

# EL BARBERO DE SEVILLA



OPERA 2001

## ÓPERA DE ROSSINI

(Il Barbiere di Siviglia)

ORQUESTA, CORO Y SOLISTAS DE OPERA 2001

CO-PRODUCCIÓN CON **OPERA DE MASSY (PARIS-SUD)**

Dirección Musical : Martin Mázik  
Dirección de Escena : Roberta Mattelli



MINISTERIO DE CULTURA

inaem

PLATEA

PROGRAMA ESTATAL DE ARTES ESCENICAS

---

# Résumé

*Le Barbier de Séville* est un opera buffa en deux actes de Gioachino Rossini (1792-1868) créé à Rome en 1816. Le livret de Cesare Sterbini a été écrit d'après la comédie de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais.

Cet opéra est une nouvelle production de l'Opéra de Lille dans une mise en scène de Jean-François Sivadier, direction musicale d'Antonello Allemandi, avec l'Orchestre de Picardie et le Chœur de l'Opéra de Lille.

## L'histoire :

À Séville, la jeune Rosina est tenue recluse par son tuteur, le vieux docteur Bartolo, qui s'est mis en tête de l'épouser pour garder sa dot. Mais Rosina s'est éprise du jeune Comte Almaviva qui, avec la complicité de Figaro, va tout tenter pour approcher son aimée...

## Les personnages et leur voix :

<b>Le Comte Almaviva</b> , successivement Lindoro, un soldat, Don Alonso	ténor
<b>Rosina</b> , pupille de Bartolo	soprano
<b>Bartolo</b> , docteur en médecine, tuteur de Rosina	basse
<b>Figaro</b> , barbier, factotum de Séville	baryton
<b>Basilio</b> , maître de musique	basse
<b>Berta</b> , femme de chambre de Bartolo	soprano
<b>Fiorello</b> , domestique du Comte	basse
<b>Ambrogio</b> , domestique de Bartolo,	basse
<b>Un officier</b>	basse
<b>Un notaire</b>	rôle muet

## Les instruments de l'orchestre :

8 violons I, 6 violons II, 4 altos, 4 violoncelles, 2 contrebasses  
2 flûtes traversières et 1 piccolo, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons  
2 cors, 2 trompettes,  
1 timbalier, 1 guitare, 1 percussion  
1 piano

---

# Synopsis

## Acte I

### Une place à Séville

Devant la maison du docteur Bartolo, le comte Almaviva chante une sérénade à la jeune Rosine, pupille du docteur. Mais la fenêtre de la jeune fille reste close. C'est alors qu'apparaît Figaro, un ancien domestique du comte, présentement barbier – chirurgien de Bartolo. Le comte lui demande son aide. Apparaissant alors au balcon, Rosine laisse adroitement tomber un billet dans lequel elle invite le comte à se présenter. Ce qu'il fait en improvisant les paroles d'une nouvelle sérénade dans laquelle il dit s'appeler Lindor, être pauvre, et très amoureux. Il demande à Figaro le moyen d'approcher Rosine. Rendu imaginatif par la promesse d'une bourse bien remplie, Figaro conseille au comte de se déguiser en officier et de se présenter avec un billet de logement à la porte de la maison du docteur. Pour mieux égarer les soupçons, Figaro précise au comte qu'il devra avoir l'air enivré.

### Un salon dans la maison de Bartolo

Rosine, seule, chante son amour et sa volonté d'échapper à Bartolo. Celui-ci paraît, rageant contre Figaro qui vient de donner médecine à tous ses domestiques. Mais voici qu'entre Basile, le maître de musique de Rosine. Il avertit Bartolo de la présence à Séville d'Almaviva. Comment lutter contre lui s'interroge Bartolo ? Par une arme terrible lui répond Basile : la calomnie. Pendant que tous deux vont préparer le contrat de mariage qui doit unir Bartolo à Rosine, Figaro vient prévenir Rosine que Bartolo veut l'épouser demain, et c'est d'autant plus dommage que Lindor l'aime éperdument. Ravie de cette nouvelle, Rosine remet à Figaro un billet doux, déjà préparé à l'attention de Lindor.

À peine Figaro est-il sorti que Lindor entre plus soupçonneux et inquisiteur que jamais. Rosine répond habilement à toutes les questions de Bartolo, mais ne le convainc pas vraiment. Mais voici qu'Almaviva se présente, déguisé en soldat. Bartolo lui réplique en brandissant un certificat l'exemptant de toute réquisition.

Le ton monte, le comte profite de la colère de Bartolo pour glisser un billet à Rosine. Figaro accourt, puis c'est la garde qui intervient pour arrêter le fauteur de désordre. Discrètement, le comte informe la garde de son identité, les soldats se retirent, laissant tout le monde dans l'ébahissement.

## Acte II

### Chez Bartolo

Bartolo s'interroge sur l'identité du soldat qui s'est introduit chez lui, quand un nouveau venu se présente. C'est Alonso, un élève de Basile remplaçant son maître souffrant pour la leçon de musique de Rosine. Alonso n'est autre qu'Almaviva déguisé. Bartolo reste méfiant. Mais Almaviva, rusé, utilise le billet qu'il a reçu de Rosine pour lever les soupçons du docteur. Il prétend l'avoir reçu par hasard à la place d'Almaviva et suggère de l'utiliser pour calomnier ce dernier. Bartolo, reconnaissant les procédés de Basile fait bon accueil à Alonso. Il va chercher Rosine et décide d'assister à la leçon. La musique l'endort, les amoureux en profitent pour se déclarer leur amour. Entre Figaro venu raser le docteur. Il réussit à subtiliser à Bartolo la clé de la porte du balcon. C'est alors qu'à la grande surprise de Bartolo, Basile apparaît. Cette surprise étonne Basile. Il faut trouver d'urgence une solution. La promesse discrète d'une bourse bien remplie convainc Basile qu'il est très malade et qu'il doit retourner au lit au plus vite. Alors qu'il est en train de se faire raser par Figaro, Bartolo surprend le dialogue des deux amoureux. Il entre dans une rage folle, chasse tout le monde et fait venir Basile. Il revient et Bartolo l'envoie chercher le notaire pour avancer l'heure des noces. Afin d'inciter Rosine à l'épouser, il lui montre le billet, preuve de la légèreté d'Almaviva. Rosine, effondrée, répond à Bartolo qu'elle consent à l'épouser sur le champ. Mais le comte et Figaro se sont introduits dans la maison grâce à la clé dérobée par Figaro. Rosine repousse le comte, mais celui-ci n'a pas de mal, en dévoilant son identité à se justifier. C'est alors qu'apparaissent Basile et le notaire requis pour le contrat de mariage avec un contrat que signent Rosine et... Almaviva bien sûr ! Un pistolet de prix et un bijou de prix convainquent Basile d'accepter d'être témoin. Et quand Bartolo arrive avec la garde pour faire arrêter le comte, il ne peut que constater l'inutilité de ses précautions.

