

obtenu par les sensations fortes, j'allais dire par les commotions. Au milieu d'un tel courant, les compositeurs doués de génie peuvent seuls dominer les vagues; les musiciens de talent, doués de sensibilité et de goût comme Niedermeyer, apparaissent à peine à la surface.

Découragé par des défaites successives, Niedermeyer renonça alors à la composition dramatique et se tourna vers la musique sacrée. Sur ces entrefaites, l'administration des cultes était saisie d'un projet de fondation d'une *École normale de chant ecclésiastique*, ayant pour but de former des organistes, des chanteurs et des maîtres de chapelle pour les cathédrales. Les études sur l'ancienne organisation des psallettes et maîtrises avaient été faites, les documents les plus utiles recueillis tant dans les archives du ministère que dans les archives départementales; la situation des bas chœurs et de la musique sacrée exposée dans des Mémoires et Rapports qui eurent à cette époque du retentissement. Tout était préparé par l'auteur de ce livre, sous le ministère de M. le comte de Falloux, pour doter notre pays d'une institution véritablement utile aux progrès de la musique sacrée et à l'amélioration de la partie musicale des offices divins, en même temps qu'elle était avantageuse aux intérêts des artistes. L'évêque consulté s'était montré favorable à l'établissement de cette école. C'était sous une autre forme une restauration de l'école fondée par Choron, mais mieux appropriée aux besoins religieux et édifiée sur des bases plus solides. Qu'il me soit permis de dire ici sans le moindre souvenir amer et uniquement *ad narrandum* que M. Fortoul, devenu ministre, n'a pas agi sous l'Empire avec plus d'équité et d'intelligence que ne l'a fait en 1872 sous la République M. Jules Simon dans une circonstance analogue.

Quoiqu'il fût resté jusqu'alors étranger aux connaissances spéciales que doit posséder un maître de chapelle et aux usages de l'Église catholique en France, puisqu'il était protestant et Suisse, Niedermeyer, recommandé par des amis influents, fut désigné pour diriger ce nouvel établissement, qui reçut le nom d'*École de musique religieuse*.

Il remplit les fonctions de directeur de cet établissement jusqu'à sa mort qui arriva le 14 mars 1861. Il était âgé de cinquante-neuf ans.

Ayant commencé fort tard à s'occuper de musique liturgique, Niedermeyer ne put jamais en saisir le véritable sens, le caractère spécial; encore moins en apprit-il la théorie et l'histoire. Cédant trop facilement à de funestes conseils, il entra dans la voie d'un archaïsme exagéré, et adopta pour l'accompagnement du plain-chant un système détestable d'harmonie discordante, lequel, naturellement prescrit dans son école, se répandit rapidement dans un grand nombre d'églises et dénatura les belles mélodies liturgiques, tant par l'accompagnement de l'orgue que par la partition vocale, au point de rompre avec des traditions séculaires et de violer les lois les plus élémentaires de l'harmonie et de l'oreille. L'ignorance d'une part, l'indifférence de l'autre, empêchèrent d'arrêter le mal à sa naissance et de

remédier à cette erreur, commise d'ailleurs de bonne foi. Ce système a porté un coup funeste au chant liturgique et l'on n'en voit que trop les déplorable effets.

Niedermeyer publia, en collaboration avec Joseph d'Ortigue, le journal *La Maîtrise*, qui, nonobstant des doctrines erronées sur divers points de l'histoire de la musique, a rendu des services en répandant dans un public assez restreint d'ailleurs, le goût des arts sévères.

BELLINI

NÉ EN 1802, MORT EN 1835.

On s'est souvent demandé si le talent est un don gratuit ou le fruit d'une longue étude. La question ainsi posée ne peut recevoir de solution, puisque, dans presque tous les cas, la créature humaine est comme un sol plus ou moins fertile; l'étude est la charrue qui laboure ce sol, et le maître est le laboureur qui dirige la charrue dans le sillon. Ce qui est certain, c'est que parmi les artistes, les uns doivent plus au travail, les autres plus à la nature: Bellini est du nombre de ces derniers.

