

Quoique Cherubini se fût tenu presque absolument éloigné de la scène depuis vingt ans, il était resté cependant encore vulnérable de ce côté. La suppression de la chapelle royale était venue interrompre ses travaux habituels, nécessaires à son organisation. En 1833 (il avait alors soixante-treize ans), il prêta l'oreille aux propositions qui lui furent faites d'écrire encore un opéra. Scribe et Mélesville lui donnèrent *Ali Baba ou les Quarante Voleurs*, et il écrivit sur ce livret médiocre une partition qui ne compte pas moins de mille pages. L'ouvrage fut représenté à l'Opéra le 22 juillet 1833 et obtint les suffrages des artistes étonnés d'un si prodigieux travail et d'une verve si abondante chez un homme de cet âge.

Dans l'exercice de ses fonctions de professeur de composition et de directeur du Conservatoire, Cherubini s'est fait une réputation proverbiale de sévérité et de brusquerie. On s'accorde aussi à reconnaître que, grâce à sa passion pour l'exactitude et à ses exigences vis-à-vis des professeurs, le niveau des études s'est élevé (il a compté au nombre de ses disciples Auber et Halévy). A la crainte salutaire de lui déplaire se mêlaient chez les maîtres et les élèves des sentiments d'admiration et de respect. Ils savaient qu'il était dévoué à ses devoirs, qu'il ne dédaignait pas de composer des solfèges, des leçons d'harmonie et toutes sortes d'exercices pour l'avancement et la bonne direction des classes; que sa vie à la fois laborieuse et respectable était un modèle proposé à leur émulation.

Après l'effort de son dernier ouvrage dramatique, Cherubini avait glorieusement conquis le repos. Il ne fit plus de musique que pour lui et quelques intimes auxquels il faisait entendre de temps à autre les suprêmes inspirations de sa muse. Il se démit de la direction du Conservatoire en 1841 et mourut l'année suivante, le 15 mars 1842, âgé de quatre-vingt-deux ans.

Il ne fut nommé chevalier de la Légion d'honneur qu'en 1815, par le roi Louis XVIII. L'auteur de *Médée* et de *Lodoïska* avait alors cinquante-cinq ans. Depuis il devint commandeur de cet ordre et chevalier de celui de Saint-Michel. Il joignit au titre de membre de l'Institut de France celui de membre de l'Académie de musique de Stockholm et de l'Institut de Hollande.

## DUSSEK

NÉ EN 1761, MORT EN 1812.

Pianiste distingué et auteur de soixante-seize œuvres pour son instrument, Dussek a jeté un grand éclat, pendant les dernières années du dix-huitième siècle et au commencement de celui-ci. Il ne reste du virtuose que le souvenir d'un jeu plein de délicatesse et de goût, mais les productions du compositeur subsistent. Des mélodies heureuses habilement disposées les recommandent encore à l'estime des artistes.

Ladislav Dussek, né à Czauslau en Bohême, le 9 février 1761, avait pour père un organiste de talent. Dès ses premières années, l'enfant montra que bon sang ne peut mentir. A l'âge de cinq ans, il jouait déjà du piano, et quatre ans après il était en état d'accompagner sur l'orgue. On l'envoya comme enfant de chœur au couvent d'Iglau où il reçut les leçons du P. Ladislav Spenar. Tout en continuant son éducation musicale, il étudiait les langues classiques au Collège des Jésuites. Appelé ensuite en qualité d'organiste à Kuttenberg, il y passa deux ans et demi durant lesquels il compléta ses études. Puis il alla suivre les cours de philosophie de l'université de Prague avec une assiduité et un succès qui lui permirent de passer brillamment l'examen de bachelier en cette science. C'est à son instruction solide et variée aussi bien qu'à son caractère aimable que Dussek doit d'avoir été toujours très-recherché dans le monde. Sa conversation spirituelle et ornée retenait auprès de lui ceux qui sans le connaître personnellement étaient attirés par le bruit de sa réputation.