---

# Beaumarchais (1732-1799)

Beaumarchais, l'auteur de deux des plus grands classiques du théâtre français (*Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro*), l'inspirateur de deux des plus grands titres de l'opéra mondial (*Le Barbier de Séville* de Rossini et *Les Noces de Figaro* de Mozart), fut occasionnellement un écrivain. Sa vie mouvementée possède tout d'un roman d'aventures. À l'image de son héros Figaro, il aurait pu s'exclamer : « *J'ai tout vu, tout fait, tout usé* » (*Le Mariage de Figaro*, V, 3).



## L'horloger

« *J'ai inventé quelques bonnes machines...* »

Fils d'horloger né en 1732, Pierre-Augustin Caron, à la sortie d'une enfance bénie et d'une adolescence tumultueuse, devient lui-même horloger.

En 1753, grâce à un procédé de miniaturisation dont il est l'inventeur et qu'il doit âprement défendre contre Lepaute, horloger du roi qui tente de le lui voler, il crée des montres si délicates qu'elles lui valent d'être remarqué par la Marquise de Pompadour et Louis XV.

## Le musicien

« *Dès ma folle jeunesse, j'ai joué de tous les instruments...* »

Né dans une famille bourgeoise et cultivée, il a appris la musique. Maintenant qu'il fréquente la cour de Louis XV, il parvient à charmer les filles du roi. Il leur enseigne tout particulièrement la harpe et organise leurs concerts privés.

## L'affairiste

« *J'ai fait le haut commerce dans les quatre parties du monde...* »

En 1760 il devient l'ami du grand banquier Le Normand d'Étiolles (mari peu regardant de Madame de Pompadour) et du financier Pâris-Duverney. Il se lance alors avec succès dans la finance et les affaires.

## L'arriviste

« *Mais qui m'eût reconnu pour poète ? J'étais le fils d'un horloger.* »

En 1755, puis en 1768, par deux fois, il se marie avec de riches veuves qui meurent peu après.

La première, madame Franquet, détient des propriétés situées aux Bois-Marchais. Pierre-Augustin Caron en profite pour se faire désormais appeler du délicat nom de Beaumarchais. Il achète ensuite la charge de conseiller secrétaire du Roi, il peut ainsi porter la particule et devenir Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais.

Son insolente ascension lui vaut de tenaces inimitiés. Les calomnies pleuvent à son sujet et son passé d'horloger lui vaut bien des sarcasmes à la cour.

## Le pourfendeur de la justice

« *Faute de rencontrer qui voulût me défendre, j'ai imprimé de grands mémoires pour gagner des procès qu'on m'avait intentés et que l'on peut nommer atroces...* »

En 1770, Pâris-Duverney meurt. D'interminables et ténébreuses affaires testamentaires l'opposent à l'autre héritier de la succession, le Comte de La Blache. S'y ajoutent des querelles amoureuses avec le duc de Chaulnes pour les beaux yeux d'une actrice.

Beaumarchais occupe désormais le devant de la scène des tribunaux. Il se débat avec fougue et ironie contre l'arbitraire et la corruption de la justice de son époque, mettant les rieurs et les contestataires de son côté.



### L'espion

« *J'ai traité des affaires de la plus haute politique... De tous les Français quels qu'ils soient, je suis celui qui a fait le plus pour la liberté du continent de l'Amérique...* »

Il a été menacé des galères, jeté en prison, puni d'un blâme, mais c'est à lui que recourt la couronne de France pour des missions secrètes chez la perfide Albion !

Beaumarchais, l'un des hommes les moins discrets de France, embrasse, sous le pseudonyme de Monsieur de Ronac, une carrière d'agent secret au service de Louis XV puis de Louis XVI ! Sa mission : récupérer des documents très compromettants pour la monarchie française. Les épisodes les plus romanesques se succèdent. Ainsi, au terme de courses-poursuites périlleuses, il est jeté en prison à Vienne. À Londres, il doit négocier avec le mythique chevalier d'Eon, ancien agent de Louis XV qui se travestit en femme... Partisan de la liberté des peuples, il défend l'indépendance des insurgés américains. En 1776, on lui confie tout naturellement la mission de faire parvenir incognito à ces derniers des armes qui doivent leur permettre de lutter contre la domination anglaise.

### L'écrivain

« *N'aimant pas le jeu du loto, j'ai fait des pièces de théâtre...* »

En une fin de siècle marquée par une véritable théâtromanie, notre homme rêve aussi de faire carrière sur scène.

Il se lance d'abord dans l'écriture et la représentation de parades bouffonnes, sortes de petites farces. Puis il s'adonne au drame bourgeois.

C'est le personnage de Figaro (orthographe des premiers brouillons), une sorte de picaro, un double talentueux comme lui du fils-Caron, qui fera la figue (faire *la figue* signifie alors *se moquer*) à ses détracteurs, lui apportera la gloire et assurera son passage à la postérité avec *Le Barbier de Séville* (1775) et *Le Mariage de Figaro* (1784), au terme d'embrouilles diverses, de réécritures multiples et de luttes acérées contre la censure.

### L'homme des Lumières

« *Luttant contre tous les pouvoirs du clergé et des magistrats, j'ai relevé l'art de l'imprimerie française par les superbes éditions de Voltaire...* »

Mais d'autres combats occupent encore Beaumarchais.

Il fonde la Société des auteurs dramatiques et lutte pour la reconnaissance officielle des droits des auteurs.

Il se lance depuis l'Allemagne dans une ambitieuse (mais ruineuse) édition des œuvres intégrales de Voltaire...

### Le suspect

« *Libre au milieu des fers, serein dans les plus grands dangers, n'ayant jamais été d'aucune coterie ni littéraire, ni politique, ni mystique, faisant tête à tous les orages, un front d'airain à la tempête...* »

1789. La Révolution éclate.

Notre homme dérange de plus en plus : son luxe ostentatoire (en particulier son hôtel particulier aux 200 fenêtres dont il est si fier) lui vaut de profondes aversions.

La République le charge néanmoins de faire venir de Hollande des armes qui ne viendront jamais. Il est jeté en prison, échappe de peu à la guillotine.

Exil en Allemagne, ruine financière s'ensuivent avant un retour combatif en France. Il rétablit ses comptes, fait applaudir la reprise de sa dernière pièce *La Mère coupable* (1797), déborde toujours de vitalité et de projets.

Il meurt en 1799.

Texte écrit par Arnaud Delianne

---

# Rossini (1792-1868)

Gioacchino Rossini naît à Pesaro, en Italie, le 29 février 1792, d'un père trompettiste et corniste et d'une mère chanteuse.

Il reçoit ses premières leçons particulières de musique à l'âge de 10 ans et étudie le piano, le cor, et le violoncelle. C'est cependant comme chanteur qu'il fait sa première apparition en public, en tenant un rôle dans *Camilla* de Ferdinando Paër.



En 1804, Rossini est admis à l'Accademia filarmonica de Bologne. En 1806, il intègre le célèbre Liceo Musicale. Il y étudie le chant, le piano, le violoncelle et le contrepoint sous la direction du Padre Stanislao Mattei. L'étude des œuvres de Haydn et de Mozart, lui permet de porter un soin tout particulier à la clarté de son écriture musicale, et à la précision de l'orchestration.

Cette école lui donne également le goût de la littérature italienne, notamment des grands classiques : Dante, Pétrarque, l'Arioste et le Tasse. Dans cette école, il remporte un prix avec une cantate sur *Il Pianto d'armonia sulla morte d'Orfeo* (1808).

