

dernes il avait modifié son style, et, tout en donnant au chant la première place, il l'avait soutenu par une orchestration des plus colorées, fraîchement harmonieuse, dotant la polyphonie de nouveaux timbres. Un autre ouvrage, *Milia*, drame lyrique en 4 actes, tiré par M. G. Montorgueil d'une nouvelle corse d'Emmanuel Arène, complètement orchestré, terminé et reçu à l'Opéra-Comique nous montrera sans doute le point culminant de l'ascension de Rousseau vers l'insaisissable sommet de l'art.

Son héritage est encore riche d'œuvres moins importantes. Ce sont : un recueil de six danses pour piano ; de nombreuses mélodies dont les plus connues sont : *Nuit d'Été*, *Balade finnoise*, *Berceuse russe*, *O jeunesse tu fuis*, et un recueil intitulé *Saison d'Amour* ; une *Légende bretonne* pour deux voix de femmes ; une *Aubade* pour quatre voix d'hommes sans accompagnement (inédit) ; des chœurs : *la Ruche*, *la Nuit d'Été*, une *Élégie* et une *Méditation* pour violon ; et, comme musique de chambre, deux pièces pour quatuor à cordes et une *Sonate* de violoncelle et piano pour lesquelles il obtint le prix Chartier. Enfin, des *Échos Sacrés* pour l'harmonium et pour l'orgue : un recueil remarquable contenant notamment une *Berceuse* et une *Marche funèbre*, puis une *Fantaisie* (prix de la Société des Compositeurs) et une autre *Fantaisie* sur un double thème. Il faut encore ajouter aux œuvres inédites déjà signalées un *Larghetto* pour violon, orgue et harpe et un *Sauctus funèbre*.

Ce rapide résumé montre combien Samuel Rousseau était absorbé par la composition ; il n'en accepta pas moins diverses fonctions importantes dans l'accomplissement desquelles il mit autant de talent que de conscience.

Il fut nommé en 1898 professeur d'harmonie au Conservatoire en remplacement de Barthe, et les succès remportés chaque année par ses élèves, dont les plus brillantes furent M<sup>lles</sup> Joffroy, V. Lhôte, de Orelly, Richez, Pellicot, disent assez toute la valeur de son enseignement.

Comme chef des chœurs de la Société des Concerts du Conservatoire de 1892 à 1902, il fut le collaborateur le plus intime et le plus précieux que pouvait souhaiter M. Paul Taffanel pour les magnifiques exécutions que l'éminent chef dirigea pendant ces dix années.

Samuel Rousseau avait encore accepté la tâche difficile et ingrate de faire la critique musicale dans *l'Éclair*. Ses articles, écrits dans un très joli style, prouvèrent l'éclectisme de son esprit, et la droiture de son caractère.

Il possédait encore d'autres titres qu'il accepta non par gloriole mais pour les services qu'il pouvait rendre. C'est ainsi qu'il fut Président de la Société des Compositeurs de Musique, Président de la Fédération musicale de France et Vice-Président de l'Association de la Critique. Il était de plus Officier de l'Instruction publique et Chevalier de la Légion d'Honneur.

A. M.



**LE SAMUD**



## Y a-t-il une Musique française ?

L'un de nos plus sympathiques confrères, M. Paul Landormy, s'est posé dernièrement les questions suivantes : « Qu'est-ce que c'est que d'être Français, en musique ? Existe-t-il une tradition musicale que l'on puisse appeler française ? Où commence cette tradition ?... Et enfin où en sommes-nous à l'heure présente ? »

Ayant douté de sa compétence pour résoudre ces questions, notre confrère voulut éclairer le point obscur, en faisant converger sur lui divers projecteurs de l'intelligence musicale. Il fit donc appel à un certain nombre de lumières parmi celles qui lui semblèrent le plus hautement situées, mais — chose curieuse, quoique assez fréquente dans les controverses sur l'art — de la multiplicité des lumières naquit l'ombre. Les réponses qui furent faites à l'enquêteur furent si contradictoires et si opposées, que la question de savoir s'il y a une musique française est plus obscure que jamais.