Né à Catane en Sicile, le 3 novembre 1802, ce compositeur reçut une bonne éducation musicale, sous la direction de Tritto et de Zingarelli. Le Conservatoire de Naples était encore à cette époque le lieu du monde où subsistaient dans toute leur force les traditions de l'art d'écrire. Mais Bellini ne paraît pas avoir su profiter de cet enseignement. Son organisation rêveuse et tendre, son caractère charmant, mais léger, ne se plièrent pas à la discipline des études classiques. Si dans ses œuvres on trouve des lacunes sous ce rapport, au lieu de s'en prendre à ses maîtres, à ce bon Zingarelli surtout, il est plus équitable de n'en accuser que l'élève lui-même. Le futur auteur de la *Norma* fit d'abord d'ingrats efforts pour s'assimiler les procédés de l'instrumentation. Il écrivit dans ce but quinze *symphonies*, trois *messes* et une douzaine de *psaumes*, sans compter une foule de morceaux moins étendus pour flûte, clarinette et piano. Il fut nommé *maestrino*, répétiteur des élèves. Sa véritable vocation ne se révéla que dans la musique dramatique. La cantate intitulée *Ismene* et l'opéra d'*Adelson e Salvini*, représenté en 1824 sur le petit théâtre du Collège royal de musique, montrèrent en Bellini des germes précieux d'imagination et de sensibilité. Il faut que ce début ait été plein de promesses, pour que l'impresario Barbaja n'ait pas craint de confier peu après un libretto à un compositeur de vingt-deux

ans. L'opéra de *Bianca e Fernando*, le deuxième de Bellini, eut la fortune d'être joué le 30 juin 1826 au théâtre San-Carlo, l'un des plus importants de l'Italie. Le succès fut immense, et le roi qui assistait à la première représentation se montra un des partisans les plus enthousiastes du jeune maestro. Par une de ces réactions si fréquentes dans l'histoire des arts, le style de Rossini commençait à lasser l'admiration inconstante, et l'on savait gré au musicien moins parfait qui essayait d'ouvrir une voie nouvelle.

Un homme d'esprit qui a connu Bellini, M. Léon Escudier, ne peut se défendre en parlant de lui de certaines audaces de langage :

« Ils étaient tous à l'œuvre, Rossini lui-même, et, dans des sphères inférieures, Mercadante, Pacini et Donizetti, quand on vit arriver un Sicilien, blond comme les blés, doux comme les anges, jeune comme l'aurore, mélancolique comme le couchant. Il avait dans son âme quelque chose comme du Pergolèse et du Mozart tout à la fois; s'il avait été peintre au lieu d'être musicien, j'aurais dit qu'il y avait en lui du Corrège et du Raphaël. Il avait vu Rossini s'élever si haut que son œil triste et doux avait peine à le suivre dans son vol audacieux; il souhaita être la lune de ce soleil; ne pouvant être l'aigle, il voulut être le cygne. Dieu lui avait mis une lyre dans le cœur; il n'eut qu'à laisser battre ce cœur pour en tirer les accords les plus touchants (1). »

Il semblait, du reste, qu'une fée bienveillante eût présidé à la naissance de Bellini et se chargeât de lui aplanir la route. Nous venons de le voir conquérir presque d'emblée la première scène lyrique de l'Italie méridionale. Maintenant c'est à la Scala de Milan qu'il est appelé, et, comme si le hasard ne l'avait pas déjà assez favorisé, il rencontre, en quittant Naples, le poète dont l'inspiration semble le plus appropriée à sa musique. On n'ignore pas à quel point dans un opéra la partition et les paroles sont solidaires, quel accord d'idées et de sentiments exige par conséquent la collaboration du compositeur et du librettiste. Faute de cette entente si difficile à obtenir, que de fois l'un a été trahi par l'autre! Ce fut donc un bonheur pour Bellini que de trouver dans Felice Romani l'écrivain dont les vers mélancoliques et doux répondaient au caractère de son talent musical.