Rossini débute sa carrière de compositeur lyrique en 1810 avec la commande du Teatro San Moisè de Venise de *La Cambiale di matrimonio* (*La lettre de change du mariage*). Cinq de ses neuf premiers opéras seront créés dans ce théâtre.

Le 26 septembre 1812, son opéra en deux actes, *La Pietra del Paragone* (*La Pierre de Touche*) est créé avec succès à la Scala de Milan. La même année, *Demetrio e Polibio* (son premier opéra commandé en 1807 par le ténor Domenico Mombelli) est enfin joué sur scène.

En 1813, il remporte à Venise un double triomphe avec un ouvrage héroïque *Tancredi* et une comédie, *L'Italienne à Alger*, qui le font connaître bien au-delà des frontières italiennes.

Deux ans plus tard, il signe un contrat avec Barbaja, l'imprésario des théâtres napolitains San Carlo et Fondo avec l'obligation de présenter chaque année un nouvel opéra dans chacun d'eux. Cette situation donne à Rossini une certaine marge de manœuvre et il peut ainsi soumettre ses expériences musicales à des chanteurs d'un très bon niveau (Isabella Colbran, Rosamunda Pesaroni, Andrea Nozzari et Giovanni Davi) et à un public avide de nouveautés.

La même année, son opéra *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (*Elisabeth reine d'Angleterre*) représenté à Naples, est l'occasion pour lui d'abandonner le *recitativo secco* et de remplacer le clavecin par les cordes de l'orchestre.

*Le Barbier de Séville* est présenté à Rome en 1816. Malgré le désastre de la première, l'opéra triomphe rapidement. La même année dans *Otello*, le compositeur innove en terminant son ouvrage par un meurtre sur scène.

En 1822, il se marie avec la prima donna Isabella Colbran (1785-1845) avec laquelle il fait des tournées triomphales à Vienne, Paris et Londres. *Sémiramis* (1823) est le dernier opéra qu'il compose pour l'Italie. En juillet 1824, il obtient un contrat d'un an de la maison royale de France, pour produire ses œuvres à l'Académie royale (Opéra), cinq mois plus tard, il est nommé à la tête du Théâtre-Italien à Paris, poste qu'il conservera deux années.

Rossini écrit alors la cantate *Le Voyage à Reims* pour le couronnement de Charles X puis quatre œuvres pour l'Opéra de Paris : *Le siège de Corinthe* (1826), *Moïse et Pharaon* (1827), *Le Comte Ory* (1828), *Guillaume Tell* (1829), sa dernière œuvre dédiée à la scène.

À la fin de son contrat avec le Théâtre-Italien, il reçoit les titres de Premier compositeur du Roi et d'Inspecteur général du chant en France. Toutefois, la révolution de 1830 lui fait perdre ses offices royaux. Il se sépare de son épouse la même année et abandonne pratiquement toute activité musicale. En 1831, il compose un *Stabat Mater* afin de rendre service à Varela, un conseiller d'Etat espagnol, à condition qu'il ne soit jamais publié. Quelques années plus tard, lorsque les héritiers de Varela cherchent à vendre l'œuvre, Rossini révèle qu'il n'en a composé que la moitié et complète la partition.

De 1836 à 1848, il vit en Italie, à Milan puis à Bologne, où il dirige le Liceo Musicale. En 1845, il épouse Olympe Louise Alexandrine Descuillers, dite Olympe Pélissier. La Révolution de 1848 le met en fuite. En 1855, Rossini s'installe définitivement à Paris. Les musiciens de passage à Paris lui rendent visite. Wagner, qu'il reçut en 1860, avoua que « Rossini était le seul musicien d'envergure qu'il ait rencontré à Paris ».

Il décède en 1868, est inhumé à Paris, et sa dépouille transportée, avec des honneurs extraordinaires, à Florence où il repose désormais auprès de Raphaël et de Michel-Ange.

---

# Guide d'écoute

## L'opéra buffa

*Le Barbier de Séville* de Rossini est un *opéra buffa*. C'est un genre typiquement italien qui trouve ses origines dans les intermezzi comiques du XVIII<sup>e</sup> siècle qui entrecoupaient les *opéra seria*\*. Ces intermèdes mettaient en scène quelques personnages placés devant le rideau et avaient pour but de divertir les spectateurs pendant les changements de décor. Ces courtes pièces étaient bien souvent écrites en dialecte, et empruntaient leurs personnages à la Commedia dell'arte ou à la vie quotidienne. Leur style était léger, populaire, le caractère humoristique, et la voix de basse très appréciée. Au fil du temps, le récitatif\* se modifie : il est devenu plus naturel, plus concis et joue davantage sur les effets comiques ou burlesques.

Le librettiste Carlo Goldoni et le compositeur Baldassare Galuppi apparaissent comme les artisans du genre et établissent un équilibre entre la *parte seria* et la *parte buffa*.

En prenant de l'ampleur, ces œuvres comiques prirent la dénomination d'*opéra buffa*.

On distingue alors *La Servante maîtresse* (1733) de Giovanni Pergolèse comme l'un des chefs-d'œuvre du genre, dont on peut saisir la portée musicale et politique à travers la fameuse Querelle des Bouffons (1752).

Rossini s'inscrit dans la tradition en respectant la typologie des personnages, et le cadre général dont la structure met en avant les nombreux ensembles vocaux, la scène typique de stupéfaction, mais il se montre novateur en dotant *l'opéra buffa* d'une virtuosité réservée jusque-là au seul *opéra seria*, créant ainsi une virtuosité bouffe qui dépasse de loin le rythme de la parole. Son écriture orchestrale participe à ce mouvement et sa musique témoigne avec finesse des différents aspects comiques des personnages et des scènes.

Pour ce guide d'écoute, la version choisie est dirigée par Claudio Abbado, avec le London Symphony Orchestra et l'Ambrosian Opera Chorus, 1972, Deutsche Grammophon.

## © Sinfonia

L'opéra débute par une **Sinfonia**\* introductive de caractère majestueux.

Les francs accords dans la tonalité de mi majeur sont initialement posés par l'orchestre et contrastent avec les lignes mélodiques clairement dessinées des instruments à vent et des instruments à cordes. Des motifs mélodiques brefs et clairement définis par leur timbre et leur caractère créent un véritable dialogue et permettent de faire avancer le discours musical.

Rossini a en effet une conscience aiguë de la couleur, chaque motif possède son timbre, sa signature particulière.

Relevons quelques combinaisons dans cette ouverture : tout d'abord Rossini joue sur les oppositions entre les cordes en détaché\* et les bois en *legato*\* (bassons, clarinettes, hautbois, flûtes) ; les cordes reprennent cette réponse dans le même phrasé. Des accords de tout l'orchestre dans la nuance *forte*\* encadrent ces motifs. Le hautbois associé aux violons, altos et violoncelles, intervient sur une note tenue. Il sera bientôt rejoint par le cor et le basson.

Après une courte transition dans la nuance *fortissimo*\*, c'est une nouvelle phrase qui apparaît maintenant : sur un pizzicato\* des cordes en contretemps, une mélodie expressive aux violons est énoncée ; remarquez sa simplicité apparente, sa proximité avec le chant.

