

3° *Le Chant des victoires*, paroles de Joseph Chénier.

4° *Hymne sur la mort de Ferraud*, paroles de Baour-Lormian, chanté à la Convention nationale, le 14 prairial an III, à la pompe funèbre en l'honneur de Ferraud.

5° *Hymne des vingt-deux*, paroles de J. Chénier, chanté à la Convention nationale, le 11 vendémiaire an III.

6° *Le chant du retour*, hymne pour la paix, paroles de J. Chénier.

7° *Hymne pour la fête des époux*, 10 floréal, paroles de Ducis.

Composition charmante, accompagnée, comme tous ces hymnes destinés à être chantés en plein air, par des clarinettes, des cors et des bassons.

8° *Chant pour l'anniversaire du 9 thermidor*, paroles de J. Chénier.

Méhul fit jouer après *Stratonice*, *Horatius Coclès* dont il n'est resté que l'ouverture; *le Jeune Sage et le Vieux Fou*; *Doria*, qui ne réussirent pas; *Phrosine et Mélidor*, jolie partition que fit tomber l'insuffisance du libretto. *La Caverne*, représentée à l'Opéra-Comique en 1795, eut bien moins de succès que la *Caverne* de Lesueur, jouée à Feydeau deux ans auparavant; puis, j'arrive en 1797, à l'opéra intitulé : *Le jeune Henri*. Mais à ce moment, les passions révolutionnaires sont encore déchainées et l'on fait jouer un rôle même à la musique. Les royalistes préparent un succès; les républicains s'apprentent à siffler. L'ouverture commence et excite un enthousiasme indescriptible. A peine est-elle terminée que le public la redemande et que l'orchestre la recommence bravement. Le rideau se lève ensuite : aussitôt les sifflets éclatent avec les cris : *A bas le tyran*; car il s'agissait d'un épisode de la jeunesse d'Henri IV; il fut impossible de continuer la pièce. On baissa le rideau, mais on redemanda l'ouverture une troisième fois, et ce fut à coup sûr un des plus beaux triomphes que jamais compositeur ait obtenus. On sait que par la suite on fit pendant longtemps exécuter ce magnifique morceau à l'Opéra-Comique comme intermède musical entre deux pièces.

Cette *Ouverture du jeune Henri* est d'une perfection achevée. L'auteur a su grouper, autour d'une fanfare de chasse, des développements si intéressants, des effets de rythme si heureux dans les accompagnements, et donner à l'orchestre une sonorité si franche et si variée qu'elle est restée un modèle du genre. Dans le festival qui a eu lieu à l'occasion de l'Exposition universelle de 1867, quatre mille exécutants l'ont fait entendre sous la direction de M. Georges Hainl, devant un auditoire de quinze mille personnes; la vieille ouverture est sortie triomphante de cette épreuve.

Ce n'était pas la première fois que les émotions de la politique entraînaient l'œuvre de Méhul. L'opéra d'*Adrien*, qui ne devait être représenté que sous le Consulat, en 1799, avait été composé et reçu, même avant

Horatius Coclès, auquel il emprunta plus tard son ouverture; mais il avait été déjà arrêté plusieurs fois au moment d'être joué; et, poursuivi par une mauvaise chance, il fut encore interdit, par la suite, à chaque reprise qu'on en voulut faire, sous plusieurs gouvernements.

Adrien était une pièce à grand spectacle. L'empereur romain recevait dans Antioche les honneurs du triomphe. On crut reconnaître, attelés à son char, des chevaux qui avaient appartenu à la reine Marie-Antoinette. Les pauvres bêtes furent huées comme des ci-devant. Le peintre David déclara même qu'il mettrait le feu à l'Opéra plutôt que d'y voir triompher des rois. En présence de telles manifestations, l'opéra d'*Adrien*, quoique renfermant de grandes beautés, fut sacrifié.

Le Timoléon de Joseph Chénier fut représenté avec une ouverture de Méhul et des chœurs qui furent très-goutés. C'était la première fois depuis *Esther* et *Athalie* que la musique apportait son concours à la tragédie.

