardiff Singer in the World. En 1999, il débute au Théâtre Colon de Buenos Aires dans le rôle de Montano dans *Otello*, et Don Basilio dans *Il barbiere di Siviglia*. Il participe aussi aux productions de *Madama Butterfly*, *Giovanna d'Arco al rogo*, *Pagliacci* et *Tosca*. En 2000, pour la saison d'inauguration du nouveau Théâtre argentin de La Plata, il chante dans *Tosca* (Angelotti), *Turandot* (Timur), *Das Rheingold* (Fasolt), *Aida* (Ramfis), *Roméo et Juliette* (Frère Laurent). Au Teatro Avenida, on l'entend dans *Don Giovanni* (Leoporello), *Rigoletto* (Sparafucile), et au Théâtre Roma de Avellaneda dans *I Puritani* (Giorgio). En 2001, il se produit, entre autres, au Brésil dans *La bobème* (Colline) et dans la *Messe de sainte Cécile* de Haydn. En 2002, il chante dans *Un ballo in maschera* (Tom) et dans *I Capuleti ed I Montecchi* (Capellio) au Théâtre Gimera de Tenerife. En Colombie, il interprète Escamillo dans *Carmen*, au Théâtre Municipal de Santiago au Chili, chante la *Nelson Messe* de Haydn, l'opéra chilien *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* de Sergio Ortega, et *I Capuleti ed I Montecchi* (Lorenzo). Avec ces deux dernières productions, il participe au Festival de Savonlinna en Finlande. En Italie, il prend part aux productions suivantes : *Macbeth* au Festival dei Due Mondi à Spoleto, *Guillaume Tell* (Gessler), *Les contes d'Hoffmann* (Crespel), *Il barbiere di Siviglia* (Don Basilio), *Werther* (le bailli) avec l'As.Li.Co, au Théâtre de Côme, à Bergame et Crémone. Il chante également *Otello* à Cagliari, le rôle de Don Profondo dans *Il viaggio a Reims* à Lecce, *Andrea Chénier* au Teatro Comunale de Bologne et *Il Turco in Italia* dans la mise en scène de Pier Luigi Pizzi au Teatro Politeama Greco de Lecce. Récemment, au Teatro Colon de Buenos Aires, il se produit dans *Das Rheingold* (Farolt), sous la direction de Charles Dutoit, *I Lombardi alla prima crociata* (Paugno), *Midsummer night's dream*, *La bobème* (Colline), *Turandot* (Timur) et dans *Le nozze di Figaro* (Figaro). Il est finaliste du concours Operalia de Plácido Domingo en 2006.