Ces premiers exemples montrent à quel point les associations de timbre font partie intégrante du style musical du compositeur, il passe par ce biais d'une idée à une autre, d'un personnage à l'autre avec une grande clarté.



Enfin, chez Rossini, les traits sont à la fois vifs et précis ; le tempo\*, le rythme joue un rôle essentiel dans sa musique : une certaine virtuosité s’empare vite de l’orchestre, une accélération accompagnée d’un crescendo\* des instruments (le fameux crescendo rossinien) souligne l’intensité de l’action et permet la progression du discours.

Ces quelques éléments permettent de comprendre le caractère unique de son style, et particulièrement de cette ouverture, exemple emblématique de musique joyeuse.

### Avec les élèves

- Cette sinfonia\* (ouverture) est structurée en deux parties (*Andante maestoso\**, *Allegro vivo et più mosso\**) et se soumet à un tempo qui va croissant. Repérer ces différents moments à l’écoute.
- Repérer des *crescendo* de l’orchestre.
- Préciser à nouveau le rôle d’une ouverture dans l’opéra.

### © Acte I, scène 2 - Cavatine de Figaro

*Figaro avec sa guitare autour du cou et le Comte reste caché.*

Figaro se réjouit de sa condition : il est le factotum de la ville et ses occupations multiples lui permettent de mener une vie de noble. Cet *Allegro\* vivace\** va devenir un morceau de virtuosité par une accélération régulière du tempo\*. Figaro s’approche progressivement, ses premières vocalises\* parviennent des coulisses puis il se présente sur scène, reprenant la mélodie énoncée initialement par l’orchestre :

Figaro

Lar - go alfac - to - tum de-lla cit - tà, lar - go !

Cette phrase est composée d’un motif de trois notes répétées trois fois, et se conclut par un saut d’octave. Remarquez l’efficacité de l’écriture de Rossini, un seul motif engendre toute la phrase ; par la suite, cette mélodie sera à nouveau reprise dans un registre plus aigu.

L’orchestre sera alors réduit au silence pour laisser entendre la fameuse phrase :

Figaro

Fi - ga-ro, Fi - ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro!

Le même principe de réitération prévaut ici, les paroles sont martelées avec énergie et virtuosité.

L’écriture de cette cavatine\*, par son caractère léger, sa déclamation syllabique à l’insistance exagérée, ses crescendo de l’orchestre, nous rappelle que Rossini se révèle tout entier dans l’expression de l’*opera buffa* en ce début du XIXème siècle.

<p><b>Figaro (<i>di dentro</i>)</b>  La ran la lera,  la ran la la,  la ran la lera,  la ran la la.  <i>(Sorte)</i>  Largo al factotum  della città, largo !  La ran la la ran la la ran la la.  Presto a bottega,  che l'alba è già, presto !  La ran la la ran la la ran la la.  Ah che bel vivere,  che bel piacere,  che bel piacere  per un barbier  di qualità,  di qualità !  Ah bravo Figaro,  bravo, bravissimo,  bravo !  La ran la la ran la la ran la la.  Fortunatissimo  per verità !  Bravo !</p>	<p><b>Figaro (<i>depuis les coulisses</i>)</b>  Tra la la la la,  tra la la la,  tra la la la la,  tra la la la.  <i>(Il entre sur scène)</i>  Place au factotum  de la cité, place !  Tra la la la la la la la la la.  Vite au travail,  l'aube est levée, vite !  Tra la la la la la la la la la.  Ah, quelle belle vie,  quel beau plaisir,  quel beau plaisir  pour un barbier  de qualité,  de qualité !  Ah, bravo, Figaro.  bravo, bravissimo,  bravo !  Tra la la la la la la la la la.  Tu es fortuné  en vérité !  Bravo !</p>
--	--

### Avec les élèves :

- Il est tout à fait intéressant d'évoquer ici les mutations du personnage de Figaro : il apparaît de manière récurrente dans la trilogie de Beaumarchais comprenant *Le Barbier de Séville* (1775), *Le Mariage de Figaro* (1785) et *La Mère coupable* (1792). Son statut social se modifie dans chacune des pièces (barbier, puis valet) et le temps lui donne une certaine maturité. Dans cette cavatine\*, il semble encore évoluer : « je suis barbier, coiffeur, apothicaire, chirurgien, vétérinaire, en un mot, le moteur de la maison. »

- En s'appuyant sur quelques textes, il est possible d'imaginer un travail autour du costume de Figaro. Voici comment Beaumarchais le décrit : « Figaro est en habit de majo espagnol. La tête couverte d'un rescille\* ou filet ; chapeau blanc, ruban de couleur autour de la forme, un fichu de soie attaché fort lâche à son cou, gilet et haut-de-chausse de satin, avec des boutons et boutonnières frangés d'argent ; une grande ceinture de soie, les jarretières nouées avec des glands qui pendent sur chaque jambe ; veste de couleur tranchante, à grands revers de la couleur du gilet ; bas blancs et souliers gris ». (\*Rescille = résille : filet qui retient les cheveux de la perruque de Figaro).

- Dans un autre répertoire, vous pourrez également comparer cette cavatine\* avec *Le barbier de Belleville*, chanson interprétée par Serge Reggiani. Vous remarquerez en particulier les références nombreuses au monde de l'opéra dans les paroles de Claude Lemesle.

- A propos de l'*opera buffa* : montrer les éléments qui permettent de situer cet air dans ce genre : exagération et répétition des paroles, personnage de Figaro centré de façon disproportionnée sur lui-même, mise en scène...

- Afin de vous rendre compte de la virtuosité du chanteur essayez de suivre puis de lire la phrase chantée à 4'00'' : « Ah, bravo Figaro, bravo, bravissimo, ah, bravo Figaro, bravo, bravissimo, Fortunatissimo, fortunatissimo, fortunatissimo per verità».

## © Acte I, scène 5 - Cavatine de Rosina

Dans la maison de Bartolo, une pièce sur laquelle donnent quatre portes. En face, on voit la fenêtre du balcon fermée par la jalousie.

Cette cavatine\* nous dévoile progressivement les différentes facettes du personnage de Rosina : tour à tour femme amoureuse, rebelle, ou rusée ; la musique souligne les différents aspects de son caractère. Après une introduction orchestrale, Rosina évoque son amour pour Lindor : « Una voce poco fa qui nel cor mi risuono ; il moi cor ferito è già, e Lindor fu che il piago » (« Une voix, il y a peu a résonné dans mon cœur ; déjà il saigne, et Lindor est celui qui l'a blessé »). La mélodie de Rosina, dont les rythmes pointés montrent l'impatience et la détermination, s'étend peu à peu vers l'aigu, mettant en exergue la phrase : « Sì, Lindoro moi sarà ; lo giurai, la vincerò » (« Oui, Lindor sera à moi, je l'ai juré, je vaincrai »). Les vocalises\* et les ornements sont alors nombreux et donnent à cet air son relief. On sait que Rossini a changé la tradition en écrivant chacune des notes de ces vocalises :

Rosine



Sì, Lin - do - ro mio sa - rà.