Cette association de deux esprits bien faits pour se comprendre produisit d'abord *il Pirata*, opéra en deux actes, représenté au théâtre de la Scala de Milan, pendant l'hiver de 1827, et transporté sur la scène du théâtre Italien de Paris, au mois de février 1832. La note fournie par le livret est lugubre. Gualtiero, de la famille des Montalti, ayant perdu sa fortune et son rang, quitte sa patrie où il laisse Imogène sa fiancée dont il est tendrement aimé. Il devient chef de pirates. Pendant son absence, Imogène, pour sauver les jours de son père, a été contrainte d'épouser Ernest, duc de Calabre, ennemi de Gualtiero. Ce dernier est jeté par la

(1) Léon Escudier, *Mes souvenirs*, 1863.



BELLINI

tempête sur des écueils contre lesquels son vaisseau se brise; il parvient à gagner le rivage avec quelques amis et reconnaît son propre pays qu'il a quitté. Il apprend qu'Imogène est l'épouse d'Ernest. Dans sa fureur, il veut tuer le fils qu'elle a eu de ce mariage, mais il se laisse fléchir par les angoisses maternelles et ne songe plus qu'à arracher la vie à son rival. Un combat s'engage, Ernest succombe, mais les chevaliers condamnent Gualtiero au dernier supplice. Imogène devient folle. Tel est le mélodrame sombre et fatal de l'école romantique. Toutefois il est riche en situations fortes et en beaux vers, quelques réserves que la critique ait à faire sur le fond. L'ouverture du *Pirate* est médiocre comme la plupart des compositions instrumentales de Bellini. La cavatine de Rubini : *Nel furor delle tempeste* est d'un beau jet mélodique et a fourni au célèbre chanteur une occasion de triomphe. Le chœur des pirates est bien rythmé et a de la couleur. Quant au duo d'Imogène et de Gualtiero : *E desso tu sciagurato*, il brille au premier rang des duos dramatiques; l'expression en est juste, et c'est un morceau bien conduit. Le finale du premier acte, le trio : *Vieni, vieni*, et l'air : *Tu vedrai la sventurata*, doivent encore être signalés parmi les bonnes actions du maître sicilien.

Le *Pirate* fixa définitivement sur son auteur l'attention du public. On avait remarqué dans cet ouvrage une véritable originalité, et il fit bientôt le tour de l'Europe. En 1828, Bellini donna encore à Milan *la Straniera* (l'étrangère). Cet ouvrage eut le même succès que le précédent. Il est vrai que si l'auteur n'avait plus à sa disposition l'admirable organe de Rubini, il était servi par le talent de Tamburini et de M^{me} Méric-Lalande.

Jusqu'à là le jeune compositeur n'avait compté que des triomphes dans la carrière dramatique : il fut moins heureux avec *Zaira*, opéra représenté à Parme en 1829 pour l'inauguration d'un nouveau théâtre. Romani avait emprunté à Voltaire l'héroïne de son poème, se flattant que la musique de Bellini rendrait à merveille les impressions mélancoliques de la douce fille de Lusignan; mais le rôle du sultan Orosmane réclamait une énergie d'accent qui manquait au compositeur. Peut-être celui-ci, qui n'avait pas le travail facile, ne put-il pas y consacrer assez de temps. Quoi qu'il en soit, *Zaira* ne réussit point. Cette pièce fut suivie de *I Capuleti e i Montecchi*, opéra en quatre actes représenté à Venise le 12 mars 1830. L'œuvre shakespearienne est connue de tout le monde. On sait comment, dans *Roméo et Juliette*, l'auteur déroule une succession de scènes tendres, pathétiques et terribles. Il eût fallu pour le suivre sur un pareil terrain posséder toute la flexibilité de son génie. Bellini, délicieux dans l'expression de la tendresse et de la mélancolie, perd ses avantages dans les situations tragiques et funèbres qui réclament de la vigueur. Le troisième acte de *I Capuleti e i Montecchi* ayant été manqué, on lui substitua l'acte des tombeaux de la *Giulietta e Romeo* que Vaccaj avait fait représenter à Milan en 1826, et c'est celui-ci qui continue à être joué toutes les fois qu'on donne l'œuvre de Bellini.

