

lation au mode mineur que l'on rencontre dans les opéras de Rossini, modulation si souvent employée ensuite par ce maître et par la foule de ses imitateurs. Ce moyen harmonique, cette manière ingénieuse d'éviter la route battue et la cadence prévue, appartient à Majo, et plusieurs musiciens s'en étaient emparés bien avant Rossini. Quoi qu'il en soit, la nouvelle cavatine, adaptée à la hâte au *Barbier* si mal reçu, fut chantée le soir même de la seconde épreuve par Garcia et vivement applaudie. En outre, Rossini s'était empressé d'enlever de son œuvre tout ce qui lui parut avoir été raisonnablement improvable; puis, il prétexta une indisposition et se mit au lit, afin de n'être pas obligé de paraître cette fois au piano. Le public, ce soir-là, se montra moins mal disposé que la veille. Il voulut entendre l'ouvrage, ce qu'il n'avait pu faire encore, avant de l'exécuter tout à fait. Cette résolution assurait le triomphe du maestro; car « il était impossible qu'un peuple si bien organisé ne fût point frappé des beautés répandues à profusion dans ce chef-d'œuvre. » On écouta, et les applaudissements seuls rompirent le silence des auditeurs attentifs; il n'y eut pas d'enthousiasme à cette représentation, mais, aux représentations suivantes, le succès grandit, et l'on en vint enfin à ces transports d'admiration qui partout ont accueilli cette œuvre du génie. On raconte que bientôt l'enthousiasme prit de telles proportions, que Rossini fut conduit plusieurs soirs de suite à son logis, en triomphe, à la lueur de mille flambeaux, par ces mêmes Romains qui l'avaient si cruellement sifflé précédemment. Les premiers qui comprirent tout le mérite du *Barbier* vinrent entourer le lit de Rossini et le félicitèrent sur l'excellence de son opéra. Ce revirement de fortune et d'opinion n'étonna point le musicien : il n'était pas moins certain de sa réussite le soir même de sa chute, que huit jours après.

Fait singulier, le sort du *Barbier di Siviglia* fut le même à Paris qu'à Rome; les mêmes causes produisirent le même effet dans l'une et l'autre ville : chez nous, l'ouvrage de Paisiello fut encore opposé à celui de Rossini. La première représentation, à la salle Louvois, se ressentit des articles publiés par des journalistes malveillants ou ignorants, et l'impression de la soirée fut glaciale. Il est vrai que Mme Ronzi de Begnis échouait peu le rôle de Rosina, pour lequel son talent était insuffisant. Par une inspiration qui devait d'ailleurs tourner à l'avantage de Rossini, les dilettanti parisiens demandèrent le *Barbier* de Paisiello. Paër, directeur de la musique au Théâtre-Italien, et que le jeune maestro inquiétait, eut l'air de céder à une exigence du public, que peut-être il avait provoquée; mais le contraire de ce qu'il attendait arriva. Dès les traditions de l'ancienne musique que l'on ressuscitait étaient perdues; aucun artiste ne savait plus la chanter dans son caractère de simplicité. D'ailleurs, si l'on s'en rapporte à Castil-Blaze, excellent juge en cette matière, la forme de l'ouvrage était surannée; il y avait trop d'airs, trop de récitatifs, et l'instrumentation parut maigre. Ce fut un *fiasco horrible*. Il fallut en revenir à la partition de Rossini, qui, grandie par les avantages dont sa rivalité était dépourvue, ravit tous les connaisseurs. Les rôles étaient alors tenus, avec une perfection que l'on n'a pas égalée depuis, par Garcia, Almaviva modèle; Pellegrini, joyeux et spirituel Figaro; de Begnis, Basile parfait; Graziani, Bartolo vivace et malin qui n'a pu être vaincu depuis lors, écrasé, quo par une montagne; Lablache est tombé sur lui. Mme Ronzi de Begnis seule détruisait l'harmonie de ce délicieux ensemble; aussi, quand, le 14 décembre, Mme Mainvielle-Fodor prit le rôle de Rosina, le succès de l'ouvrage fut triple. Qu'on se figure la perfection où en était arrivée l'exécution du *Barbier*, en lisant les lignes suivantes échappées à Castil-Blaze : « Pour vous donner une idée de Garcia dans ce rôle qu'il a confisqué totalement à son profit, je vous dirai que mon précieux ami Rubini m'a toujours semblé médiocre Almaviva, tant je tenais dans mon oreille impitoyable les traits hardis, accentués, perlés à pleine voix de Garcia. Qui me rendra cette avalanche sonore du comte exaspéré, maudissant l'importune troupe de ses musiciens :

Ah! maledetti andate via,
Ah! canaglia via di qua?