Le capitaine impérial d'artillerie, comte de Mœnner, qui protégeait le jeune musicien, l'emmena avec lui dans les Pays-Bas autrichiens et lui fit donner la place d'organiste à l'église Saint-Rombaut de Malines. Dussek exerça quelque temps ces fonctions, puis il alla remplir le même emploi à Berg-op-Zoom et de là se rendit à Amsterdam; il excita tant d'admiration dans cette ville par son habileté d'exécutant qu'il fut bientôt appelé à la Haye et chargé d'enseigner le piano aux enfants du stathouder. Ce fut pendant qu'il était l'hôte de la Hollande, que parurent ses trois premiers ouvrages, lesquels comptent au nombre des meilleurs qu'il ait composés.

Malgré la faveur dont il jouissait auprès du public et qui devait encourager un musicien de vingt-deux ans (1783), Dussek n'était pas rassuré sur son avenir artistique. Cette inquiétude le décida à aller consulter Charles-Emmanuel Bach à Hambourg. Après avoir reçu les conseils sé-

rieux de ce maître, il se rendit à Berlin. L'harmonica à clavier venait d'être inventé par Hessel. Le jeune virtuose ne montra pas moins d'habileté sur ce nouvel instrument que sur le piano. A Saint-Pétersbourg, Dussek obtint également les applaudissements des Russes. Il avait l'intention de faire un séjour prolongé dans cette dernière ville, mais le prince Charles Radziwill se l'attacha par des conditions très-avantageuses et pendant deux ans il résida en Lithuanie dans le château du noble Polonais.

On n'avait point encore entendu l'habile pianiste en France. Ce fut en 1786 que Dussek visita Paris pour la première fois. La reine Marie-Antoinette, devant qui il joua avec son succès accoutumé, l'eût volontiers fixé à la cour par des attaches dorées, mais on lui aurait encore reproché de prodiguer sa faveur aux étrangers. Le musicien reprit sa vie errante et se dirigea vers l'Italie. A Milan, ses concerts firent fureur; ce qui est d'autant plus digne de remarque que les Italiens d'alors étaient en général peu capables de goûter les charmes de la musique instrumentale.

Le moment était mal choisi pour revenir en France, alors que grondaient les premiers symptômes de la révolution. Aussi, à son retour d'Italie, Dussek ne fit-il qu'une courte apparition à Paris. Il s'empessa de franchir le détroit et se fixa à Londres, où il se maria en 1792. L'artiste essaya du commerce et s'établit marchand de musique; mais il aimait trop le plaisir, et, par son humeur insouciant, il était l'homme le moins propre à mener convenablement une entreprise de ce genre. Mal lui en prit d'avoir abandonné l'art pour le magasin. Ses affaires ne réussirent point, et bientôt il dut, pour échapper à ses créanciers, se réfugier sur le continent. Il était à Hambourg en 1800, quand il devint le héros d'une aventure galante, du genre de celles dont la légende populaire gratifie volontiers les pianistes. Une princesse du Nord, éprise de Dussek, l'enleva et le confina dans un château situé vers la frontière du Danemark. Au bout de deux ans, Dussek parvint à rompre cette honteuse chaîne, et le premier usage qu'il fit de sa liberté reconquise fut d'aller voir son vieux père qu'il lui tardait de visiter après vingt-cinq ans d'absence. On trouve ensuite le musicien au service du prince Louis Ferdinand de Prusse. Celui-ci ayant été tué à la bataille de Saalfeld en 1803, son client entra dans la maison du prince d'Ysenbourg. En 1808, cette existence nomade fit place à une vie paisible et tranquille. Le prince de Talleyrand, en nommant Dussek son maître de concerts, mit fin à la carrière agitée de l'artiste qui put dès lors se reposer de ses longues pérégrinations.