### Avec les élèves :

- En vous aidant de l'exemple ci-dessus, vous pouvez expliquer le terme de vocalise.
- Vous pouvez procéder à une écoute comparée entre deux œuvres et travailler sur la citation en musique : en effet un extrait de cette cavatine (à 3' 13'') est repris dans le *Carnaval des animaux* de Camille Saint-Saëns (dans la pièce *Fossile*, le motif est joué par la clarinette).

## © Aria de Basilio

Basilio décrit les dégâts que provoque la calomnie à Bartolo.

Cela donne lieu à une musique descriptive qui illustre le phénomène de manière très précise : l'orchestre et la voix se placent initialement dans une nuance piano (la partition porte la mention *sottovoce*\* pour les cordes), lors de l'énoncé de la première phrase : « La calunnia è un venticello » (« La calomnie est un vent léger ») :

Basilio



P La ca - lu - nnia è un ven - ti cel - lo

La progression est ensuite régulière jusqu'au crescendo\* qui débute sous la phrase : « lo schiamazzo va crescendo » (« le vacarme va grandissant ») pour aboutir à l'accord fortissimo\* de tout l'orchestre, véritable « coup de canon » (« come un colpo di cannone »). L'anéantissement du malheureux calomnié est figuré ici par un retour subit à la nuance pianissimo (à 2'55'') : les cordes jouent des notes plus longues et la mélodie vocale débute par la répétition de la même note, reflet du sentiment ressenti par la victime.

### Avec les élèves :

- En écoutant cet air, suivre le texte et indiquez les trois moments principaux de la calomnie : le murmure, l'amplification, l'anéantissement.
- Décrivez l'écriture vocale de cet air : voix de basse, écriture syllabique, mélodie peu étendue, conjointe ou même immobile, peu d'ornementations. Comparez cet air avec la cavatine de Rosina.

## © Premier Finale

Les trois personnages principaux sont présents dans cette scène. Le Comte déguisé en cavalier, se présente ivre à la porte de Bartolo ; il lui donne un billet indiquant qu'il doit loger chez lui. La musique martiale, met en avant un rythme de sonnerie à l'orchestre entrecoupé d'un motif pointé de marche joyeuse aux instruments à vent (hautbois, flûte, clarinette, basson). Le Comte, qui chante de courtes phrases avec une intonation particulière relative à son état, prend un certain plaisir à déformer le nom du docteur (Balordo, Bartoldo, Barbaro), et Bartolo lui répond avec une impatience à peine contenue. La fin de la scène superpose musicalement l'expression d'un sentiment de bonheur pour le Comte à la rage de Bartolo.

### Avec les élèves :

- Relever les éléments humoristiques de cette scène : déguisement du Comte, cris (« ehi ») du cavalier qui semble ivre, transformation du nom du docteur (Balordo signifie balourd ou nigaud !), embrassade forcée, le tout accompagné par une musique légère et moqueuse (avec l'utilisation de trilles\*) qui parodie une marche militaire.

## © Acte II, scène 2 - duo Bartolo et le Comte

*Le Comte entre, déguisé en maître de musique.*

Nouveau subterfuge Almoviva, qui s'est maintenant déguisé en maître de musique dans l'intention de s'approcher de Rosina. Comme dans la scène 13 du premier acte (où le Comte était déguisé en soldat de cavalerie), la ruse semble à nouveau vouée à l'échec car Bartolo se montre particulièrement méfiant et le Comte en fait beaucoup trop pour être crédible : ses paroles mielleuses ne font qu'éveiller les soupçons du docteur. C'est sous l'angle de ce rapport que cette scène est intéressante : c'est le ton de la moquerie qui affecte la voix d'Almoviva, dont les paroles sont reprises avec agacement par le docteur « Gioia, pace ». La musique participe à ce jeu des apparences trompeuses : trop répétitive, trop simple, son manque de finesse caractérise tout à fait le faux maître de musique. Son côté artificiel ressort dès les premières mesures qui détonnent avec le reste de l'œuvre.

<b>Comte</b> Pace e gioia sia con voi.	<b>Le Comte</b> La paix et la joie soient avec vous.
<b>Bartolo</b> Mille grazie, non s'incomodi.	<b>Bartolo</b> Trop aime
<b>Comte</b> Gioia e pace per mill'anni.	<b>Le Comte</b> La joie et la paix pour l'éternité.
<b>Bartolo</b> Obbligato in verità.	<b>Bartolo</b> Très obligé, en vérité.
<b>Comte</b> Pace e gioia sia con voi.	<b>Le Comte</b> La paix et la joie soient avec vous.
<b>Bartolo</b> Mille grazie, non s'incomodi.	<b>Bartolo</b> Trop aimable, mille grâces.
<b>Comte</b> Gioia e pace per mill'anni.	<b>Le Comte</b> La joie et la paix pour l'éternité.
<b>Bartolo</b> Obbligato in verità. (Questo volto non m'è ignoto)	<b>Bartolo</b> Très obligé, en vérité. (Ce visage ne m'est point inconnu)
<b>Comte</b> (Ah, se un colpo è andanto a vuoto...)	<b>Le Comte</b> (Ah, si ma ruse précédente...)
<b>Bartolo</b> (Non ravviso, non ricordo)	<b>Bartolo</b> (Je ne sais pas où je l'ai vu)

<p><b>Conte</b> (A gabbar questo balordo)</p> <p><b>Bartolo</b> (Ma quel volto, ma quel volto...)</p> <p><b>Conte</b> (Un novel travestimento)</p> <p><b>Bartolo</b> (Non capisco...chi sarà ?)</p> <p><b>Conte</b> (Più propizio a me sarà, si, si, propizio a me sarà). Gioia e pace, pace e gioia.</p> <p><b>Bartolo</b> Ho capito. (Oh ciel, che noia).</p>	<p><b>Le Comte</b> (N'a pas trompé ce balourd)</p> <p><b>Bartolo</b> (Mais ce visage, ce visage...)</p> <p><b>Le Comte</b> (Ce nouveau déguisement...)</p> <p><b>Bartolo</b> (Je ne sais pas...Mais qui est-ce ?)</p> <p><b>Le Comte</b> (Me sera plus favorable, oui, oui, plus favorable.) Joie et paix, paix et joie !</p> <p><b>Bartolo</b> J'entends bien. (Ciel, quel fâcheux).</p>
---	---

### Avec les élèves :

- Il est possible de jouer cette scène dans laquelle Almaviva joue un étudiant en musique chargé de remplacer Basilio, qu'il dit malade, pour donner une leçon de chant à Rosina. Ce dialogue de théâtre met en évidence la découverte progressive de cette nouvelle supercherie.
- Dans le rapport entre le texte et la musique, écoutez les apartés : au début, ils sont traités dans un style qui se rapproche du récitatif\* avec un débit rapide et une écriture plus syllabique.

### © Acte II, duo Rosina et le Comte

Cet air majestueux et joyeux est une confidence amoureuse de la jeune femme à Lindor. Alors que Bartolo s'endort, elle demande à son bien-aimé de l'aider à se défaire de l'emprise de son cruel tuteur. Le Comte se montre rassurant et croit à un destin favorable. Les nombreuses vocalises\* mettent en relief à la fois l'exercice de chant et les mots importants du texte (« amore... ardore... crudeltà »). Le *vivace*\* qui suit est entraînant et induit un véritable dialogue entre la voix et l'orchestre par des ponctuations aux cordes ou des motifs joyeux aux vents.