Les productions que je viens d'énumérer ne sont pas de celles qui assurent l'immortalité. Bien que la vogue se fût attachée à plusieurs d'entre elles, elles n'étaient pas faites pour obtenir un succès durable et braver l'injure des temps. L'année 1831 vint mettre le sceau à la réputation de Bellini. De cette année datent en effet les deux œuvres qui empêcheront son nom de périr : *La Sonnambula* et *la Norma*. La première, jouée à Milan, en mars 1831, donna la mesure des facultés de l'artiste. Elle montra tout ce qu'il y avait de délicatesse dans ce génie mélodique plus tendre que fort et plus ému que varié. « Bellini, dit Scudo, échappe à l'influence de Rossini et s'inspire directement des maîtres du dix-huitième siècle. Il procède particulièrement de Paisiello, dont il a la suavité et dont il aime à reproduire la mélodie pleine de langueur. Cette affinité est surtout frappante dans la *Sonnambula*, la partition qui exprime le mieux la personnalité du jeune maestro, et qu'on dirait être la fille de la *Nina*. » Dans la *Sonnambula* l'instrumentation négligée semble laisser à la mélodie le soin d'attirer les auditeurs. Tout le monde connaît les airs : *Care compagne*, *Ah! non credea mirarti*, *Ah! non giunge*, la cavatine de Rodolphe : *Vi ravviso o luogi ameni!* et l'admirable finale du premier acte, que l'on ne saurait entendre, lorsqu'il est bien exécuté, sans verser des larmes. La partie élégiaque est touchante, et toutes les scènes sont intéressantes dans cet ouvrage dont la teinte générale est toutefois un peu monotone. Bellini ne possédait pas comme Rossini le double privilège d'exceller à la fois dans le genre bouffe et dans le genre sérieux. Heureux encore celui qui a l'un ou l'autre, ne pouvant avoir l'un et l'autre! La *Sonnambula* n'a pas cessé de figurer au répertoire du théâtre Italien de Paris. On se rappelle l'effet qu'y produisaient Rubini et M^{me} Persiani.

Ce fut dans le rôle de la *Sonnambula* que débuta à Paris M^{lle} Patti. J'assistais à cette soirée mémorable pour tous ceux qui se laissent charmer par une belle voix, et enthousiasmer par l'art du chant. La jeune cantatrice avait à peine été annoncée au public du théâtre Italien. Elle fut donc accueillie froidement; mais, dès la huitième mesure du récitatif : *Care compagne* sa voix se déploya sur les mots *il vostro amore*, avec une telle sûreté d'intonation, un timbre si frais, si jeune et si pur, une respiration si habilement ménagée, qu'elle fit en un moment la conquête de la salle entière. M^{lle} Patti est la plus jeune Amina qu'on ait entendue; elle avait alors dix-sept ans. M^{lle} Albani chante actuellement ce rôle avec un sentiment exquis et une perfection incomparable.

M^{me} Pasta, qui venait de créer le rôle de la *Sonnambula*, fut chargée la même année de celui de *Norma*. Nul doute qu'en écrivant cette partition, la plus élevée de pensée et de style qu'il ait produite, Bellini n'eût présente à l'esprit l'image de la grande tragédienne. Romani a pris le sujet de la *Norma* dans une pièce que MM. Alexandre Soumet et Belmontet avaient fait jouer sous ce titre à l'Odéon. L'opéra fut représenté à Milan, le 26 dé-