C'est dans cette même année 1808 que le virtuose obtint un de ses plus éclatants triomphes. Voici ce qu'en dit M. Amédée Méreaux dans l'intéressant ouvrage qu'il a publié sur les clavecinistes de 1637 à 1790 : » En 1808, dans un des concerts donnés à l'Odéon par Rode et Lamarre, il obtint un triomphe qui n'avait pas d'antécédents. Le violon et le violon-

celle habitués à être les rois de tous les concerts, furent éclipsés, cette fois, par un piano d'Erard sous les doigts enchantés de Dussek, qui avait une magie d'exécution, une puissance et un charme d'expression vraiment irrésistibles. Il jouait son sixième concerto en *fa*. Dans le rondo, qui est le plus spirituel caprice qu'on puisse imaginer, chaque rentrée du délicieux motif enlevait l'auditoire; mais l'enthousiasme fut au comble lorsqu'il improvisa un point d'orgue (une fantaisie tout entière), où toutes les idées étaient reproduites avec les plus piquantes surprises d'harmonie. Le lendemain matin, l'éditeur Imbault était chez Dussek, et lui achetait cent louis ce point d'orgue qui fut gravé dans une nouvelle édition du concerto. »

Dans les dernières années de sa vie, Dussek était devenu obèse et il éprouvait l'espèce d'inertie paresseuse qui accompagne ordinairement cette infirmité. Pour secouer son apathie, il imagina, dit-on, de recourir à l'usage du vin et à d'autres excitants; dangereux régime dont l'effet fut des plus nuisibles à sa santé. Les moyens artificiels qu'il employa pour stimuler sa somnolence le conduisirent au tombeau. Il mourut à Paris dans l'hôtel du prince de Talleyrand, le 20 mars 1812.

Dussek affectionnait la musique de Grétry, et a choisi plusieurs airs dans ses opéras pour en faire l'objet de variations pour le piano. Mais il savait trouver lui-même des thèmes originaux fort gracieux; tous les pianistes connaissent le rondo mélancolique qui a pour titre *Canzonetta*, l'*Adieu*, délicieux andante, la première sonate en *si bémol*, la *Consolation*, et la sonate en *sol majeur*, morceaux d'un goût exquis dont l'excellent professeur M. Le Couppey a donné de belles éditions doigtées avec soin.

---

## LESUEUR

NÉ EN 1763, MORT EN 1837.

La tension continue de l'esprit vers les sujets élevés nuit au développement de l'imagination. On le voit, en littérature, par l'exemple de Milton, l'un des poètes les plus sublimes, et peut-être le moins varié. Dans la musique, Lesueur qui avait la passion de la grandeur, n'a pas échappé au reproche de monotonie et de redites. Cependant, ce que ses détracteurs ne lui ont jamais contesté, c'est un style original et une harmonie indivi-

duelle. S'il n'est pas toujours dans ses opéras aussi dramatique qu'on le voudrait, en revanche aucun compositeur français ne saurait lui être comparé pour la musique sacrée.

Jean-François Lesueur naquit dans un village près d'Abbeville, le 15 janvier 1763, d'une vieille famille du Ponthieu. De sept à quatorze ans il étudia la pratique de l'art musical d'abord à l'école de la maîtrise d'Abbeville, puis comme enfant de chœur à la cathédrale d'Amiens. Il apprenait en même temps les éléments du grec et du latin. Il entra ensuite au collège d'Amiens pour y terminer son cours d'humanités; mais sur ces entrefaites on lui offrit la maîtrise de la cathédrale de Séz, et il en prit possession, n'ayant encore que seize ans (1779). Au bout de six mois, Lesueur abandonnait cette place pour celle de sous-maître de musique à l'église des Saints-Innocents de Paris. L'abbé Rose, qui était un musicien de mérite, lui donna quelques leçons d'harmonie. Ce fut le seul professeur qu'eut notre artiste. Son développement ultérieur ne fut que le résultat de ses observations personnelles.

