

Il y a quelque chose de grand et qui n'a pas été assez remarqué dans la destinée de ce Beaumarchais qui, en ouvrant à l'art dramatique une nouvelle carrière, attelle à son char trois beaux génies du monde musical. Il poursuit sa course au milieu de ces trois constellations. Beaumarchais en traçant deux ou trois caractères, types qui se retrouvent à chaque pas dans notre société moderne, correspond donc à un sentiment universel; il est donc dans le vrai. Veut-on un autre exemple de cette prodigieuse puissance du génie qui commande au génie même? Voyez le *Don Juan* espagnol qui fait naître en France le *Festin de Pierre* de Th. Corneille, dont Molière s'empare ensuite et qu'il rend digne de lui, et qui, un siècle plus tard, fait éclore le chef-d'œuvre de Mozart, et enfin le *Don Juan* de lord Byron!

Ainsi du *Barbier de Séville* [*Barbiere di Siviglia*]; Rossini a succédé à Paisiello, comme un autre compositeur succèdera dans cent ans peut être à Rossini, comme un autre peintre à Beaumarchais, comme un autre Figaro à Figaro.

Lorsqu'un caractère voyage ainsi de siècle en siècle, d'âge en âge, passe d'une nation à une autre, il change de costume, de forme de langage; le type reste toujours le même. C'est pour cela que Rossini a remplacé Paisiello sans le détrôner. Pour les *dilettanti* du vingtième siècle, Paisiello et Rossini seront à deux de jeu. C'est parce que le Figaro, la Rosine, le Basile de Paisiello, sont du dix-huitième siècle, que nous leur préférons le Basile, la Rosine, le Figaro, que Rossini notre contemporain a habillés à la mode du dix-neuvième. Laissez faire le temps! Qu'est-ce qu'un siècle dans la vie du genre humain et de l'art? Bagatelle! Molière et Mozart sont au même niveau.

Arrivons au feuilleton.

Il Barbiere di Siviglia est justement regardé comme le chef-d'œuvre de Rossini dans le genre comique. Il est presque superflu de revenir sur cet ouvrage déjà analysé cent et cent fois et que tout le monde sait par cœur. L'ouverture appartenait à un des premiers opéras de l'auteur; elle est aujourd'hui inséparable de celui dont nous parlons, et il faut convenir qu'elle en est digne. C'est pour cette raison qu'on ne remarque pas dans cette symphonie des motifs de l'opéra, comme on retrouve dans la *Gazza Ladra*, dans *Semiramide*, dans *Cenerentola* les *tutti* ou l'introduction des ouvertures que le compositeur a faites tout exprès pour ces œuvres. La phrase de chant du basson et de la clarinette a été souvent employée par le compositeur et notamment dans le duo entre Pippo et Ninetta de *la Gazza*. Quoiqu'il en soit, cette ouverture doit rester comme le modèle du genre de Rossini et des compositeurs de son école. L'*andante* est remarquable par son originalité, son chant élégant et gracieux, et par la manière dont le motif est conduit. Tout l'*allegro* étincelle de verve, d'esprit, de coquetterie. Les divers motifs en sont liés avec beaucoup d'art, bien qu'on cherche vainement dans cette symphonie, comme dans toutes celles de Rossini, une seconde partie. Je n'en connais qu'une seule dans laquelle il a tenté un développement, c'est celle qu'il a écrite pour le *Siège de Corinthe*. Pour ce qui est de celle de *Guillaume-Tell*, quoiqu'elle soit admirable d'un bout à

l'autre, le plan qu'il y a suivi n'exigeait pas un développement du même genre, et le morceau de l'orage y est plutôt un tableau, un épisode parfaitement détaché du reste, dans lequel il a réuni les effets les plus pittoresques et les couleurs les plus fortes, qu'un sujet dont le compositeur doit tirer parti à l'aide du contrepoint et des subtilités de l'harmonie. Je dois même ajouter que dans l'ouverture du *Barbier* [*Barbiera*], l'orchestre est bien plus nourri et bien plus vigoureux que dans la plupart des autres et surtout que dans celles de *Tancredi* et de *l'Italiana*, dans lesquelles l'instrumentation est négligée, maigre et faible malgré la grâce des mélodies.

Rien de plus suave, de plus entraînant, de plus vrai que toute la scène de la sérénade. La *canzonetta* que Rubini nous a rendue est un morceau plein de goût. Mais la ritournelle de Figaro s'est fait entendre derrière la coulisse; l'orchestre la répète, et le malin barbier commence et achève son air au milieu d'un entraînement universel. Cet air n'est pas le produit du travail, c'est le jeu du génie; il est écrit de verve; et Rossini, en traçant si bien le caractère de l'adroit et entreprenant *factotum*, s'est peint lui-même, c'est-à-dire la vivacité prodigieuse de son esprit. Même verve, même saillie brillent dans le duo du comte et de Figaro: *All'idea di quel metallo*. Jusqu'ici brillant, pétillant, plein de mordant et de rondeur, le compositeur se montre sublime dans l'air de la *Calunnia*. Ce trait en tierces des violons, qui se poursuit sous la mélodie lourde et martelée du chanteur, et le *gruppetto* des altos, ce *crescendo*, cette explosion de toutes les forces de l'orchestre, ce silence d'abattement et cette harmonie en sens inverse des violons et des basses, qui procède par demi-tour et se traîne sous les tenues des instruments à vent pour opérer sa révolution sur la cadence, tout cela porte l'empreinte de l'inspiration la plus puissante et contraste merveilleusement avec la mélodie élancée et si remplie de finesse et de malice de la cavatine de Rossini.