Pendant les deux années qui suivirent, nous voyons Méhul tout occupé de l'organisation du Conservatoire dont il avait été nommé inspecteur avec Gossec et Martini. L'élévation de ses idées, la droiture de son caractère, la bonté de ses sentiments, exercèrent dans cet établissement une influence très-utile. Il recommença bientôt à travailler pour le théâtre et fit représenter à l'Opéra-Comique *Ariodant*, drame lyrique en trois actes sur les paroles d'Hoffmann, le 11 octobre (1799). Le sujet en a été pris dans l'*Orlando furioso* de l'Arioste. L'opéra de *Montano et Stéphanie* de Berton avait déjà offert au public des situations analogues, et cette coïncidence nuisit au succès d'*Ariodant*. Toutefois aucun morceau de Berton n'a eu la popularité de la romance : *Femme sensible, entends-tu le ramage*. Le duo d'*Ariodant* et d'*Ina* est aussi fort beau : *Dissipons ce sombre nuage*, comme aussi l'air de Dalinde : *Calmez, calmez cette colère*. C'était l'opéra de prédilection du maître. Sous le rapport du style et de l'emploi des instruments, c'est une œuvre parfaite. *Bion*, faible livret d'Hoffmann, n'inspira à Méhul (1800) qu'une faible musique. *Épicure* ne réussit pas davantage, bien que Méhul s'y fût associé à Cherubini. Le duo : *Ah ! mon ami, de notre asile*, qui est le meilleur morceau, ne fut pas attribué au premier.

Ici se place une évolution toute de circonstance dans la manière de Méhul. Les Bouffes-Italiens étaient venus s'établir au théâtre de la rue Chantreine et y avaient obtenu de grands succès avec la musique vive et gaie de leurs maîtres, Pergolèse, Paisiello, Cimarosa, Traetta, Piccinni, Guglielmi. Le Premier Consul déclarait hautement son goût pour la musique italienne. Méhul comprit vite les procédés au moyen desquels les maîtres italiens produisaient leurs effets comiques. Autant pour se mesurer avec eux sur leur propre terrain que pour satisfaire au goût du moment, il écrivit en secret la partition de *Irato* et la fit représenter sous un nom supposé. Le public tomba dans le piège. Le succès fut donc complet. Méhul fit graver la partition et en offrit la dédicace au Premier Consul qui l'ac-

cepta. *L'Irato ou l'Emporté*, dont les paroles sont de Marsollier, fut représenté à l'Opéra-Comique le 17 février 1801. Tout en traitant un genre qui ne lui était pas familier, Méhul n'a pas fait un pastiche, mais bien un opéra-bouffe dans le goût français. Le quatuor de *L'Irato* est resté célèbre.

De 1802 à 1806 Méhul fit jouer successivement *Une folie* qui réussit, *le Trésor supposé*, *Joanna*, *l'Heureux malgré lui*, *Hélène*, *Gabrielle d'Estrees*. *Uthal*, belle composition sur un poème ossianique, où Méhul put déployer plus d'ampleur et d'énergie que dans ses partitions légères, obtint un assez beau succès. La plus jolie critique en fut faite par Grétry, qui, n'entendant que des parties d'alto et pas de premiers violons, répondit à Méhul qui lui demandait son opinion : « Je donnerais volontiers dix écus pour entendre une chanterelle. » Les *Aveugles de Tolède*, représentés en 1806, obtinrent aussi un certain succès, à cause de la belle ouverture qu'on joue encore, d'un joli duo qu'on ne chante plus et d'une allure un peu espagnole.

Méhul rentra tout à fait dans le genre qui lui était propre et où il excellait en écrivant l'opéra de *Joseph*, son chef-d'œuvre et assurément l'un des meilleurs ouvrages qui aient paru sur la scène. Baour-Lormian avait fait une tragédie de *Joseph* qui était tombée assez vite, parce que l'auteur avait eu la maladroite pensée d'introduire au milieu de ces scènes patriarcales une intrigue amoureuse. Alexandre Duval ne commit pas cette erreur. Son style est sans doute bien emphatique et son dialogue fort lourd, mais les situations sont restées aussi touchantes que dans le récit biblique. Les personnages ne sont pas trop idéalisés ; ils ont conservé du naturel ; ils parlent et ils vivent. L'auteur du livret nous a fait grâce de la couleur locale dont on abuse tant aujourd'hui. Cette recherche des détails, fort hypothétique dans un sujet ancien, fait perdre aux sentiments naturels la plus grande partie de leur force et enlève à l'action de la musique sur la partie élevée de l'âme ce qu'elle donne à la curiosité et à des impressions d'un ordre secondaire. Un style grandiose et sévère, une orchestration d'une pureté et d'une limpidité incomparables, une expression forte et soutenue, telles sont les qualités qui placent au plus haut rang la partition de *Joseph*. J'ai donné ailleurs, dans mon *Dictionnaire lyrique*, une analyse détaillée de tous ces beaux ouvrages ; ici, je me bornerai à dire que, après soixante-dix ans, rien n'a vieilli dans cette partition de *Joseph*, parce que l'auteur n'a fait aucune concession à la mode du temps, parce qu'il a eu en vue les principes immuables de la beauté : la pensée juste, l'expression vraie et à leur service les moyens artistiques les plus parfaits qu'il a pu imaginer.