En 1781, Lesueur obtint ce que nous appellerions aujourd'hui de l'avancement. De sous-maître qu'il était à l'église des Saint-Innocents, il devint maître à la cathédrale de Dijon. Les artistes attachés au service du culte menaient alors une vie très-nomade. De Dijon, Lesueur va au Mans, puis à Tours (1783), où il est appelé à la direction du chœur de Saint-Martin, et enfin nous le retrouvons à Paris en 1784. Au concert spirituel, il fait exécuter plusieurs morceaux de sa composition, et la recommandation de Gossec, de Grétry et de Philidor lui procure la place de maître de chapelle des Saints-Innocents. Sacchini qui était alors à Paris le prit en affection, et, après lui avoir donné d'excellents avis, lui conseilla d'aborder la carrière dramatique. Ce conseil fut suivi quelques années plus tard. Quoiqu'il ne fût point dans les ordres, on l'appelait alors, selon l'usage, l'abbé Lesueur. Il obtint au concours, en 1786, la maîtrise de la cathédrale de Paris.

Le jeune maître de chapelle, qui jusque-là n'était point connu du public, commença dès lors une série de travaux destinés à attirer l'attention. Il ne s'agissait de rien moins que de révolutionner les habitudes de l'église métropolitaine en y établissant, pour les fêtes solennelles, une musique à grand orchestre. L'archevêque et son chapitre, pressés de sollicitations, accordèrent l'autorisation demandée, ce qui permit à Lesueur de faire entendre des motets tels que les fidèles n'en connaissaient point encore. Obligé de tout tirer de lui-même, parce que ses études musicales avaient été assez faibles; ignorant, comme la plupart des musiciens français de son temps, les beaux modèles italiens, le compositeur ne suivit que la pente de son talent, n'eut d'autre principe que celui que lui révéla la méditation individuelle, en dehors de tout enseignement traditionnel. C'est ainsi qu'il arriva à cette doctrine de la musique descriptive, qu'il soutint dans ses écrits et qu'il appliqua dans ses partitions.

En 1786 et 1787, les solennités religieuses attirèrent à Notre-Dame un immense concours d'assistants. Les nouveautés hardies du jeune maître de musique, vivement critiquées par les uns, étaient chaudement défendues par les autres. La lutte était surtout ardente au sujet d'un *Regina cæli*, d'un *Gloria in excelsis* et d'une ouverture que Lesueur avait eu l'audace d'écrire, pour la messe de Pâques, comme s'il se fût agi d'une production dramatique. Si les gens du monde se montraient favorables à ces innovations musicales, en revanche les puritains gallicans en étaient scandalisés, et appelaient la musique de la cathédrale : *l'Opéra des gueux*. L'artiste attaqué se défendit dans un écrit publié au mois de février 1787, sous ce titre : *Essai de musique sacrée, ou Musique motivée et méthodique, pour la fête de Noël, à la messe du jour*. Loin de calmer les colères qu'avait soulevées la *Messe de Noël*, exécutée en 1786, cette publication ne fit que les irriter davantage. On en a la preuve dans un violent pamphlet anonyme daté de *l'Île des chats fourrés*. L'auteur s'y élève avec force contre la transformation de l'office divin en un spectacle profane. Lesueur répondit encore; mais, en répondant, il avouait nettement quel était l'objet de ses efforts, savoir de rendre la musique d'église *dramatique et descriptive*.

C'était tout simplement méconnaître le caractère du culte public, le but essentiel de la liturgie et proposer de mettre l'accessoire, c'est-à-dire le tribut que l'art contemporain peut légitimement offrir à l'Église, à la place du principal, c'est-à-dire du chant traditionnel, des formes séculaires et hiératiques d'un art spécial, dont la portée et les effets appartiennent à un ordre d'idées supérieur aux destinées changeantes et terrestres de l'art lui-même.

Dans le même temps, d'ailleurs, le maître de chapelle semblait donner raison aux critiques qui lui reprochaient ses tendances mondaines, en présentant au comité de l'Académie royale de musique son *Télémaque*, ouvrage qui, après avoir été reçu, ne fut pas joué, du moins à l'Opéra, mais parut plus tard au théâtre Feydeau avec des retranchements. Le compositeur se refusait obstinément à entrer dans les ordres; sa musique religieuse était jugée trop profane et entraînait de grands frais d'exécution : autant de griefs qui soulevèrent le mécontentement de l'archevêque et des chanoines. La situation était trop tendue pour qu'une rupture ne devint pas imminente. Voici comment elle éclata. On profita des vacances de 1787 et de l'absence du musicien pour rétablir l'ancien état de choses et faire revivre l'usage des messes composées pour des voix seules avec un simple accompagnement de violoncelles et de contre-basses. Lesueur ne pouvait supporter une telle situation. Il envoya sa démission de maître de chapelle de la cathédrale; mais ses ennemis, non contents de l'avoir forcé à la retraite, lui cherchèrent chicane quand il fut question de régler le compte des dépenses du chœur et de l'orchestre. La calomnie, toujours