cembre 1831, et au théâtre Italien de Paris, le 8 décembre 1835. La passion mystérieuse de *Norma*, la fille du chef des Druides, pour le proconsul Pollione qui lui préfère Adalgisa, est le nœud de la pièce et fournit des situations très-favorables à la musique. Dans un pareil sujet, la couleur locale ne saurait être qu'une convention. Bellini ne l'a point cherchée; il a fait mieux; tout en restant Italien, il a donné à sa partition un caractère original, étrange, pittoresque, sans oublier la suavité et la passion. Après une belle introduction, la cavatine et le chœur, on admire l'invocation de la druidesse, *Casta diva*, une des plus délicieuses cantilènes qui soient sorties d'une bouche humaine. Le ravissant duo des deux femmes, l'hymne guerrier des Gaulois dominant tout le second acte. Le rôle de *Norma* est un des plus complets du répertoire; il n'est pas surprenant que des cantatrices *di primo cartello*, comme la Pasta, Giulia Grisi et Malibran, s'y soient défilées et surpassées à des points de vue différents. Pour le bien rendre, ce n'est pas trop que de joindre à des principes purs de vocalisation, les qualités de la tragédienne et l'accent passionné de l'artiste. Rubini a laissé des souvenirs dans le rôle de Pollione, et Lablache dans celui d'Orovèse.

L'opinion de ceux qui considèrent la *Norma* comme le chef-d'œuvre de Bellini est confirmée par le témoignage du compositeur lui-même. Un jour, à Paris, une dame lui demanda lequel de ses opéras il croyait le meilleur. La question était embarrassante pour sa modestie : il répondit en termes évasifs et chercha à se dérober. Son interlocutrice insista : « Mais, si vous étiez sur mer avec toutes vos partitions, et que le bâtiment fit naufrage... — Ah! s'écria-t-il sans la laisser achever, je lâcherais tout pour sauver la *Norma*. »

La réputation du maestro était, dès ce moment, trop bien assise pour avoir rien à redouter d'un insuccès. Aussi la chute de *Beatrice di Tenda*, opéra joué à Venise pendant le carnaval de 1833, ne nuisit-elle pas à sa renommée. Bellini avait fourvoyé son talent exquis, mais peu enclin à l'énergie et à la violence, dans un drame terrible, plein de sombres passions et de péripéties atroces. Bientôt la direction du théâtre Italien de Paris lui fournit l'occasion de réparer brillamment cet échec. D'après un vaudeville de M. Ancelot, intitulé : *Têtes rondes et Cavaliers*, il écrivit un opéra dont M. le comte Pepoli fit les paroles. Les *Puritains d'Écosse* (*I Puritani*) (1834) obtinrent un succès d'enthousiasme. Sans parler de cantilènes charmantes qui n'ajoutaient rien à la gloire de l'auteur de la *Norma*, on y remarquait, au point de vue de la composition, un progrès frappant sur les œuvres précédentes. L'harmonie était plus recherchée, l'instrumentation plus variée et plus forte. Assurément l'art chez un artiste de trente-deux ans n'avait pas dit encore son dernier mot. L'âge, en perfectionnant ses premières qualités, allait donc lui permettre d'en acquérir de nouvelles. Quel avenir ne pouvait-on pas prédire à ce maître qui, si jeune, avait vu ses ouvrages représentés sur les principales scènes de l'Italie et de la

France, honneur que n'obtiennent pas toujours les vétérans ? Maintenant, c'était à notre tour à lui demander une partition, et l'impresario de Naples avait déjà pris les devants. Bellini, pour vaquer plus à loisir à ces deux créations, s'était retiré à Puteaux, dans une maison de campagne. Hélas ! c'était là que la mort l'attendait. Une maladie intestinale le saisit tout à coup et l'enleva le 23 septembre 1835, dans sa trente-troisième année. Ses restes ont été récemment transportés à Catane.

D'après ce que j'ai dit de chacun des opéras de Bellini, il est aisé de se faire une idée du caractère général de sa musique. C'est un harmoniste défectueux et un compositeur souvent maladroit ; mais il rachète amplement ces désavantages par la sensibilité pénétrante qui respire dans ses mélodies. A la différence de Rossini, dont les morceaux sont toujours largement développés, Bellini adopta des phrases mélodiques courtes dans lesquelles il concentra l'expression dramatique de chaque situation. Ses phrases, d'ailleurs bien rythmées, sont saisies de prime abord par le public, parce qu'elles sont gracieuses et expressives. Il ne dédaigne pas l'allegro, mais il sait lui donner du piquant et une certaine distinction par un arrangement spirituel qui en dissimule la vulgarité.