C'était sublime! L'ouverture du *Barbier* amusa beaucoup à Rome; on y vit, on en crut y voir les gronderies du vieux tuteur amoureux et jaloux, et les gémissements de la pupille. Le petit terzetto

Zitti, zitti, piano, piano,

du second acte, fut applaudi avec un enthousiasme indescriptible. « Mais c'est de la petite musique, s'écriaient les adversaires du jeune compositeur; cela est amusant, sautillant, mais n'exprime rien. Quoi! Rosine trouve un Almaviva fidèle et tendre au lieu du scélérat qu'on lui avait peint, et c'est par d'insignifiantes roulades qu'elle prétend nous faire partager son bonheur! »

Di sorpresa, di contento
Son vicina a delirar.

« Eh bien, écrivait Stendhal en 1824, les roulades si singulièrement placées sur ces paroles, et qui faillirent, même le second jour, entraîner la chute de la pièce à Rome, ont eu beaucoup

de succès à Paris; on y aime la galanterie et non l'amour. Le *Barbier*, si facile à comprendre par la musique, et surtout par le poème, a été l'époque de la conversion de beaucoup de gens. Il fut donné le 23 septembre 1819 (Stendhal se trompe de date, lisez : 26 octobre), mais la victoire sur les pédants qui défendaient Paisiello comme ancien n'est que de janvier 1820... Je ne doute pas que quelques dilettanti ne me reprochent de m'arrêter à des lieux communs inutiles à dire; je les prie de vouloir bien relire les journaux d'alors et même ceux d'aujourd'hui (1823), ils ne les trouveront pas mal absurdes, quoique le public ait fait d'immenses progrès depuis quatre ans. La musique aussi a fait un pas immense depuis Paisiello; elle s'est dé faite des récitatifs ennuyeux, et elle a conquis les morceaux d'ensemble... Rossini, luttant contre un des génies de la musique dans le *Barbier*, a eu le bon esprit, soit par hasard, soit par bonne théorie, d'être éminemment lui-même. Le jour où nous serons possédés de la curiosité, avantageuse ou non pour nos plaisirs, de faire une connaissance intime avec le style de Rossini, c'est dans le *Barbier* que nous devrons le chercher. Un des plus grands traits de ce style y éclate d'une manière frappante. Rossini, qui fait si bien les finales, les « morceaux d'ensemble », les duetti, est faible et joli dans les airs qui doivent peindre la passion avec simplicité. Le chant *spianato* est son écueil. » Ainsi parle Stendhal, qui a donné du *Barbier* une analyse détaillée et complète, à laquelle nous sommes malheureusement contraint de renvoyer le lecteur, nous bornant à en extraire, pour cet article déjà bien long, les passages saillants. « On sent bien, dit Stendhal, que Rossini lutte avec Paisiello; dans le chœur des donneurs de sérénade, tout est grâce et douceur, mais non pas simplicité. L'air du comte Almaviva est faible et commun; en revanche, tout le feu de Rossini éclate dans le chœur

Mille grazie, mio signore!

et cette vivacité s'élève bientôt jusqu'à la verve et au *brio*, ce qui n'arrive pas toujours à Rossini. Ici son âme semble s'être échauffée aux traits de son esprit. Le comte s'éloigne en entendant venir Figaro; il dit, en s'en allant :

Già l'alba è appena,
E amor non si vergogna.

Voilà qui est bien italien. Un amoureux se permet tout, dit le comte. La cavatine de Figaro

Largo al factotum

est et sera longtemps le chef-d'œuvre de la musique française. Que de feu! que de légèreté, que d'esprit dans le trait :

A un barbiere di qualità!

Quelle expression dans

Colta donetta...

Col cavaliere!

Cela a plu à Paris et pouvait fort bien être sifflé à cause du sens lesté des paroles. La situation du balcon dans le *Barbier* est divine pour la musique; c'est de la grâce naïve et tendre. Rossini l'esquive, pour arriver au superbe duetto bouffe :

All' idea di quel metallo!