Méhul a emprunté à un mode antique devenu le huitième ton du plainchant, l'hypomixolydien, le thème principal de son ouverture et de plusieurs chœurs, ce qui donne à l'ensemble de l'œuvre un caractère parti-

culier de religion, de vénérable antiquité. Tout le monde connaît l'air : *Vainement Pharaon dans sa reconnaissance*, où se trouve cette phrase émue : *Champs paternels ! Hébron, douce vallée !* et cette romance d'une sensibilité pénétrante : *A peine au sortir de l'enfance*, et le duo pathétique de Jacob et de Benjamin : *O toi, le digne appui d'un père ;* qu'on lise et qu'on relise l'air de Siméon, les rentrées du chœur des frères, la romance de Benjamin : *Ah ! lorsque la mort trop cruelle enleva ce fils bien-aimé*, le finale du premier acte dans lequel les émotions diverses de Joseph à la vue de ses frères sont exprimées avec une vérité si saisissante que jamais la psychologie musicale n'a été poussée plus loin. A l'indignation la plus légitime, on voit peu à peu succéder la sérénité dans la belle âme de Joseph. Il faudrait tout citer. Je terminerai en rappelant le chœur si puissant : *Dieu d'Israël, père de la nature*, et celui des jeunes filles de Memphis : *Aux accents de notre harmonie*.

L'opéra de Joseph, conception un peu trop forte encore pour les amateurs français de ce temps, a fait triomphalement son tour d'Allemagne, avant d'être admiré chez nous comme il méritait de l'être. *Joseph* fut représenté à Feydeau le 17 février 1807.

Après *Joseph*, Méhul composa la musique de deux ballets : *le Retour d'Ulysse et Persée et Andromède*. Il laissa passer ensuite le grand succès des deux opéras de Spontini, *la Vestale* et *Fernand Cortez*. Il donna les *Amazones* à l'Opéra en 1812 ; cette partition ne put se soutenir. Il écrivit plusieurs symphonies qui furent exécutées dans les exercices du Conservatoire, compositions froides qui firent assister le public au déclin pour ainsi dire définitif d'un grand maître. *Le Prince troubadour* représenté à l'Opéra-Comique en 1813 ne fut pas plus heureux. Méhul se releva encore dans la *Journée aux aventures*, succès qui le consola un moment. Heureusement qu'il ne vit pas la froideur avec laquelle fut accueilli quelques années après sa mort son dernier opéra de *Valentine de Milan*.

Méhul souffrait depuis plusieurs années d'une affection de poitrine qui le rendait mélancolique et l'obligeait à rechercher la solitude. Il avait acheté une petite maison près de Paris, et il cultivait avec beaucoup de sollicitude les fleurs de son jardin.

M. Quatremère de Quincy dans l'éloge qu'il prononça à l'Institut s'écrie à ce sujet : « Situation déplorable, dont l'effet le plus fâcheux est que l'affaiblissement des facultés morales n'accompagne pas toujours celui des facultés physiques, et que l'âme encore debout dans la chute de ses organes, semble présider à leur destruction. »

Méhul fut bientôt assez gravement malade pour aller demander à un ciel plus doux le rétablissement de sa santé. Dans plusieurs villes qu'il traversa, et tout spécialement à Marseille, les dilettanti lui firent des ovations. Arrivé à Hyères, il regretta Paris, ses élèves, ses amis, ses col-

lègues de l'Institut qui l'avaient élu en 1796 dans la section de composition musicale de la classe des beaux-arts. Il était à Hyères depuis moins d'un mois que déjà il écrivait à un de ses amis : « Pour un peu de soleil, « j'ai rompu toutes mes habitudes, je me suis privé de tous mes amis et « me trouve seul, au bout du monde, dans une auberge, entouré de gens « dont je puis à peine entendre le langage. » Il semble que nous voyions Ovide chez les Sarmates, s'écriant : *Barbarus hic ego sum quia non intelligor ulli*. « L'air qui me convient le mieux, disait-il à ses collègues, est celui que je respire au milieu de vous. »

Il n'y put tenir et revint. L'Académie des beaux-arts le vit encore une fois assister à une séance et eut ensuite à lui rendre les derniers devoirs. Il expira le 18 octobre 1817, âgé seulement de cinquante-quatre ans. Cent quarante musiciens chantèrent à ses funérailles une messe de Jomelli.