Le génie, dans le sens élevé du mot, manque au musicien silicien. Excellent dans le *cantabile*, grâce à sa sensibilité, il échoue dans les grandes scènes. Ses finales et ses morceaux d'ensemble sont bruyants sans être dramatiques et n'impressionnent guère l'auditeur que d'une manière acoustique. Sous divers rapports, il a été le précurseur de Verdi.

La mort de Bellini laissa de vifs regrets, non-seulement dans le monde musical où sa perte devait être vivement sentie, mais dans la foule de tous ceux qui avaient pu connaître et apprécier son caractère. Enfant gâté de la fortune, l'éminent compositeur était peu fait pour éprouver l'envie : c'est un sentiment que les illustres n'ont guère de mérite à abandonner aux incompris et aux inconnus. Il faut plutôt le louer d'avoir su rester simple et modeste au milieu de ses succès, d'être demeuré étranger aux intrigues dans une carrière où tant d'autres les prennent pour auxiliaires de leur talent, enfin de s'être fait aimer, lorsqu'il avait assez de gloire pour se réduire à n'être qu'admiré.

Aucun des portraits de Bellini publiés en France ne me paraissant authentique, je me décidais à regret à supprimer cette figure intéressante de ma collection, lorsqu'un heureux hasard me mit en relation avec une personne qui me signala l'existence d'un excellent portrait du maître ; ce portrait est la propriété de M. Francesco Florimo, archiviste du Conservatoire de Naples, et ancien condisciple de Bellini à cette école. Par l'obligeante entremise de M. Arthur Pougin, j'ai pu me procurer les moyens de faire graver ce portrait de l'auteur de la *Sonnambula*.

ADAM

(ADOLPHE)

NÉ EN 1803, MORT EN 1856.

Adam (Adolphe-Charles), qui serait le premier de nos musiciens dans l'ordre alphabétique, ne doit figurer qu'au second rang dans l'ordre de mérite. Il eut pour père le célèbre professeur de piano Louis Adam, et naquit à Paris, le 24 juillet 1803. Sa famille le destinait aux études littéraires, mais telle n'était point sa vocation. Aussitôt qu'il en fut le maître, il se voua tout entier à la musique, vers laquelle l'entraînait un goût précoce. Quoique son caractère répugnât au travail, il dut à son heureuse organisation de triompher des obstacles, d'acquérir facilement les connaissances nécessaires à l'art d'écrire, et de devenir un des compositeurs les plus féconds et les plus populaires de notre temps.

Dans les notes biographiques qu'on trouva dans ses papiers, après sa mort, et que sa veuve crut devoir publier en 1860, Adolphe Adam donne les détails suivants sur sa famille et ses premières années :

« Mon père, le fondateur de l'école de piano en France, est né en 1758, à Mitterneltz, petit village à quelques lieues de Strasbourg. Il vint à Paris à l'âge de quinze ans. Les exécutants étaient rares alors, et mon père jouit d'une vogue qu'il conserva pendant toute sa longue carrière. Ami et protégé de Gluck, il réduisait pour le clavecin et le piano presque tous les opéras de ce grand maître, à leur apparition. Mon père se maria fort jeune ; il épousa d'abord la fille d'un marchand de musique, et perdit sa jeune femme après une année de mariage.

« Pendant la Révolution, il se remaria et épousa une sœur du marquis de Louvois ; le contrat de mariage porte la signature du mineur Louvois. Mon père eut, de ce mariage, une fille qui vit encore, et qui est mariée à un colonel du génie en retraite ; elle habite Dijon avec sa famille. La seconde union de mon père ne fut pas heureuse ; il divorça : sa femme épousa le comte de Ganne, et est morte il y a peu d'années. Ma jeunesse se passa dans une grande aisance. Ma mère avait apporté une centaine de mille francs à mon père ; il était le maître de piano à la mode sous l'Empire ; je voyais souvent à la maison le comte de Lacépède, grand amateur de musique, et presque toutes les célébrités de cette époque.

« A sept ans, je ne savais pas lire, je ne voulais rien apprendre, pas même la musique ; mon seul plaisir était de tapoter sur le piano, que je