Fernand Bernadi

Don Basilio

Après ses études au Conservatoire de Toulouse, Fernand Bernadi remporte le premier prix de l'UFAM. Lauréat du concours de Spoleto, il est aussitôt engagé en Espagne et en Italie où il interprète, entre autres, le rôle de Raimondo dans *Lucia di Lammermoor* (Bilbao) et celui de Colline dans *La bobème* à Spoleto. A Spoleto, il est également invité pour être Don Magnifico dans *La Cenerentola* et Zaccharia dans *Nabucco*. Il incarne ensuite le chiffonnier dans *Louise* (Charpentier) au Grand Théâtre de Genève, le Polizeikommissar dans *Der Rosenkavalier* de Strauss sous la direction de Friedemann Layer à Montpellier, Caron dans *l'Orfeo* de Monteverdi en Avignon, sous la direction de Marc Minkowski, avant d'être invité par le Grand Théâtre de Bordeaux pour *Billy Budd* et *Tosca*. Fernand Bernadi est alors invité par l'Opéra-Comique pour interpréter le rôle de Colline dans *La bobème* et à l'Opéra de Strasbourg pour *Der Rosenkavalier*. A Radio France, il chante en concert le rôle de Sir Georges Walton dans *I puritani* de Bellini puis il participe à *Tannhäuser* avec l'Orchestre National de France, sous la direction de Jeffrey Tate, avant d'interpréter Hérode dans *L'enfance du Christ* sous la direction de Jean-Claude Casadesus, puis Osmin dans *Die Entführung aus dem Serail*, en tournée nationale. Il intègre ensuite la troupe de l'Opéra de Bordeaux avec laquelle il interprète, entre autres, Basilio dans *Il barbiere di Siviglia*, Arkel dans *Pelléas et Mélisande*, Frère Laurent dans *Roméo et Juliette*, Balthazar dans *La Favorita*, le Comte Walter dans *Luisa Miller* et Osmin dans *Die Entführung aus dem Serail*. Il est également invité au Barbican Hall de Londres pour *Benvenuto Cellini* sous la direction de Sir Colin Davis. Il incarne ensuite Frère Laurent dans *Roméo et Juliette* à l'Opéra National de Lyon, Arkel à l'Opéra de Montpellier, Frère Laurent à nouveau dans *Roméo et Juliette* et Bartolo dans *Le nozze di Figaro* à l'Opéra de Cincinnati. Il interprète également le rôle du Commandeur dans *Don Giovanni* à l'Opéra de Bordeaux, Basilio dans *Il barbiere di Siviglia* de Rossini, Arkel dans *Pelléas et Mélisande*, Frère Laurent dans *Roméo et Juliette* de Berlioz à Prague, sous la direction de Serge Baudo, *Le Revenant* (Sir Arundel) de Melchor Gomis au Théâtre du Capitole de Toulouse, *Les Troyens* (l'Ombre d'Hector) au Théâtre du Châtelet, *Falstaff* (Pistola), *Turandot* (Timur) au Grand Théâtre de Bordeaux et le rôle de Méphisto (*Faust*) à l'Esplanade de Saint-Etienne. Plus récemment, il chante *Die Entführung aus dem Serail*, (Osmin) à l'Opéra de Lausanne, à Nîmes et au Théâtre des Champs Elysées, Le Commandeur (*Don Giovanni*) à la Cité de La Musique, *Le jongleur de Notre-Dame* à l'Esplanade Opéra Théâtre de Saint-Etienne et *Benvenuto Cellini* à l'Opéra National du Rhin, *Semiramide* au Théâtre des Champs Elysées, *Polyeucte* et *Die Zauberflöte* à l'Esplanade Opéra Théâtre de Saint-Étienne. Fernand Bernadi participe également à de nombreux concerts et oratorios en France et à l'étranger, entre autres avec l'Orchestre National d'Ile de France et les Arts Florissants (tournée aux USA), ainsi qu'à Radio France. Avec l'Orchestre National de Bordeaux, il interprète le *Requiem* de Verdi. Il vient de chanter Erode dans *l'enfance du Christ* à l'Auditorium de Mexico et *Le Messie* de Haendel à Utrecht. En projet: *Pelléas et Mélisande* (Arkel) à l'Opéra de Toulon, *Lucia di Lammermoor* (Raimondo) au Grand Théâtre de Tours, *Il Trovatore* (Ferrando) au Théâtre Antique de Sanxay.



Humberto Ayerbe-Pino

Giovinetto/Un alcade

Humberto Ayerbe-Pino, né en Colombie fait ses études au Conservatoire de Lausanne dans la classe de Pierre-André Blaser. En 2003, il est finaliste du Concours International Dimitri Mitropoulos en Grèce. En mars 2005, il est demi-finaliste du Concours International Ferruccio Tagliavini en Autriche. Il participe à divers master-classes avec Gary Magby, Alain Garichot, Mauro Trombetta, Werner Hollweg. A l'opéra, il interprète Fernando dans *Goyescas* de Granados, Pastor et Spirito, dans *L'Orfeo* de Monteverdi, Testo dans *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi, Meonte dans *La Virtù e gli strali d'amore* de Cavalli, Lychas dans *Psyché* de Lully, Yamadori et Goro de *Madama Butterfly* de Puccini, Vézinet et Felice dans *Il cappello di paglia di Firenze* de Nino Rota (en octobre 2005 au Bâtiment des Forces Motrices de Genève et à l'Opéra de Lausanne en mai 2006), Le Brésilien dans *La vie parisienne* de J. Offenbach, dans la mise en scène de Jérôme Savary, et sous la direction de Nicolas Chalvin à l'Opéra de Lausanne en décembre 2005. Il se produit sous la baguette de chefs tels que Corrado Rovaris, Nir Kabaretti, Wim Becu, Gabriel Garrido, Dirk Snellings. En février 2006, il chante Filvite dans *Le directeur de théâtre* de W.A. Mozart, sous la direction de Pierre Amoyal et dans la mise en scène Marco Carniti à l'Opéra de Lausanne et à Tourcoing. En octobre 2006, il interprète le *Stabat Mater* de Rossini avec l'Israel Kibbutz Orchestra, sous la direction de Yaron Gotfried. A l'Opéra de Lausanne, en décembre 2006, il chante le rôle de Lérida dans *La veuve joyeuse*, mise en scène par Jérôme Savary, sous la direction de Cyril Diederich. En 2007, il est boursier du Cercle Romand Richard Wagner.