Ainsi, M. Vincent d'Indy a déclaré que Berlioz « est aussi peu français que possible », tandis que M. Dukas, parlant du même compositeur, estime « qu'il est un des rares musiciens de notre pays dont je dirai qu'il est bien français ».

Espérez donc, après cela, connaître la vérité par l'assemblage des intelligences !

N'hésitons pas néanmoins à reprendre la question et examiner l'argumentation des diverses personnalités interrogées par M. Paul Landormy.

Il fut d'abord trouver M. Vincent d'Indy. Il devait évidemment sa première visite à ce maître notoire, qui est d'autant plus un chef d'école qu'il est aussi directeur d'institution.

L'auteur de *l'Étranger* fut des plus catégoriques : « Vous cherchez, dit-il, à définir la musique française ? En réalité, il n'y a pas de musique française et, d'une façon générale, il n'y a pas de musique nationale. Il y a la musique, qui n'est d'aucun pays ; il y a des chefs-d'œuvre musicaux, qui n'appartiennent en propre à aucune nation. À peine peut-on dire qu'il y ait des qualités nationales qui se révèlent dans la musique des compositeurs de chaque pays. Et encore serait-il bien difficile de dire en quoi consisterait un genre de beauté musicale qui serait particulièrement française..... »

Ces paroles furent rapportées par M. Paul Landormy dans le numéro de la *Revue Bleue* du 26 mars 1904. Or, au commencement du mois de décembre 1903, M. Paul Acker, allant interviewer l'auteur de *l'Étranger*, reçut de l'éminent compositeur la profession de foi que voici :

« Je serais incapable d'écrire sur un sujet étranger ou antique. Il me faut des sujets nationaux ; dans le Chant de la cloche, j'ai invoqué le moyen âge ; dans *Fervaal*, le commencement de la race française ; dans *l'Étranger*, j'ai essayé de peindre la beauté morale d'un homme, d'un Français, attirant à lui l'âme d'une femme éprise d'un autre homme qui n'a que la beauté

physique. En musique, comme en politique, je veux être de mon pays complètement, je veux être français. »

Parlant plus loin de l'orientation des études à la Schola, M. Vincent d'Indy fit encore la déclaration suivante : « C'est toute notre musique ancienne que nous recherchons, c'est toute la gloire de la musique française que nous restaurons, c'est la vraie musique française que nous voulons créer, en nous appuyant sur les vieux maîtres français : les Charpentier, les Rameau, les Destouches. Autrefois, on n'étudiait pas leurs œuvres, qui n'étaient même pas éditées, et Dieu sait s'il y en a d'admirables ! c'est tout notre génie national qu'elles renferment. »

Il semble que M. Vincent d'Indy ne doit pas être très fixé sur la nationalité de son art, à moins que la subite volte-face de son opinion ne s'explique par une des nombreuses évolutions dont il nous a donné si souvent le spectacle.

Nous ne croyons pas plus que lui qu'il y ait « un genre de beauté musicale qui serait particulièrement français », mais nous pensons que nos compositeurs français ont une façon d'exprimer la beauté en musique qui leur est propre.

Avant de développer cette thèse, écoutons les autres avis rapportés par notre confrère :

« Je suis résolument nationaliste en art, s'écrie M. Alfred Bruneau ; un artiste doit être de son pays. Plus s'accuseront en lui les caractères propres de sa race et plus sûrement sa puissante originalité fera pénétrer son œuvre chez les peuples voisins. Mon nationalisme artistique n'est qu'une forme de mon internationalisme philosophique. »

Rien n'est plus juste. Notre curiosité s'éveille d'autant plus pour un art qu'il est le reflet le plus fidèle d'une race. L'école russe aurait-elle pour nous tant d'attraits si elle ressemblait à la musique allemande ou à la musique française ? L'art japonais trouverait-il chez nous des amateurs, si les céramistes, les imagiers, si les tisseurs, si les ébénistes de l'empire du mikado n'étaient restés fidèlement attachés aux formes d'art que leur nature leur a fait concevoir ? Visiterions-nous la Suisse si le relief de son sol était le même que le nôtre, irions-nous vers l'Algérie, si ses boulevards étaient bordés de platanes ou de marronniers ? Ceci revient à dire que chaque chose, pour être d'un intérêt universel, doit être particulièrement se distinguer de toutes les autres. L'œuvre d'art voyagera d'autant plus facilement hors du pays dans laquelle elle fut produite, que son créateur aura mieux conservé l'esprit de sa race.