La mort de Méhul causa une affliction générale. On pleura en lui l'homme de bien, l'homme honnête, désintéressé, bienveillant, qui adora son art, eut toujours horreur de la sollicitation et de l'intrigue, qui chercha sans cesse à rendre service à ses rivaux. On sait qu'il n'obtint pas la place de maître de chapelle de l'empereur, vacante par le départ de Paisiello pour l'Italie, parce qu'il avait demandé à la partager avec Cherubini que Napoléon avait en aversion, et à qui il ne voulut jamais donner la croix malgré les instances réitérées de Méhul décoré lui-même, lors de la création de l'ordre. L'Académie royale de Munich fit exécuter un chant funèbre en son honneur à l'une de ses réunions, et les gazettes de l'Allemagne retentirent à l'envi de son éloge. Enfin, lorsqu'en 1822 son opéra de *Valentine de Milan* fut représenté, grâce aux soins de son neveu M. Daussoigne, directeur du conservatoire de Liège, qui y mit peut-être la dernière main, tous les littérateurs et les artistes se firent un devoir de venir assister au couronnement du buste de Méhul apporté sur la scène.

Méhul doit être considéré comme un des principaux fondateurs de l'école française. Depuis Rameau, aucun de nos compatriotes n'a mérité autant que lui la gloire. Malgré les commencements pénibles de sa carrière et sa fin prématurée, il a écrit quarante-deux opéras et honoré l'art autant par l'élévation de son génie que par la droiture de son caractère et son existence laborieuse et digne.

STEIBELT

NÉ EN 1764, MORT EN 1823.

Les gens d'une moralité équivoque ne figurent parmi les servants de la Muse qu'à l'état d'exceptions honteuses. Ils font le désespoir du biographe qui voudrait n'avoir à constater que l'accord du beau et du bien, et qui parfois se voit forcé de reconnaître dans une âme avilie et déchue les dons fourvoyés du talent. Quelle qu'ait été la vie privée de Steibelt, il compte parmi les musiciens vraiment inspirés, et à ce titre je lui dois une mention ; mais tout en rendant justice au mérite de l'artiste, j'aurai plus d'une réserve à formuler sur la valeur morale de l'homme.

Daniel Steibelt naquit à Berlin en 1764. Il était fils d'un facteur de pianos, et montra dès ses premières années de si heureuses dispositions pour la musique qu'il attira sur lui l'attention du prince royal de Prusse, depuis Frédéric-Guillaume II. Grâce à cette haute protection, il put étudier le clavecin sous la direction de Kirnberger, mais les leçons d'un maître ne convenaient pas au talent tout spontané de Steibelt. Ce qu'il fut comme compositeur et comme virtuose, il ne le dut guère qu'à lui-même. A la vérité on sait peu de chose de ses débuts dans la carrière artistique. En 1788, nous le trouvons à Munich où il édite les quatre premiers recueils de ses sonates pour piano et violon. L'année suivante, il va donner des concerts dans les principales villes de la Saxe et du Hanovre, puis se rend à Manheim et de là à Paris, au commencement de 1790. L'éditeur de musique Boyer accueillit le jeune artiste comme un ami, le logea sous son propre toit et le mit en relation avec de puissants personnages de la cour. En reconnaissance de ces services, Steibelt vendit à son hôte comme œuvres inédites ses sonates 1 et 2 qu'il avait arrangées en trios et auxquelles il s'était borné à ajouter une partie de violoncelle. Mais la déloyauté de ce marché ne resta pas longtemps cachée et celui qui s'en était rendu coupable fut obligé d'indemniser l'éditeur en lui donnant ses deux premiers concertos.

Hermann était alors considéré à Paris comme le prince des pianistes. Il donnait des leçons à la reine Marie-Antoinette. L'arrivée d'un concurrent aussi redoutable que Steibelt divisa le monde des salons en deux camps. Si Hermann avait pour lui la possession et y joignait la faveur de la reine, son rival avait une exécution dans laquelle éclataient les qualités du génie et il ne pouvait que l'emporter. Malgré la répulsion que provoquaient les mauvaises manières du pianiste berlinois, comment a-t-on pu