Sylvain Muster

Un notaro

Titulaire d'un diplôme d'enseignement du chant, d'un diplôme d'opéra et d'un prix de virtuosité, Sylvain Muster se perfectionne avec Grace Bumbry, mais aussi auprès de grands maîtres comme Mirella Freni. Il est actif dans plusieurs domaines de l'art lyrique. En tant que basse, il est régulièrement engagé comme soliste pour des concerts d'oratorio dans des œuvres de Bach, Mozart, Haydn, Haendel, Bruckner, Beethoven, Dvorak... A la scène, il tient des rôles classiques dans des opéras de Mozart (Papageno dans *Die Zauberflöte*, Leporello et Masetto dans *Don Giovanni*, Figaro dans *Le nozze di Figaro*), Bellini (Rodolfo dans *La Sonnambula*), Puccini (Colline dans *La bohème*), Donizetti (Dulcamara dans *L'elisir d'amore*), Rossini (Don Basilio dans *Il barbiere di Siviglia*)... Il prête sa voix à des opéras contemporains comme *Le téléphone* de Menotti et plus récemment, interprète le rôle de Tchouboukov dans *La demande en mariage*, une création du lausannois Richard Dubugnon, d'après un texte de Tchekov. En été 2006, Sylvain Muster est Papageno à Salzbourg dans une production indépendante présentée à la Romanischer Saal du monastère St-Peter. En 2004, Sylvain Muster met en scène *La bohème* de Puccini, une production de Théo Loosli et de l'Orchestre Symphonique Neuchâtelois, présentée à Berne, Neuchâtel, Thoune, Guin et Rütthubelbad. Il est également assistant de mise en scène de Robert Bouvier pour *La damnation de Faust* de Berlioz, jouée à Neuchâtel et à Berne. Sylvain Muster dirige le Choeur de l'Université de Neuchâtel et enseigne le chant au Conservatoire de Musique de Neuchâtel.

L'Orchestre de Chambre de Lausanne a été créé en 1942 par le violoniste et chef d'orchestre Victor Desarzens. Chef titulaire pendant plus de 30 ans, il réserve une place importante à la musique contemporaine et réalise un grand nombre de créations, notamment de Frank Martin et Bohuslav Martinu. A l'origine formé uniquement de cordes, l'effectif actuel de l'orchestre comprend 43 musiciens.

Dirigé dès les premières années par les plus grands chefs de son temps: Otto Ackermann, Ernest Ansermet, Ernst Bour, André Cluytens, Antal Dorati, Ferenc Fricsay, Lovro von Matacic, Witold Rowicki, Günter Wand et par les compositeurs Paul Hindemith et Frank Martin, l'Orchestre de Chambre de Lausanne débute à l'étranger en 1949 au Festival d'Aix-en-Provence.

Après Armin Jordan, Lawrence Foster et Jesús López Cobos, Christian Zacharias est nommé Directeur artistique et Chef titulaire à partir de la saison 2000-2001.

Le répertoire de l'orchestre couvre près de quatre siècles de musique, du baroque au contemporain. Depuis sa fondation, l'orchestre est présent dans tous les centres musicaux importants en Europe, aux Etats-Unis et en Extrême-Orient.

L'activité discographique est très riche: près de 250 enregistrements ont été réalisés sous la direction des différents directeurs artistiques de l'Orchestre de Chambre de Lausanne.

La Radio Suisse Romande, partenaire de l'Orchestre de Chambre de Lausanne depuis sa création, enregistre la majorité des activités de l'orchestre et produit quelques concerts; elle assure un rayonnement international par le biais des diffusions des concerts dans le circuit des radios internationales.

L'Orchestre de Chambre de Lausanne bénéficie du soutien financier de la Ville de Lausanne et du Canton de Vaud, ainsi que des contributions de fondation privées et d'entreprises.