Les premières mesures expriment d'une manière parfaite l'impotence de l'or aux yeux de Figaro. L'exhortation du comte :

Su, vediamo di quel metallo,

est, bien au contraire, d'un jeune homme de qualité qui n'a pas assez d'amour pour ne pas s'amuser, en passant, de la gloutonnerie subalterne d'un Figaro à la vue de l'or. Cimarosa n'a jamais fait de duetto aussi rapide que celui d'Almaviva avec Figaro :

Oggi arriva un reggimento,

qui est, en ce genre, le chef-d'œuvre de Rossini, et par conséquent de l'art musical. On regrette de remarquer une nuance de vulgarité dans

Che invenzione prelibata!

Un modèle de vrai comique se trouve, au contraire, dans ce passage de l'ivresse du comte :

Perché d'un che poco è in se,
Il tutor, credete a me,
Il tutor si federa.

On admirait surtout la sûreté de voix de Garcia dans le passage

Vado... ma il meglio mi scordavo.

Il y a là un changement de ton, dans le fond de la scène, sans entendre l'orchestre, qui est le comble de la difficulté. La fin de ce duetto, depuis

La bottega? non si sbaglia,

est au-dessus de tout éloge. La cavatine de Rosine

Una voce poco fa,

est piquante; elle est vive, mais elle triomphe trop. Il y a beaucoup d'assurance dans le chant de cette jeune pupille persécutée, et bien peu d'amour. Le chant de victoire sur les paroles :

Lindor mio sarò

est le triomphe d'une belle voix. Mme Fodor y était parfaite. L'air célèbre de la Calomnie

La Calunnia è un venticello

ne semble à Stendhal qu'un extrait de Mozart, fait par un homme d'infiniment d'esprit, et qui lui-même écrit fort bien. « C'est ainsi que

Raphaël copiait Michel-Ange dans la belle fresque du prophète Isaïe, à l'église de Saint-Augustin. » L'entrée du comte Almaviva, déguisé en soldat, et le commencement du finale du premier acte, sont des modèles de légèreté et d'esprit. Il y a un joli contraste entre la lourde vanité du Bartolo qui répète trois fois, d'une manière si marquée,

Dottor Bartolo!

et l'aparté du comte :

Ah! venisse il caro oggetto!

Rien de plus piquant que ce finale. Peu à peu, à mesure qu'on avance vers la catastrophe, il prend une teinte de sérieux fort marqué. L'effet du chœur

La forza, aprite qua,

est pittoresque et frappant. On trouve ici un grand moment de silence et de repos, dont l'oreille sent vivement le besoin, après le déluge de jolies petites notes qu'elle vient d'entendre. En Italie, on chante, pour la leçon de musique de Rosine, cet air délicieux :

La biondina in gondolella.

A Paris, Mme Fodor le remplaçait par l'air de *Tancrède* :

Di tanti palpiti,

arrangé en contredanse. Nous avons vu, en 1863, au Théâtre-Italien, Mme Borghi-Mamo intercaler dans cette scène l'air si connu du *Baccio*, et, l'année suivante, Mme Adeline Patti donner au même endroit la valse de *Gioia insolita*, et la *Calessera*, chanson espagnole. Le grand quintetto de l'arrivée et du renvoi de Basile est un morceau capital; le terzetto de la tempête est, aux yeux de beaucoup de personnes, le chef-d'œuvre de la pièce, qui est elle-même le chef-d'œuvre du maestro dans le genre comique, après la *Cenerentola* toutefois, si l'on s'en rapporte à l'opinion de certains écrivains spéciaux. Ce que nous pouvons constater, c'est qu'en France le *Barbier* est plus généralement connu que la *Cenerentola*. Il est resté au répertoire du Théâtre-Italien, où il a été souvent l'objet de reprises fort suivies. Les artistes les plus distingués ont tenu à l'honneur d'aborder ce célèbre ouvrage, que le monde entier a applaudi. Nous rappellerons : Galli, Figaro; Mlle Cinti (1825); Mlle Sontag (1826); Santini, Figaro (1828); Lablache, Figaro; Mme Malibran (1831); Mlle Giulia Grisi (1833); Morelli, Lablache, Bartolo; Ronconi, Basilio; Salvi; Mme Persiani (1844); Mlle Nissen (1844); Mario, Almaviva (1845); Calzolari; Napoleone Rossi; Beletti; Mme de La Grange (1853); Mario; Tambrini; Rossi; Mme Alboni (1854); Lucchesi; Gassier; Rossi; Mme Gassier (1854); Mario; Everardi; Zucchini; Angelini; Mme Borghi-Mamo (1855); plus récemment encore nous avons vu ou revu : Mlle Adeline Patti (1862); Baragli, Almaviva; Mme Borghi-Mamo (1863); Mario; Scialese, Bartholo; Mlle Patti (1864). Malheureusement, dans ces dernières années, l'exécution du *Barbier* a été pâle et médiocre. Mario n'est plus qu'un Almaviva décoloré, à qui l'on pourrait chanter comme à Basile :

Buona sera, mio signore.