Le nationalisme en art pourrait s'expliquer et se prouver par des raisons purement ethnologiques. Réunissez dans un même groupe un Français, un Anglais, un Allemand, un Italien et un Espagnol, dont les types seront bien accusés, et personne ne se trompera pour distinguer la nationalité de chacun de ces individus. C'est donc que chacun a un type de physiologie bien distinct.

Il en est de même de la musique et Mozart cherchant à expliquer la personnalité de son style écrivait ceci : « Si vous me demandez comment il se fait que mon travail, que de manière sont « mozartiques » et qu'ils n'imitent pas le style d'un autre, je vous répondrai qu'il va de cela comme de mon nez qui est essentiellement mozartique et ne ressemble pas à celui d'un autre. Il est assez compréhensible que les hommes qui diffèrent entre eux extérieurement ne se ressemblent pas intérieurement. » Pour ces mêmes raisons,

**CLAVIER MUET DURCISSEUR BREVETÉ S. G. D. G.**

Chez tous les marchands de pianos et de musique de Paris et des Départements et chez M. L. PINET, seul concessionnaire, 66, Cours de Vincennes. Paris.

mélodie française n'a pas le même « nez » que la mélodie allemande, italienne, espagnole ou anglaise et l'on a pu définir les caractères généraux, les qualités essentielles de la musique de chaque pays. Ainsi la musique française est réputée pour sa clarté, son élégance et la sincérité avec laquelle elle chante. Les différences qui existent entre un drame de Wagner, un opéra de Verdi et un ouvrage de Gounod, de Bizet, de Saint-Saëns ou de Massenet sont là pour attester la survivance des races dans la musique moderne.

Il est néanmoins certain que les musiques européennes présentent entre elles certaines analogies. La science musicale n'ayant pas de nationalité, les musiques sont toutes basées sur la même théorie. Le majeur et le mineur sont les deux modes qui, aussi bien que la redingote et le pardessus, se portent dans tous les pays civilisés. Nos musiques « s'habillent » toutes de la même façon. Manié par un bras gigantesque, le rouleau de bronze de la civilisation nivelle le monde entier et apporte aux peuples retardataires, avec la science et le progrès, des usages et des coutumes qui peu à peu s'implantent et font disparaître leur originalité. L'importation du veston et du chapeau haut de forme au Japon met en péril son art national.

Parfois l'influence d'un génie peut aller jusqu'à altérer des *physionomies*. Notre musique faillit devenir allemande après Wagner.

Mais chaque nation a un solide gardien de ses traditions : c'est le peuple. Vivant au fond des campagnes, les courants qui tourbillonnent dans l'agglomération des grandes villes l'atteignent beaucoup plus lentement. Si l'on peut en dix ans changer complètement l'aspect d'une ville, par de nouvelles bâtisses, par un aménagement plus moderne des habitations, et modifier par cela même la façon de vivre, de penser et de produire des habitants, on ne peut faire subir à la terre les mêmes atteintes.