<p><b>Rosina</b> Contro un cor che accende amore di verace invito ardore s'arma invan poter tiranno di rigor, di crudeltà. D'ogni assalto vincitore sempre amor trionferà. (<i>Bartolo s'addormenta.</i>) (Ah, Lindoro...mio tesoro... Se sapessi...se vedessi... questo cane di tutore, ah, che rabbia che mi fa ! Caro, a te mi raccomando, tu mi salva, per pietà.)</p> <p><b>Conte</b> (Non temer, ti rassicura, sorte amica a noi sarà.)</p>	<p><b>Rosina</b> Contre un cœur que l'amour enflamme d'une invincible ardeur, vainement le tyran s'arme de cruauté ou de rigueur : de tout assaut, l'amour trionphera toujours. (<i>Bartolo s'endort.</i>) (Ah, Lindoro...mon trésor... Si tu savais...Si tu voyais... cet animal de tuteur, dans quelle colère, il me met ! Mon aimé, je m'en remets à toi, par pitié, sauve-moi.)</p> <p><b>Le Comte</b> (Ne crains rien, apaise-toi, la fortune nous sourira.)</p>
---	---



<p><b>Berta</b>          Il vecchiotto cerca moglie,          vuol marito la ragazza ;          quello freme, questa e' pazza.          Tutti e due son da legar, si, si.          Ma che cosa e' questo amore          che fa tutti delirar ?...          Egli e' un male universale,          una smania, un pizzicore          un solletico, un tormento...          Poverina, anch'io lo sento,          ne' so come finirà.          Oh vecchiaia maledetta !          Son da tutti disprezzata          e vecchietta disperata          mi convien cosi' crepar, si, si.          (Parte.)</p>	<p><b>Berta</b>          Le vieillard cherche femme          la demoiselle veut un mari ;          l'un gronde et l'autre est folle,          ils sont tous deux fous à lier, oui, oui.          Qu'est-ce donc que cet amour          qui les fait tous délirer ?...          C'est un mal universel,          une fièvre, un aiguillon,          une souffrance, un frisson...          En moi, pauvrette, je le sens,          et ne sais où finirai.          Ah, maudite vieillesse !          tout le monde me dédaigne...          Et en vieille méprisée          il me faudra trépasser, oui, oui.          (Elle s'en va.)</p>
--	--

Cet *allegretto* à deux temps, au caractère léger met en avant la femme de chambre de Bartolo. Cette aria fait partie du genre des airs de sorbet (aria di sorbetto\*) qui étaient introduits par les compositeurs italiens au milieu d'un opéra, pour permettre au public de discuter ou de déguster un sorbet. La tradition n'existe plus mais ces airs ont pour caractéristique de ne pas apporter d'éléments nouveaux et de mettre en scène des personnages secondaires. Berta s'interroge sur l'amour qui touche la jeune fille et le vieux docteur. Elle considère ce sentiment comme un mal universel, puis déclare qu'elle se sent méprisée et vieille. Après une introduction au caractère guilleret (contretemps aux violons, motif descendant à la clarinette et à la flûte traversière), la voix reprend la même mélodie en appuyant par une nuance *forte* et contrastée, les « si, si » de Berta. Lors de ses interrogations : « Ma che cosa è questo amore che fa tutti delirar ? » (« Mais quel est cet amour qui les fait tous délirer ? »), de courtes cellules ascendantes soulignent sa question.

L'évocation du tourment amoureux se fait par une mélodie en croches, qui monte très régulièrement vers l'aigu, par chromatisme, et qui est accompagnée par des ponctuations sombres des cordes. Comme souvent chez Rossini, l'intensité dramatique est produite par un *crescendo*\* et un renforcement de l'effectif orchestral. La fin est tout à fait typique de ce type d'air et de l'écriture de Rossini : le sentiment devenu personnel – Berta se sent maintenant vieille et désespérée - est propice à une expression forte. La répétition des paroles, d'où ressortent quelques notes aiguës, l'accélération finale (*più mosso*\*), et le soutien de l'orchestre conduisent à une fin brillante que le public de l'époque devait marquer par des applaudissements nourris.

### Avec les élèves :

- Cet air sans être celui d'un personnage principal est intéressant à plusieurs égards : on peut relever le contexte historique et social (air de sorbet, société italienne à l'opéra au début du XIXe siècle), et l'on peut également parler de l'écriture musicale de Rossini car le texte est rendu plus compréhensible par la musique, et cette écriture est ici très variée.
- Dans un deuxième temps on comparera l'air de Berta avec la cavatine\* de Rosina (Acte I, scène 5) afin de démontrer que chez Rossini, la présence d'ornements, de fioritures, sont un moyen de caractériser un personnage, de montrer son importance sociale et dramatique. Rosina a un rôle de premier plan, son écriture vocale possède un relief que les personnages secondaires n'ont pas.

## © Acte II, scène de l'orage

Un orage éclate. Par la fenêtre, on voit de fréquents éclairs et on entend le bruit du tonnerre. À la fin de l'orage, on voit la jalousie s'ouvrir de l'extérieur et entrer, l'un après l'autre, Figaro et le Comte, enveloppés dans des manteaux et mouillés par la pluie. Figaro tient à la main une lanterne.

Rossini débute cette évocation de la tempête par des trémolos des violons qui évoquent le grondement de l'orage. Les pizzicatos\* des cordes en *sottovoce*\* font penser aux gouttes de pluie et les traits des flûtes symbolisent les éclairs.

### Avec les élèves :

- Imaginer ce qui se passe sur la scène pendant cet orage. Quels sont les effets produits ? (Vent, éclairs, portes qui claquent, agitation des personnages).

- Ecouter des œuvres musicales se référant au thème de la tempête. Comparez les œuvres entre elles et montrez de quelle manière chaque compositeur exprime ce phénomène (représentation du mouvement par le rythme et le tempo, évolution des nuances, analogie entre les éclairs et les percussions) :

Matthew Locke (1621-1677) : *Suite from The Tempest*.

Marin Marais (1656-1728) : *La Tempête*, extrait d'*Alcyone*.

Antonio Vivaldi (1678-1741) : *Les quatre saisons* (l'été).

Ludwig van Beethoven (1770-1827) : *Sonate pour piano op. 31 n°2 La Tempête*.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) : *Symphonie pastorale* en Fa Majeur, quatrième mouvement.

Hector Berlioz (1803-1869) : *Fantaisie dramatique sur La Tempête de Shakespeare*.

Luciano Berio (1925-2003) : *Voci et un Re in ascolto* (1984), inspiré de *La Tempête* de W. Shakespeare.