Quant à Mlle Patti, elle ne comprend nullement le rôle de Rosine, qu'elle joue en enfant gâté et avec force simagrées, que M. Paul de Saint-Victor a eu raison de trouver de très-mauvais goût.

Il *Barbier di Siviglia*, traduit par Castil-Blaze en français, a été représenté à l'Odéon le 6 mai 1824. En octobre 1837, alors qu'il était question de l'adapter à la scène de notre grand Opéra, le *Barbier de Séville* fut exécuté au bénéfice d'un choriste basse de l'Académie de musique, qui s'était blessé grièvement, dans la salle Chanteraine, par Lafond, Almaviva; Alizard, Basile; Prosper Dérivis, Figaro; Bernadet, Bartholo; Mme Dorus, Rosine; Mlle Flécheux, Marceline. Divers empêchements arrêtaient la représentation immédiate à l'Opéra. Mis à l'étude cette même année 1837, il ne put être joué que seize ans plus tard, le 9 décembre 1853. Le directeur du Théâtre-Italien s'opposant à la mise en scène d'une traduction du *Barbier de Séville*, le ministre n'en autorisa qu'une seule représentation incomplète, plusieurs fragments ayant été supprimés. Mme Bosio s'y montra dans tout l'éclat de son talent, et dit à ravir la cavatine de *Niobe*,

Di tuoi frequenti palpiti,

si brillante et si difficile. Chapuis, Morelli, Obin, Marié seconderent parfaitement la virtuose éminente; le chœur et l'orchestre firent merveille dans le finale.

BARBIÈRE s. f. (bar-bi-ère — rad. *barbe*). Art milit. anc. Sorte d'armure en fer battu, formée de deux pièces qui entouraient le cou et s'élevaient jusqu'au-dessus du nez. « C'est aussi le nom que, dans quelques campagnes, on donne à la femme d'un barbier.

BARBIERI (Gio.-Francesco), célèbre peintre italien, plus connu sous le nom du Guerchin. (V. ce mot).

BARBIERI (Jean-Marie), savant philologue et littérateur italien, né à Modène en 1519, mort en 1574. Précepteur du comte Louis de la Mirandole, il l'accompagna à la cour de France, où il séjourna huit ans. A son retour, les magistrats de Modène le choisirent pour chancelier. Il justifia ce choix en mettant en ordre les archives et en rédigeant, sur les

pièces originales, une chronique du Modénais, qui est restée manuscrite, ainsi que d'autres ouvrages dont on trouve la note exacte dans la *Bibliothèque modenaise* de Tiraboschi. On a imprimé de lui la *Guerre d'Attila* (1568), abrégé d'un récit écrit en vieux français par Nicolas de Casola; *Canzone* en l'honneur de Marie Stuart; *Origine de la poésie rimée*.

BARBIERI (Paul-Antoine), peintre italien de l'école bolonaise, mort en 1649. Il était frère du Guerchin, vécut auprès de lui et lui témoigna toujours autant de dévouement que d'admiration. Il a peint les animaux et les fruits avec une telle vérité, qu'un chat fut, dit-on, trompé par des poissons qu'il avait représentés, et qu'un enfant voulut se saisir d'une grappe de raisin d'un de ses tableaux.

BARBIERI (Louis), peintre et graveur italien, né à Bologne, florissait de 1660 à 1704. Il a décoré de ses peintures un grand nombre de palais et d'églises de sa ville natale. Parmi ses gravures, on cite surtout une belle pièce représentant un *Moine servite*, et qui est rare et très-recherchée.

BARBIERI (Pierre-Antoine), peintre italien, né à Pavie en 1663, mort après 1704. Les églises de sa ville natale contiennent un grand nombre de ses fresques et de ses tableaux. Lorsqu'il mourut, il décorait la chapelle de Notre-Dame du Mont-Carmel dans l'église de Santa-Maria in Pertica.