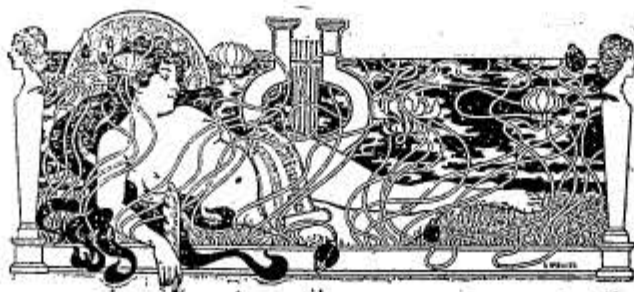
Des siècles passent, sans que l'horizon soit changé pour celui qui fouille de ses mains le sol nourricier. L'ombre qui tombe des montagnes, la lumière qui miroite à la surface des eaux, le rythme lent du labour, assurent à sa vie une « température morale » constante, dans laquelle se perpétuent les traditions. C'est toujours au fond des campagnes que se retrouvent les vestiges artistiques des âges disparus. C'est en se penchant sur la terre qu'on entendra la voix de notre musique française. « Il n'y a de musique française, dit M. Paul Dukas, que la musique populaire. Sitôt que la musique devient un art véritable, elle suppose une certaine initiation et dès lors elle perd son caractère proprement national ; le compositeur, en effet, qui doit apprendre son métier, en emprunte les procédés aussi bien aux maîtres étrangers qu'à ceux de son pays. Il y a un échange perpétuel de formules entre les nations musiciennes. »

L'usage de procédés communs ne fait pas forcément perdre à une musique son caractère. On peut, comme M. Alfred Bruneau, adopter le système du *leit-motif*, et rester très français. On pourrait au contraire, en répudiant tous les procédés techniques de Wagner, donner à une musique un caractère très wagnérien.)

Les musiques les plus universelles, issues de créateurs dont le génie est si haut qu'il semble dominer l'humanité entière, n'échappent pas à la règle générale. Elles portent la marque de l'époque et du milieu où elles naquirent.

C'est pourquoi l'on ne peut douter que tant que ne se sera pas opérée la fusion complète des races, tant qu'il existera des climats différents, des glaces aux pôles et des déserts de sable à l'équateur, la science seule sera universelle. L'art restera nationaliste, parce que, ainsi que Taine l'a indiscutablement démontré, « l'œuvre d'art est déterminée par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des mœurs environnantes ».

A. MANGEOT.



## MOZART

L'Opéra-Comique prépare une importante reprise des *Noces de Figaro*, qui n'ont pas été représentées depuis fort longtemps à Paris. A ce propos, il nous a paru intéressant de reproduire cet article qui fut publié en 1856 par Henri Blaze de Bury dans son ouvrage sur les « Musiciens contemporains ».

### Le Nozze di Figaro

Il se rencontre dans la famille des mortels privilégiés à qui le ciel a départi un rayon de la flamme créatrice, çà et là, trois génies qu'un irrésistible instinct porte incessamment vers l'élévation et l'idéal, et dont la nature choisie et noble entre toutes ne se dément jamais. Le musicien de cette trinité merveilleuse est Mozart ; s'il s'agissait ici de poésie ou de peinture, on sait bien qui je nommerais. Mozart me semble une gloire placée au-dessus de toutes les autres, dans un éther plus pur, dans une plus sereine clarté, quelque chose qui n'appartient ni au temps, ni à la critique, mais au culte, à l'admiration éternelle, comme l'idée qui se révèle d'en haut. Si Beethoven, Weber, Cimarosa, Paisiello et Rossini sont des rois dans la hiérarchie, Mozart, lui, est un ange. En effet, jamais il ne manque un seul instant à sa vocation divine ; toute mélodie qui sort de ses lèvres est de flamme ; s'il touche à la réalité, la réalité se transforme et s'incarne aussitôt dans la plus radieuse poésie. On peut dire de lui qu'il se meut dans le sublime comme en son élément naturel : quelle que soit l'œuvre où il s'applique, *Idoménée*, *la Flûte enchantée*, *Don Juan*, *les Noces de Figaro*, jamais son génie ne descend des hauteurs qu'il habite. Si l'idéal est dans le sujet, il n'y fait point défaut, comme on pense bien, sinon il élève le sujet jusqu'à l'idéal. Ainsi, à Chérubin, à Suzanne, à Figaro, à toutes ces créations de la prose et de l'esprit, il donne la vie poétique dans une étincelle de cette flamme qui baigne sa main et va le consumant.