## © Acte II, Terzetto

<p><b>Rosina</b> Ah, qual colpo, Egli stesso !...Oh ciel ! Che sento ! Di sorpresa e di contento son vicina a delirar</p> <p><b>Figaro</b> Son rimasti senza fiato ! Ora muoion di contento ! Garda, guarda il mio talento che bel colpo seppe far !</p> <p><b>Conte</b> Qual trionfo, qual trionfo inaspettato ! Me felice !... Oh bel momento ! Ah ! D'amore e di contento son vicino a delirar !</p>	<p><b>Rosina</b> Ah, quelle annonce inattendue C'est lui-même ! O Ciel, qu'entends-je ! La surprise et le bonheur me font presque délirer.</p> <p><b>Figaro</b> Ils sont restés sans voix ! Ils meurent de bonheur ! Mais voyez, voyez mon génie, quel beau coup j'ai réussi !</p> <p><b>Le Comte</b> Quel triomphe, quel triomphe inattendu !... Le doux moment !...Je suis heureux ! Ah, l'amour et le bonheur me font presque délirer !</p>
---	--

C'est l'une des scènes les plus réussies de cet opéra : l'écriture musicale et vocale s'accorde parfaitement avec l'expression de la joie de Rosina, et le sentiment de bonheur amoureux du Comte. La mélodie semble être naturelle chez Rossini, et comme dans la sinfonia\* introductive, la ligne vocale trouve un écho dans les réponses instrumentales (les violons complètent la mélodie de Rosina). On entend également les changements subtils de couleurs, où le jeu des harmonies donne une résonance particulière à la phrase : "Egli stesso ? Oh ciel, che sento ! " (« Lui-même ? Ciel, qu'entends-je ! »). Les pensées des

personnages sont induites par la musique puis confirmées par les mots. Figaro intervient pour décrire ce qu'il voit, approuver ce bonheur et se féliciter de la réussite de son stratagème.

**Avec les élèves :**

- Ecouter attentivement cet air, essayez tout d'abord de décrire le caractère de ce trio sans recourir au texte.
- Une deuxième écoute avec le texte vient-elle confirmer votre première impression ?
- Remarquer la souplesse d'écriture de Rossini, celle-ci est extrêmement variée, mais ne semble jamais rompre le lien avec ce qui précède ; en ce sens, elle est d'une grande unité. Par ailleurs, les paroles demeurent toujours intelligibles car les instruments ne couvrent jamais le registre des chanteurs.
- Essayer de commenter cet air en utilisant les termes de vocalises, d'accompagnement, de mélodie, de nuances, etc.

---

# Vocabulaire

**A cappella** : Pièce chantée sans aucun accompagnement instrumental. Écouter à ce sujet la scène 15 de l'acte I du *Barbier de Séville*.

**Allegro** : Indication de tempo rapide. Terme d'origine italienne qui signifie gaiement ou allègrement.

**Andante** : Indication de tempo qui signifie allant. Ce tempo modéré se situe entre l'adagio et l'allegro.

**Andante maestoso** : Indication de tempo allant de caractère majestueux.

**Aria di sorbetto** : Air de sorbet. Ces airs étaient introduits par les compositeurs au milieu de l'opéra et destinés à être exécutés au moment où le public mangeait des glaces (en salle !). Ces airs étaient donc réservés à des personnages secondaires, n'avaient pas une grande valeur musicale, et n'apportaient pas d'éléments nouveaux à l'histoire. Certains d'entre eux sont pourtant très beaux, et méritent autant d'attention que les pages réservées aux premiers rôles.

**Ariette** : C'est un air de dimension variable et de style léger. L'arietta, plus simple et de style léger, dépourvue de section centrale (B), est introduite dans l'opéra italien par Bononcini (fin XVIIème) et dans l'opéra-comique par Grétry et Monsigny (fin XVIIIème siècle).

**Arpèges** : Exécution successive bien que très rapprochée de notes d'un accord.

**Bel canto** : Désignation italienne (signifiant beau chant) qui s'applique au chant caractérisé par la souplesse du phrasé et la virtuosité dans l'exécution des vocalises et ornements. S'applique plus particulièrement à l'art des chanteurs castrats et des *prime donne* des XVIIème et XVIIIème siècles italiens (plein épanouissement du bel canto à Naples au début du XVIIIe siècle). Ses principaux représentants seront Rossini, Bellini et Donizetti.

**Cavatine** : Courte pièce vocale chantée par un soliste. On peut citer la cavatine des *Noces de Figaro* (*Se vuol ballare*) de Mozart. Dans le *Barbier de Séville* la cavatine d'Almaviva se situe dans l'acte I.

**Crescendo** : Indication de nuance selon laquelle il convient d'augmenter progressivement l'intensité du son.

**Détaché** : Procédé qui consiste à séparer les sons d'une phrase musicale. C'est le contraire de lié ou *legato*. On emploie également le terme de *staccato*.

**Forte** : Indication de nuance forte.

**Fortissimo** : Indication de nuance très forte.

**Largo** : Indication de tempo lent et grave.

**Legato** : Cette indication de phrasé précise que l'on doit jouer sans coupure dans le son. C'est le contraire du terme *staccato* qui signifie détaché.

**Moderato** : Indication de tempo modéré.

**Opera buffa** : Né en Italie, au début du XVIIIème siècle, de la réunion des deux actes des *intermezzi*, il s'inspire d'abord de la Commedia dell'arte et du réalisme comique du XVIIème siècle. Distinct de l'*opera seria* par ses moyens modestes et ses sujets issus de l'univers bourgeois ou populaire, et non pas noble ou mythologique, il traite de la vie quotidienne selon une construction dramatique moins conventionnelle, avec une forme plus claire et sans complication, une musique simple et mélodieuse.

**Opera seria** : L'*opera seria* naît dans les années 1690 à Naples dans le cercle des lettrés de l'Arcadie. Les librettistes Apostolo Zeno et Pietro Metastasio en sont les plus fameux représentants. Parmi les compositeurs on peut citer : Scarlatti, Porpora, Caldara, Pergolesi, Haendel et Mozart. A l'origine on ne parle que de *dramma per musica*, le terme d'*opera seria* n'apparaissant que plus tard. *Jules César* de G. F. Haendel est un *opera seria*, c'est-à-dire qu'il s'inscrit dans un genre donné et doit respecter certaines règles.

D'une manière générale ce genre lyrique :

- adopte une construction en trois actes et une unité d'action pour un nombre de personnages réduit
- s'interdit de mélanger les genres sérieux et comiques, d'où le choix de sujets héroïques ou tragiques empruntés aux grands poèmes épiques (le *Roland furieux* de l'Arioste, la *Jérusalem délivrée* du Tasse) ou à l'histoire antique,
- doit présenter une intrigue au dénouement moral, qui voit triompher le pardon et la clémence,
- s'ordonne autour d'une succession de récitatifs\* et d'airs permettant à un personnage d'exprimer à chaque fois un affect (colère, fureur, désespoir) et mettant à contribution sa virtuosité. Le nombre d'airs attribués aux personnages traduit une hiérarchie des rôles.

**Pianoforte** : Il est l'ancêtre du piano actuel. Le premier modèle fut construit en 1709 par Bartolomeo Cristofori, facteur de clavecin (les cordes étaient pincées). Celui-ci voulait créer un clavecin dont le son puisse être fort (forte) ou doux (piano), d'où le nom de pianoforte. Les premiers pianoforte étaient munis de marteaux en parchemin. Le cuir fut ensuite utilisé à partir de 1730. En 1820, Henri Pape eut l'idée d'utiliser le feutre des chapeaux pour les marteaux. Sa tessiture varie entre quatre et cinq octaves.