BARBIERI (l'abbé Vincent), poète italien, était professeur de rhétorique à Padoue; il a composé un poème des *Saisons* imité de Thompson et de Saint-Lambert, mais bien inférieur à ses modèles. Ce poème fait partie d'un recueil qu'il a publié en 1811, où se trouve un autre poème, l'*Epithalame botanique*, imité des *Amours des plantes*, de l'Anglais Darwin, un discours sur la *Poésie descriptive*, et quelques autres opuscules.

BARBIERI (l'abbé Joseph), orateur sacré et prêtre italien, né à Bassano (Vénétie) vers la fin du dernier siècle, mort en 1851, professeur de littérature classique à l'université de Padoue, a laissé un *Carême* et un *Avent*, dans lesquels, laissant de côté la phraseologie et les *concetti* habituels aux orateurs de la Péninsule, il a inauguré, dans l'éloquence de la chaire, un langage nouveau et plus véritablement chrétien. Comme poète, il a publié, entre autres ouvrages, des *Saisons* (Stagioni) poème descriptif et fantaisiste, qui se distingue parmi ses compositions poétiques par la grâce, la vivacité et le sentiment.

BARBIERI, compositeur espagnol de l'époque actuelle, forma en 1850 une société avec plusieurs autres compositeurs, pour la fondation d'un théâtre d'opéra espagnol qui fut installé au cirque de Madrid. La première œuvre de Barbieri représentée sur ce théâtre fut une *zarzuela* (sainete lyrique) intitulée *Jugar con fuoco* (jouer avec rage), qui obtint un succès d'enthousiasme. M. Barbieri, qui, depuis cette époque, a composé plusieurs opéras, est considéré comme le premier compositeur actuel de l'Espagne.

BARBIERI NINI (LA), célèbre cantatrice italienne. Après avoir longtemps chanté sur les premières scènes italiennes et avoir surtout brillé dans les opéras de Verdi, elle fut de réputation avec la Frezzolini et la Gazzaniga, la Barbieri Nini, déjà sur le déclin de sa voix, vint se faire entendre en France vers 1854, et débuta au Théâtre-Italien par le rôle de Lucrezia Borgia (Donizetti). Accueillie assez froidement, bien qu'elle eût déployé, pendant la saison de son engagement, une fougue presque brutale et une passion pleine d'éclairs qui faisaient parfois oublier l'incorrection de sa méthode et la lassitude de son organe, elle ne put se maintenir sur la scène parisienne.

BARBIÈRE s. f. (bar-bi-ère — du nom de *Barbier du Bocage*). Bot. Genre de plantes de la famille des légumineuses, voisins des clitories, et comprenant une seule espèce.

BARBIERS (Pieter), peintre hollandais, né en 1717, mort en 1780. Il a exécuté beaucoup de dessins et de décors de théâtre. — Son fils, **BARTHELEMI**, né à Amsterdam en 1740, mort en 1808, fut un paysagiste distingué. — **PIETER-BARTSZ**, fils de Barthélemi, né à Amsterdam en 1772, mort en 1837, a peint le paysage et l'histoire d'une manière assez remarquable. — Son frère, **PIETERSZON**, né en 1789, mort en 1842, a reproduit avec élégance et poésie les sites des environs de Harlem et du pays de Gueldre. Ses paysages sont fort estimés.

BARBIFÈRE adj. (bar-bi-fère — du lat. *barba*, barbe; *fero*, je porte). Hist. nat. Muni de barbes.

BARBIFIANT, part. prés. du v. Barbifier. **BARBIFIÉ**, ÉE (bar-bi-fi-é). Part. pass. du v. Barbifier. Dont la barbe est faite : *Figure barbifiée*. Jeune homme barbifié. Tous les pauvres diables qui lisaient la pancarte se promettaient, pour le lendemain, cette douceur ineffable et souveraine d'être barbifiés une fois en leur vie, sans bourse délier. (Th. Gautier.) Sterne, cet admirable observateur, a proclamé de la manière la plus spirituelle que les idées de l'homme barbifié n'étaient pas celles de l'homme barbu. (Balz.)

BARBIFIER v. a. ou tr. (bar-bi-fi-é — du lat. *barba*, barbe; *facere*, faire — prend