Orchestre de Chambre de Lausanne

Il Barbiere di Siviglia - Giovanni Paisiello

Direction artistique: Christian Zacharias

Administrateur: Patrick Peikert

- Violons I** François Sochard, premier violon solo
Julie Lafontaine, deuxième solo
des premiers violons
Gabor Barta, Delia Bugarin, Irène Carneiro,
Edouard Jaccottet, Piotr Kajdasz,
Janet Loerkens, Paul Urstein
- Violons II** Alexandre Orban, premier solo
des seconds violons
Isabel Demenga, deuxième solo
des seconds violons
Jernej Arnic, Stéphanie Décaillet,
Stéphanie Joseph, José Madera,
Catherine Suter
- Altos** Eli Karanfilova, premier solo
Nicolas Pache, deuxième solo
Caio Carneiro, Johannes Rose, Michael Wolf
- Violoncelles** Joël Marosi, premier solo
Catherine Tunnell, deuxième solo
Philippe Schiltknecht, Daniel Suter,
Christian Volet
- Contrebasses** Marc-Antoine Bonanomi, premier solo
Sebastian Schick, deuxième solo
Daniel Spörri
- Flûtes** Jean-Luc Sperissen, solo
Anne Moreau, deuxième solo
- Hautbois** Lucas Macias Navarro, solo
Blaise Lambelet
- Clarinettes** Curzio Petraglio, deuxième solo
Thomas Friedli, solo
- Bassons** Dagmar Eise, solo
François Dinkel, deuxième solo
- Cors** Ivan Ortiz Motos, solo
Andrea Zardini, deuxième solo
- Mandoline** Daniel Meyer
- Clavecin** Daniela Numico



MARCEL
BEGUIN

cadres de vie

mettre en valeur accrocher regarder rêver
voyager revoir contempler faire revivre

intérieur



décorer votre intérieur

cadre

Equipe technique *Il Barbiere di Siviglia*

Décor, costumes et accessoires fabriqués par les ateliers du Théâtre de La Monnaie

Direction technique et production: Bruno Boyer

Chef de plateau: Guy Braconné

Coordination: Daniel Wicht

Régie de production: Jean-Pierre Dequaire

Régisseur général: Victor Simon

Régisseur des sur-titres: Konrad Waldvogel

Responsable service accessoires: Jahangir Rizvi

Responsable service machinerie: Stefano Perozzo

Adjoints: Jean-René Leuba, Vincent Böhler

Responsable service électrique: Henri Merzeau

Adjoint: Jean-Luc Garnerie

Responsable service habillement/couture: Béatrice Dutoit

Responsable maquillages et coiffures: Nathalie Mouchnino

Responsable de l'atelier de construction:

Jean-Marie Abplanalp

Responsable serrurerie: Jérôme Perrin

Constructeurs: Salvatore Di Marco, Bernard Monod,
Patrick Müller, Jean-Luc Reichenbach, Alain Schweizer

Equipe machinerie: Pierre-Yves Clerc, David Ferri,
Benjamin Mermet, Philippe Puglierini, Claude Ros

Au montage: Yves Marti, Sulay Jobe

Equipe électrique: Alain Caron, Patrick Ciocca,
Emmanuel Ducret, Michel Jenzer, Patrick Jungo,
Shams Martini

Equipe accessoires:

Isabel Boavida, Maxime Curchod, Sylvie Dubois

Equipe habillement/couture:

Marie-Paule Mottaz, Amélie Reymond

Equipe perruques/maquillages:

Claire Chapatte, Roberta Damiano, Viviane Lima

Stagiaire: Coralya Wuehl

Membres du Cercle

M^{me} et M. Gérard Beaufour
D^r Nicolas Bergier
M^{me} et M. Jürg Binder
M^{me} et M. Marco Bloemsmma
M. Théo Bouchat
M^e Yves Burnand
M^{me} et M. Gino Caiani
D^r Mathieu Cikes
M^e André Corbaz
Lady Grace-Maria de Dudley
M^{me} Anne Goy
M^{me} Rose-Marie Hofer
M^{me} et M. André Hoffmann
M^{me} Pascale Honegger
M^{me} et M. Stylianos Karageorgis
M^{me} et M. Pierre Krafft
M. Christophe Krebs
M^{me} et M. Robert Larrivé
M^{me} et M. Claude Latour
M^{me} et M. Henri-F. Lavanchy
M^{me} et D^r Hans-Jürg Leisinger
M^{me} Vijak Mahdavi
M^{me} et M. Louis Masson
M^{me} et M. Bernard Metzger
M^{me} et M. Georges Muller
M^{me} Linda Nelson
M^{me} et M. Alain Nicod
M^{me} Alice Pauli
M^{me} et M. Christophe Piguet
M. Christian Polin
M^{me} et M. Théo Priovolos
M^{me} Nicole Ramelet
M^{me} Berthe Reymond-Rivier
M. Paul Robert
M^{me} Camilla Rochat
M. Patrick Soppelsa
M^{me} et M. Jacques Treyvaud
M^{me} Maia Wentland-Forte

Entreprises

BANQUE DE DÉPÔTS ET DE GESTION
Monsieur François Gautier
BOBST SA, *M. Andreas Koppmann*
FORUM OPERA, *M^e Georges Reymond*
UBS SA, *Monsieur José-François Sierdo*

Donateur

FONDATION NOTAIRE ANDRÉ ROCHAT

Le Cercle, créé en 1998, est une association constituée d'amateurs d'art lyrique, personnes privées et entreprises, qui s'engagent à soutenir les projets et l'essor de l'Opéra de Lausanne, lui exprimant ainsi leur attachement. Grâce aux cotisations de ses membres et à certains dons, il est en mesure d'offrir un soutien financier, de parrainer un spectacle et de s'associer à des projets proposés par l'Opéra.

Tout au long de la saison, le Cercle organise diverses activités liées aux spectacles programmés, favorise les contacts de ses membres avec le monde et la vie de l'Opéra, et leur permet de bénéficier de plusieurs avantages.

A une époque où les pouvoirs publics, principaux pourvoyeurs de fonds en faveur des institutions culturelles, sont soumis à de fortes pressions les incitant à contenir leurs dépenses, il paraît clairvoyant que des personnes privées et des entreprises s'investissant dans la vie de la cité, apportent une contribution substantielle aux lieux de culture qu'ils aiment fréquenter.

Le Cercle, en plein développement, cherche à s'agrandir, à se renforcer; il appelle à le rejoindre tous ceux qui partagent ses visées et sont convaincus que l'Opéra de Lausanne, belle institution culturelle au cœur de la cité, ira plus loin, solidement et durablement soutenu par des privés désireux de s'investir dans sa marche et son devenir. En devenant membre du Cercle, vous bénéficiez des avantages suivants:

- une priorité pour la souscription des abonnements et l'achat des billets, une semaine avant l'ouverture des guichets au public;
- une invitation à la présentation de la saison par le directeur de l'Opéra, en exclusivité pour les membres du Cercle;
- l'entrée gratuite aux conférences de présentation de Forum Opéra, sur demande;
- l'accès aux voyages organisés par Forum Opéra, dans la mesure des places disponibles;
- la réception gratuite à domicile des programmes d'opéra;
- la réception à domicile du supplément Opéra du 24 Heures, qui contient les pages du Cercle, trois fois par an;
- des invitations à des générales, à des répétitions de mise en scène, à la visite des coulisses, sur demande;
- des occasions de rencontrer les artistes des productions, au cours de déjeuners ou d'apéritifs organisés par le Cercle;
- une flûte de champagne offerte au Bar des Mécènes, à l'entracte de chaque opéra;
- un coin vestiaire réservé aux membres du Cercle;
- un voiturier pour parquer votre voiture;
- la possibilité d'assister, une fois par an, à un voyage organisé par l'Opéra.
- Aux entreprises membres du Cercle, nous offrons sur demande deux invitations pour un spectacle de la saison.
- Il est fait mention de chaque membre du Cercle de l'Opéra de Lausanne dans la plaquette annuelle de saison, sur le site internet et dans chaque programme de spectacle.

Cercle de l'Opéra de Lausanne

Case postale 7543 - 1002 Lausanne

Tél. 021 310 16 81 - Vanessa Anheim: vanessa.anheim@lausanne.ch



L'ange

Dessin de costume: Coralie Sanvoisin

Maquillages et perruque: Cécile Kretschmar