**Più mosso** : Indication de tempo qui signifie plus animé ou plus agité.

**Pizzicato** : Sur un instrument à cordes, en pinçant les cordes avec les doigts.

**Récitatif** : Le récitatif est un chant librement déclamé dont la ligne mélodique et le dessin rythmique suivent les inflexions naturelles de la phrase parlée. Le soutien instrumental se fait généralement avec un effectif instrumental réduit.

**Sinfonia** : Pièce orchestrale servant d'introduction à un opéra. C'est également une pièce instrumentale correspondant aux préludes et intermèdes musicaux.

**Sistre** : La partie de sistre pose un problème aux interprètes. Les dictionnaires musicaux précisent qu'il s'agit d'un hochet antique, tige sur laquelle on enfile des rondelles de matériau variable. Dans le *Barbier de Séville*, il ne s'agit pas de cet instrument. Les dernières recherches de Simone Fermani ont montré qu'il s'agissait en fait d'un instrument tout à fait particulier qui ressemble à un grand triangle muni d'un manche. Souvent, le sistre est remplacé par un glockenspiel.

**Sottovoce** : À l'origine émission vocale retenue dans la nuance sans aller jusqu'au piano. Cette indication s'applique également aux instruments.

**Tempo** : C'est la vitesse dans laquelle se joue un morceau. Par exemple, *moderato*\* indique qu'il faut jouer le morceau dans un tempo modéré.

**Tremolo** : Sur les instruments à cordes, répétition rapide d'une même note, grâce à un va-et-vient rapide de l'archet.

**Trilles** : Ornement qui consiste à faire entendre un battement entre deux notes conjointes. On peut réaliser ces trilles avec la voix.

**Vocalise** : Chant ou partie d'un chant qui s'exécute sur une voyelle. Dans un air d'opéra, un mot important peut être mis en exergue par une vocalise. Ecouter à ce sujet la *Cavatime* de Rosina (A I, sc 5).

**Vivace** : Terme qui s'applique à un mouvement, un tempo, et qui précise son caractère animé.



---

# Références

## Discographie :

*Le Barbier de Séville*, direction Claudio Abbado, avec le London Symphony Orchestra et l'Ambrosian Opera Chorus, 1972, Deutsche Grammophon.

*Le Barbier de Séville*, direction Neville Marriner, avec l'Academy of St Martin in the Fields, et l'Ambrosian Opera Chorus, 1983, Decca.

## Bibliographie :

*L'Avant-scène Opéra, Le Barbier de Séville*, n°37, mars 1996.

→ Un commentaire littéraire et musical de l'œuvre.

Colas Damien, *Rossini, l'opéra de lumière*, coll. Découvertes Gallimard, Paris, 1992.

→ Ouvrage très accessible sur la vie et l'œuvre du compositeur qui comprend de très nombreuses illustrations.

Segond André, *Le Barbier de Séville de G. Rossini*, Ed. Opéra de Marseille, 1998.

→ Ouvrage qui contient le livret de Sterbini. Quelques articles intéressants s'adjoignent à ce livret.

## Vidéographie / Filmographie:

*Le Barbier de Séville*, direction musicale Gabriele Ferro, mise en scène Michael Hampe (avec Cécilia Bartoli, David Kuebler, Carlos Ferrer...), Radio Symphony Orchestra Stuttgart, DVD del Pardo, 2003.

*Le Barbier de Séville*, direction musicale Antonio Pappano, mise en scène Patrice Caurier et Moshe Leiser (avec Joyce DiDonato, Juan Florez...), Orchestra of the Royal Opera House, Virgin Classics.

*Beaumarchais l'insolent* d'Edouard Molinaro, 1996.

→ Le début du film présente une répétition du *Barbier de Séville*

---

# Pistes pédagogiques

## Musique :

- Rossini, figure emblématique de l'opéra italien
- l'opéra buffa

## Histoire :

- Contexte historique et conventions sociales et morales

## Littérature :

- Le personnage de Figaro (comparaison des différents Figaro de Beaumarchais, confrontation de la pièce de Beaumarchais avec *L'École des femmes* et *Le Malade imaginaire* de Molière)

# Pour aller plus loin

## La voix à l'Opéra

Chaque voix est unique, la classification vocale est donc artificielle. On a cependant éprouvé le besoin de définir les voix en prenant compte différents facteurs : l'étendue dans laquelle elle peut se mouvoir (sa tessiture), son timbre, sa puissance, le type de répertoire abordé (le baryton Verdi par exemple). À l'opéra, chaque voix correspond à un type de personnage.

### La classification des voix :

On distingue généralement trois types de voix pour les femmes et trois pour les hommes :

+ grave					+ aigu
<i>femme</i>		Contralto	Mezzo-Soprano	Soprano	
<i>homme</i>	Basse	Baryton	Ténor	Contre-ténor/Haute-contre	

La soprano est la voix féminine la plus élevée, la basse est la voix masculine la plus grave.



La **tessiture** est l'étendue ordinaire des notes qu'une voix peut couvrir sans difficulté.

### Le timbre de la voix :

C'est la couleur de la voix, ce qui permet de l'identifier. Ce timbre est lié aux harmoniques émises par le chanteur, qui sont liés à sa morphologie et à sa technique : le corps agit comme une caisse de résonance et les résonateurs peuvent être modifiés lors de l'émission du son.

### Le chœur :

C'est un ensemble de chanteurs qui interviennent à certains moments dans un opéra. Un chœur mixte est généralement formé de soprani, d'alti, de ténors et de basses.

### La puissance de la voix :

Elle définit le maximum d'intensité qu'atteint la voix dans ses extrêmes :

- voix d'opéra : 120 dB
  - voix d'opéra-comique 100 à 110 dB
  - voix d'opérette : 90 à 100 dB
  - voix ordinaire : au dessous de 80 dB
- (voix des chanteurs de variété ou de comédie musicale)

---

# Qui fait quoi à l'opéra ?

*Associez le métier à la description de son travail et, en vous référant à l'équipe artistique de cette production, mettez des noms en dessous de chaque métier.*

- |                             |   |   |
|-----------------------------|---|---|
| Le compositeur              | ○ | ● Il/Elle écrit l'histoire, les textes qui seront chantés dans l'opéra.   |
| Le costumier                | ○ | ● Il/Elle est responsable de ce qui se passe sur scène. Il/Elle conçoit, avec son équipe, la scénographie et dirige le jeu des chanteurs (les mouvements...). |
| Le musicien                 | ○ | ● Il/Elle interprète un personnage de l'opéra.  |
| Le chanteur                 | ○ | ● Il/Elle invente la musique d'après un thème ou une histoire (le livret) et écrit la partition.  |
| Le librettiste              | ○ | ● Il/Elle crée les décors du spectacle.   |
| Le metteur en scène         | ○ | ● Il/Elle dessine et conçoit les costumes.  |
| Le scénographe (décorateur) | ○ | ● Il/Elle joue d'un instrument, interprète la musique du compositeur. Il/Elle fait partie de l'orchestre.   |