Rien de mieux approprié au personnage que les couplets de Marceline. La finale offre la réunion de toutes les beautés que nous avons déjà remarquées; c'est une scène à la fois de comméragé, de stupeur, de comique, d'ironie. Comme ce trait de Figaro: *guarda don Bartholo* repose sur cette harmonie lente et sévère! Le premier acte est une merveille. Le second n'est pas moins admirable par toutes les choses créées qu'il renferme, mais vers la fin, la veine du compositeur s'épuise. Cependant rien n'est plus heureux que le motif du duo de Bartholo et du comte déguisé en maître de musique, que ce trait de violon pendant que le docteur livre son menton au rasoir de Figaro, et le trio de la fin est un morceau charmant. Malgré cela, quelques parties de ce second acte m'ont toujours paru se ressentir un peu de la précipitation du travail. Ce fut en l'année 1816, à Rome, que le *Barbier* [*Barbiera*] fut composé. Comme Beethoven [Beethoven] et la plupart des grands compositeurs, Rossini conçoit son œuvre et ne prend la plume que lorsqu'il est achevé. Ainsi le *Barbier* [*Barbiera*] fut composé en huit jours. Le public était tellement préoccupé de l'idée que cet opéra ne pouvait être qu'inférieur à celui de Paisiello, que son succès fut d'abord fort douteux. Peu à peu cependant les préventions se dissipèrent et les représentations suivantes obtinrent le

plus grand succès. Depuis lors, ce succès a été toujours croissant; aujourd'hui il est universel.

Qu'on juge de l'effet que doit produire un chef d'œuvre de ce genre // 2 // lorsque, indépendamment de la beauté de la musique, les premiers rôles sont remplis par les premières illustrations de la scène, lorsque tous les génies, tous les arts s'associent pour une exécution ravissante! Madame Raimboux, qui s'est placée du premier pas au rang de *prima donna*, avait néanmoins des comparaisons dangereuses à soutenir dans le rôle de Rosine. Venue après mesdames Mainvielle, Fodor, Sontag et Malibran, il fallait, sinon les égaler, du moins laisser entrevoir dans l'avenir une rivale. Madame Raimboux a complètement répondu à cette attente du public. Elle réunit toutes les qualités que peut avoir une cantatrice qui pour la première fois monte sur la scène. Il en est d'autres qu'elle ne peut posséder encore, parce qu'elles naissent de l'habitude du théâtre, mais elle ne tardera pas à les acquérir. Elle a admirablement chanté sa cavatine en la transposant en *mi bémol*, ton plus favorable à sa voix de contralto. Périodes larges et bien arrondies, hardiesse de traits, sûreté d'intonation, rien n'a manqué à l'exécution de ce morceau. Elle n'a pas moins bien rendu le duo *dunque io son*; et le trait de la fin, qu'elle a brodé avec beaucoup d'élégance, reportait merveilleusement sous les octaves auxquelles Lablache donnait un charme tout particulier, en ayant soin d'appuyer sur la note élevée. Nous avons été privés cette fois de la *canzonetta*, que Rubini chante avec une grace exquise. Mais chacun a ses traditions, et Bordogni est habitué à passer ce morceau. Toutefois, il faut rendre justice à Bordogni, il s'est surpassé dans le duo *all'idea*, dans la strette duquel il a placé un trait d'un fort bon effet. Madame Raimboux a triomphé des difficultés des variations de Rode. Maintenant le succès de cette jeune actrice est assuré, et la France *dilettante* peut s'en glorifier.

L'exécution a été fort bonne: l'ouverture a été très bien rendue, mais l'allégo a été attaqué avec un peu trop de lenteur.

COURRIER DE L'EUROPE, 2 janvier 1832, pp. 1-2.

Journal Title: COURRIER DE L'EUROPE
Journal Subtitle: None
Day of Week: lundi
Calendar Date: 2 JANVIER 1832
Printed Date Correct: Yes
Issue : DEUXIÈME ANNÉE 1832 – N° 2
Pagination: 1 à 2
Title of Article: FEUILLETON
Subtitle of Article: THÉÂTRE-ITALIEN. – *Il Barbier di Siviglia*;
Madame Raimboux.
Signature: O.
Pseudonym: None
Author: Attribué à Joseph d'Ortigue
Layout: Front-page feuilleton
Cross-reference: Repris dans *le Balcon de l'Opéra*.