Nulle part cet invincible instinct qui entraîne Mozart vers le sublime ne se laisse plus vivement sentir que dans les *Noces de Figaro*. On ne peut en effet imaginer quelles ressources profondes il fallait avoir en soi pour dompter un sujet semblable, et creuser ce terrain jusqu'à la musique. Vous figurez-vous un musicien vulgaire aux prises avec ce dialogue si mordant, si froidement amer, si hérissé de toutes parts, aux prises avec les petites passions de cette intrigue de château qui se noue

et se dénoue à force d'esprit, d'artifices et de subtilités. Il n'y avait que deux manières de s'en tirer : écrire une musique tout en dehors du poème, ne se préoccuper ni du sujet, ni de l'action, tailler çà et là des cavatines et des duos, et faire comme font les Italiens, qui pensent au chanteur plus qu'au personnage ; ou bien aborder franchement le sujet, le retourner en tous sens, l'élever, le transformer, le créer de nouveau, chercher sous ces dehors frivoles la passion vraie, éternelle, humaine, abolir l'analyse, exagérer le sentiment, se prendre à l'amour, à la jalousie, aux larmes, remplacer la satire et le pamphlet par la poésie et la musique ; faire, en un mot, ce qu'a fait Mozart. C'est au point que, sans la musique, l'œuvre de Beaumarchais reste incomplète et dans l'ombre ; on sent qu'il y manque ce qu'un écrivain français du XVIII<sup>e</sup> siècle ne pouvait y mettre, ce que nul, sans Mozart, n'aurait jamais supposé dans un pareil sujet : la poésie. En effet, lorsqu'une fois on a eu vent de toute cette adorable mélodie, il est impossible d'écouter Beaumarchais sans regretter Mozart, sans qu'il vous revienne à tout instant le souvenir de ces innombrables motifs, si frais, si doux, si merveilleux, qui s'exhalent de la voix ou du cœur, comme de suaves bouffées d'oranger ou d'aloès. Tantôt c'est la scène de la clef, au second acte, qui vous rappelle les émotions si puissantes de la musique ; tantôt un mot spirituel qui réveille l'idée du ravissant duo entre la comtesse et Suzanne, et, je le demande, quel mot d'esprit vaut un pareil chef-d'œuvre ? Quant à moi, cette idée de la musique, dont je ne puis me garder en écoutant la comédie, ce souvenir de Mozart qui me poursuit jusque dans la salle du Théâtre-Français, suffirait pour me convaincre qu'au fond l'œuvre de Beaumarchais est incomplète. Jamais, lorsque je vois *le Maure de Venise*, il ne m'arrive de penser à la musique de Rossini. Sans doute parce que le chef-d'œuvre de Shakespeare est harmonieux en tout point, parce que rien n'y manque, ni la poésie, ni l'action, ni les caractères, et que la musique, en s'emparant de l'idée du poète, l'a tout simplement transformée à son profit, mais sans y rien ajouter. Or, il n'en est pas ainsi du *Mariage de Figaro*, l'idée de Beaumarchais a grandi, par la seule puissance de Mozart, jusqu'à la poésie, jusqu'au sublime, et, certes, il n'y a pas de quoi s'étonner si l'esprit vous paraît mesquin, lorsqu'il revient à sa forme première, après une transfiguration si glorieuse. Là, en effet, la musique inonde la prose de toutes les clartés de la poésie, tellement qu'on en subit l'action, même sans pouvoir s'en rendre compte.

Étrange destinée de la pièce de Beaumarchais, qui semble ne trouver son succès qu'en dehors d'elle-même. Le scandale la fait réussir, la musique l'immortalise. Dans cette œuvre de l'esprit et de la satire, Mozart a découvert la forme calme et la pure beauté. Je n'hésite pas à le dire, dussé-je être accusé de paradoxe, tous ces caractères charmants, que l'on aime et que l'on cite à tous propos, n'existeraient point pour nous sans Mozart. Ainsi Beaumarchais a bien entrevu le petit page épris de sa cousine, comme, du reste, ils le sont naturellement tous ; mais cet amoureux de quinze ans, timide comme une jeune fille, et lascif comme un oiseau, cet enfant gracieux, rêveur, mélancolique, fou, qui tressaille et palpète, prend toutes les fleurs, tous les baisers, tous les rubans qui se rencontrent, cet espiègle adorable, qui parle au bois, au brin d'herbe, au ruisseau, et qui se