prompte à s'exercer sur le plus léger prétexte, prétendit trouver matière dans ces discussions à une accusation d'improbité. Un honteux libelle rendit publics ces propos diffamatoires, et il trouva tant d'écho dans la foule, toujours crédule et malveillante, que Lesueur dut se justifier, en produisant les certificats favorables des chanoines de Notre-Dame et en empruntant pour sa défense la plume dévouée d'un de ses amis, conseiller au Parlement. Irrité de se voir atteint dans sa réputation d'honnête homme, le malheureux musicien, ne pouvant plus supporter le séjour de Paris, se retira, vers la fin de 1788, à la campagne de M. Bochart de Champagny, où il passa quatre années, les plus tranquilles de sa vie, au milieu des soins de la composition. A la mort de son bienfaiteur (1792), il revint à Paris et fit jouer, le 13 février de l'année suivante (1793), au théâtre Feydeau, la *Caverne*, drame lyrique en trois actes dont le sujet a été tiré d'un épisode de *Gil-Blas*. La partition a su rendre à merveille les situations énergiques du livret ; l'inspiration et l'originalité réelle de la musique font comprendre le succès qu'elle obtint, malgré les lugubres préoccupations du moment. Un des chœurs de la *Caverne* est resté classique.

En dépit de la proposition de M. de Bonald, vraie dans les temps ordinaires, il n'est pas rare de trouver la littérature et les arts d'une nation en opposition avec sa situation politique et sociale. Cette observation a été faite bien des fois déjà à propos du contraste qu'on remarque entre l'état révolutionnaire de la France et les œuvres littéraires du même temps. C'est le 13 janvier 1794, en pleine effervescence des sentiments violents de tout un peuple, que Dubreuil met sur la scène de Feydeau le roman de *Paul et Virginie*, cette idylle rapportée des mers australes par un disciple de Rousseau. En vue peut être des convenances dramatiques, le librettiste a sensiblement modifié la ravissante conception de Bernardin de Saint-Pierre. Quant à la partition, elle est du plus pur Lesueur ; le compositeur s'y montre tout entier avec ses qualités et ses défauts : grandeur et monotonie ; froideur dans les détails de la mélodie et du récitatif ; mais rythme magistral et harmonie puissante dans les chœurs. *L'hymne au soleil* dans l'opéra de *Paul et Virginie* est assurément une fort belle composition. Le *Télémaque*, que l'Opéra n'avait pas voulu monter après l'avoir reçu, fut ensuite joué à Feydeau, comme je l'ai dit plus haut, moyennant le remplacement du récitatif par un dialogue parlé.

Comme la plupart des compositeurs de ce temps, Lesueur a prêté son concours aux fêtes de la Révolution. On remarquera qu'il l'a fait avec plus de discernement que ses confrères. Voici les titres des morceaux qu'il mit en musique :

1° *Hymne pour l'inauguration d'un temple à la liberté*, paroles de François de Neufchâteau, chanté l'an II de la République.

2° *Hymne du 9 thermidor*, paroles de Désorgues, chanté à la Convention nationale, le 9 thermidor an III.

3° *Chant dithyrambique* pour l'entrée triomphale des monuments conquis, paroles de Lebrun, chanté à Paris, à la fête nationale célébrée à cette occasion le 9 thermidor an VI :

*Réveille-toi, lyre d'Orphée,  
Enfante de nouveaux concerts.*

Cette composition en *ut* mineur, avec reprise en majeur, a un grand caractère.

4° *Hymne pour la fête de l'Agriculture*, chanté le 10 messidor, paroles de François de Neufchâteau.

5° *Hymne pour la fête de la Vieillesse*, chanté le 10 fructidor, paroles d'Arnault.

Dès la création du Conservatoire, Lesueur en avait été nommé inspecteur, et il entra en fonctions en 1795. Avec ses collègues Méhul, Langlé, Gossec et Catel, il collabora à la rédaction des *Principes élémentaires de musique* et des *sofégés* de cette école. Le 8 mai 1801, il prononça l'éloge funèbre de Piccini ; il profita de cette circonstance pour développer ses propres idées sur la musique dramatique. Cependant une fatalité malheureuse mit bientôt l'auteur de la *Caverne* aux prises avec la direction du grand établissement musical où son mérite lui avait procuré une position si considérable. Il avait fait recevoir à l'Opéra deux ouvrages : les *Bardes* et la *Mort d'Adam* ; mais au lieu de les jouer, l'administration monta la *Sémiramis* de Catel qui était l'ami intime et le protégé de Sarrette, directeur du Conservatoire. Indigné de ce qu'il considérait comme un passe-droit, Lesueur rompit d'une façon éclatante avec Sarrette, et dès lors il devint le centre de l'opposition ardente qui se manifesta contre le Conservatoire. Amis et ennemis de cette institution engagèrent une lutte de pamphlets dont le bon goût souffrit autant que la justice. Notre compositeur, dominé par ses ressentiments, eut le tort de s'y mêler par la publication d'une libelle intitulé : *Projet d'un plan général de l'instruction musicale en France* (1801). Ce qui devait arriver arriva : l'auteur fut destitué et se vit du jour au lendemain plongé dans le plus profond dénûment. Il n'avait pas d'économies, et ses ouvrages ne lui rapportaient rien. Cette disgrâce, hâtons-nous de le dire, ne fut pas de longue durée. Lorsque Paisiello, pour des raisons de santé, résigna en 1804 sa place de maître de chapelle de l'Empereur, il proposa, pour le remplacer, son ami Lesueur, et celui-ci passa sans transition de l'excès du malheur à la plus haute fortune que pût alors rêver un artiste. Il profita de sa nouvelle position pour faire jouer les *Bardes* à l'Opéra au mois de juillet 1804. On sait le goût de Napoléon pour les poèmes ossianiques. Le musicien, par l'étrangeté de sa mélodie, le coloris antique et l'accent grave de son harmonie, s'était élevé à la hauteur de la vieille poésie gaélique. Il mérita de s'entendre dire par l'Empereur : « Monsieur Lesueur, voilà de la musique entièrement nouvelle pour moi, et fort belle ; votre second acte est surtout *inaccessible*. » C'était en effet inaccessible pour beaucoup de gens. Le don d'une tabatière

en or corrobora ce témoignage impérial. On y lisait l'inscription suivante : *L'Empereur des Français à l'auteur des Bardes.*

La gravure a popularisé l'anecdote de Napoléon anéantissant, à la prière de la femme d'un conspirateur, la procédure qui devait conduire le mari à la mort. Le froid versificateur Esménard en tira un opéra en trois actes, intitulé *le Triomphe de Trajan*, qui fut joué à l'Académie impériale de musique le 23 octobre 1807. Persuis et Lesueur furent les auteurs de la musique. La marche triomphale écrite par le dernier a obtenu un grand succès.

La *Mort d'Adam*, drame biblique en trois actes, représentée le 17 mars 1809, a donné lieu à de vives discussions. Bien que le compositeur eût déployé dans la partition une originalité puissante, le succès de l'ouvrage fut dû moins peut-être à la musique qu'au décor de l'apothéose d'Adam, chef-d'œuvre du peintre Degotti, lequel disait naïvement : « C'est bien le plus beau paradis que vous ayez vu de votre vie et que vous verrez. » Hoffmann dont l'opéra de *la Mort d'Abel* ne fut représenté qu'un an après, n'en prétendit pas moins avoir eu la priorité de l'idée de l'apothéose; peut-être est-ce à lui qu'il faut attribuer les vers suivants dans lesquels on fait parler le librettiste de la *Mort d'Adam* :

Ma pièce, je l'avoue, est d'un ennui mortel ;  
Mais au séjour de l'Éternel,  
(Si beau qu'on n'a rien vu de tel)  
Je transporte à la fin Adam avec Abel,  
Et je réussis, grâce au Ciel!

Ils ne furent pas les seuls, du reste, où la mauvaise humeur des ennemis de Lesueur s'exhala; témoin cet autre quatrain :

Dans la pièce d'Adam, si quelqu'un m'intéresse,  
Hélas! messieurs, ce n'est pas lui.  
Adam meurt, j'en conviens, mais il meurt de vieillesse,  
Plaignons plutôt les gens qu'il fait mourir d'ennui.

Mais les traits plus ou moins mordants de l'envie effleuraient à peine un homme à qui la fortune semblait vouloir maintenant, par une série non interrompue de faveurs, faire oublier ses premières injustices. De 1814 à 1830, l'auteur de la *Mort d'Adam* remplit les fonctions de surintendant et de compositeur de la chapelle du roi. Membre de l'Institut depuis 1813, professeur de composition au Conservatoire depuis 1817, membre du Jury musical de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, correspondant ou associé d'un grand nombre d'Académies de la province ou de l'étranger, comblé de cordons et de croix, Lesueur avait vu venir à lui toutes les distinctions auxquelles un artiste peut prétendre, lorsqu'il mourut le 6 octobre 1837, à l'âge de soixante-quatorze ans.

Aux opéras que j'ai signalés de ce maître, il faut joindre *Tyrtée* (1794), *Artaxercès* (1801) et *Alexandre à Babylone* (1823), ouvrages qui, après

avoir été reçus, restèrent pour toujours dans les cartons de l'administration de l'Opéra. Il a écrit trente-trois messes, motets et oratorios, tant pour la cathédrale que pour la chapelle des Tuileries, sous l'Empire et sous la Restauration. Ses travaux sur l'histoire de la musique n'ont pas été publiés et assurément ils n'eussent rien ajouté à sa gloire. Procédant par conjecture, au lieu d'étudier les monuments du passé, Lesueur inventait la musique des anciens alors qu'il croyait la retrouver. Sur tous les points, en effet, ses assertions sont en contradiction avec ce qu'il nous est permis de savoir sur la musique des Grecs par le peu de documents qui nous restent. Laissons de côté ses prétentions à l'érudition et toutes les polémiques auxquelles son nom a été mêlé. Lesueur est un grand musicien par la hardiesse de ses conceptions. La plus belle musique religieuse française a été écrite par lui. Sa messe en *ut mineur*, ses *Oratorios de la Passion* surtout, ont des accents sublimes. Dans sa manière d'écrire, on le voit éviter avec tant de constance l'emploi des procédés familiers à tous les musiciens de son temps, qu'on a feint de croire qu'il les ignorait; ce qui n'est pas admissible. Il vaut mieux reconnaître en cela un des signes de son génie à la fois indépendant, chercheur et original.

## MÉHUL

NÉ EN 1763, MORT EN 1817.

Méhul (Étienne-Henri), né à Givet, dans le département des Ardennes, le 24 juin 1763, était fils d'un cuisinier que le crédit de son fils devait faire nommer plus tard inspecteur des fortifications de Charlemont. Les commencements de son éducation musicale furent naturellement pénibles; quelques leçons du pauvre organiste aveugle de Givet, le plain-chant de l'église et les ritournelles des violoneux de campagne furent sa première instruction. Mais son premier maître n'en avait pas moins pressenti les heureuses dispositions de l'enfant; car, sur sa recommandation, l'orgue de l'église du couvent des Récollets de Givet fut confié à son jeune élève qui n'avait encore que dix ans. On ne tarda pas à parler de lui, et les bons religieux n'eurent qu'à se féliciter des encouragements qu'ils avaient donnés au jeune musicien. On venait l'entendre de tous les côtés et on était émerveillé de sa précocité.

Deux ans après (1775), Méhul se rendait à La Val-Dieu (*Vallis Dei*),