

été maintes fois utilisé dans la musique moderne, je n'en aperçois pas de prototype antérieur à Bellini: le crescendo rossinien, formule tout artificielle, n'a aucun rapport avec elle. L'importance historique de cette page serait donc primordiale.

Le final de *Norma*, enfin, est traité dans un style vraiment sérieux, sans l'intervention d'aucune de ces ridicules vocalises qui déshonorent les morceaux les plus pathétiques des opéras italiens.

Le doux musicien sicilien, qui sut trouver dans son cœur tant de chants émus, mélancoliques et savoureux, qui introduisit dans ses œuvres l'accent si particulier des mélodies populaires de son pays natal, eut pour principal malheur de vivre en un temps où l'idéal de l'art musical était vraiment par trop rabaisé; mais il sut parfois s'élever de lui-même dans les régions du grand art.

Nous ne pensons pas pouvoir lui rendre un plus digne hommage qu'en remettant au jour, au moment de son centenaire, le fragment qui constitue le meilleur de son œuvre — fragment qui aura sans doute le mérite de l'inconnu à l'égard des autres œuvres présentées ces derniers temps à nos lecteurs car, ou nous nous trompons fort, ou ce morceau est aujourd'hui, parfaitement ignoré de quatre-vingt-dix-neuf sur cent d'entre eux!

JULIEN TIERSOT.



SAMUEL ROUSSEAU

Fils d'un réputé facteur d'harmoniums, inventeur du jeu de harpe éolienne, d'effet étrange et mystérieux, *Samuel-Alexandre Rousseau* naquit à Neuvenaison (Aisne), le 11 juin 1851. Tout jeune, son grand plaisir était de se servir des matériaux de la fabrique pour confectionner des instruments à sa façon, de sorte que son père fondait de belles espérances sur l'avenir de l'enfant qu'il rêvait déjà voir figurer au premier rang des maîtres organiers. Mais la désillusion fut prompt. Devenu adolescent, Samuel Rousseau déclara résolument qu'il se sentait une vocation différente et desirait embrasser la carrière de musicien.

Leon Ehrhart, jeune compositeur qui ne put donner sa mesure, puis qu'il espéra en Italie, à Portofino (près Florence), le 15 octobre 1871, un an après avoir obtenu le Prix de Rome, fut le premier professeur sérieux de Rousseau, qui entra au Conservatoire en 1871. Il y séjourna dans les classes d'harmonie de M. Emile Durand, de composition de François Bay et d'orgue de César Franck, obtint des récompenses d'harmonie et accompagnement (1871), de contrepoint et fugue (1875), puis le 2^e prix d'orgue (1876), le 1^{er} prix (1877), le 1^{er} grand prix de l'Institut (1878) et le 1^{er} prix (1878) avec la suite *la Ballade Lyrique*.

Samuel Rousseau partit pour Rome, où il eut la partition de *Placide*, qui lui valut le Prix Crescent (1879), et fut représentée à l'Opéra-Comique avec un franc succès (déc. 1879). C'était un heureux présage pour Samuel Rousseau, dont les envois d'Italie, *Sabbato*, *Kakko*, *la Florentine*, obtinrent aussi un gros succès d'addition au Conservatoire, en 1880, 1881 et 1882. Antérieurement son séjour hors de France, Rousseau était nommé maître de chapelle à la basilique de Saintes-Croix, où son vieux maître, César Franck, tenait magistralement les grandes orgues. C'est là que Rousseau trouva ses plus grandes jouissances artistiques, car, rebute de voir se obtis-

nément closes les portes des théâtres lyriques, le compositeur se donna tout entier à la musique religieuse. Cela nous valut une série d'œuvres de tout premier ordre qui vinrent rapidement prendre place au répertoire des Maîtrises, à côté de celles de Franck et de Gounod. Ces jours-ci encore, je recevais de chez Pérégally la *Messe Pastorale*, si heureusement conçue d'après des Noëls en style populaire imaginés par S. Rousseau (1).

Mais avant cette œuvre de caractère spécial, que de belles envolées dans la *Messe de Pâques*, la *Messe de Sainte-Cécile*, dont j'ai rendu compte ici même après une solennelle exécution à l'église Saint-Eustache (1898), dans le *Libera me*, et dans ces nombreux Motets, parmi lesquels je ne citerai qu'un *O Salutaris*, simplement ad-rable. Rousseau écrivit aussi plusieurs recueils pour l'orgue et pour l'harmonium, des *Pièces pour piano*, pour violon (*Scherzo*, *Menuet*, *Romance*), pour orchestre (*Berceuse*...), des chœurs (*la Ruche*), des mélodies (*Aerostiche*, *Ballade Finnoise*) et un *Quatuor* à cordes interprété l'an dernier aux séances Danbé, à la Renaissance et à la salle Pleyel.

Entre temps, Samuel Rousseau avait obtenu, en 1891, avec *Mérowig*, drame lyrique en 3 actes, poème de G. Montorgueil et P. Gheusi, le Prix de la Ville de Paris. Cette œuvre, exécutée deux fois avec beaucoup d'éclat, au Grand-Théâtre (ancien Eden de la rue Boudreau), malheureusement sous forme de concert, plut beaucoup et nous fûmes étonnés qu'aucun directeur ne s'offrit pour la mettre à la scène. Il fallut attendre plusieurs années pour que l'essai fût tenté à Nancy et dans d'insuffisantes conditions.

Pendant l'heure vint où, grâce à son titre de Prix de Rome, Rousseau se vit désigné par le Ministre de l'Instruction Publique pour fournir à l'Opéra l'ouvrage imposé tous les deux ans d'après le cahier des charges. Ce fut *la Cloche du Rhin*. La presse entière constata, après le public, les mérites de cette partition, où l'on loua surtout l'art habile de grouper les voix, la justesse de l'accent, le beau tracé de caractères, les jolies recherches harmoniques, l'heureux choix des timbres dans l'instrumentation et l'ampleur de la déclamation. Alors, me direz-vous, cette œuvre resta inscrite définitivement au répertoire. Oh! que non pas! *L'Arria* et *Giulietta* étaient aussi de belles œuvres au souffle peu commun; les voyez-vous figurer souvent sur l'affiche?

Sans se décourager pour cela, Samuel Rousseau s'attela aussitôt à une nouvelle partition, *Franziska*, que nous verrons peut-être représenter du vivant de son auteur (2).

Depuis 1892, chez des chœurs à la Société des Concerts du Conservatoire, Samuel Rousseau se signala au plus haut point dans ce poste, obtenu après un vote unanime, et l'on se souvient que nous unimes, dans un même et sincère regret, il y a quelques mois, les démissions consécutives de MM. Paul Taffanel et Rousseau.

Nomme critique musical au journal *l'Eclair* (1894), S. Rousseau sut y émettre des jugements de haute impartialité dans une forme aussi concise que claire et d'une plume à la fois ferme et délicate. Ses critiques les plus remarquables furent celles qu'il publia sur le tour de Noël dans les paroisses suivantes: *Notre-Dame-des-Champs*, Saint-François de Sales, Saint-Vincent des Pres, Saint-Lambert, N.-D. d'Antoin, Saint-Ferdinand des Ternes, Saint-Vincent de Paul, Saint-Louis d'Antin, Saint-Eustache, Neuilly, Beaugrenouilles, cathédrale de Nîmes, de Chalon-sur-Saône, de La Rochelle, etc.

fois élégante et spirituelle.

Appelé en 1898 au Conservatoire comme professeur d'harmonie, Rousseau, qui ne fut rien à demi, y forma d'excellents élèves. Enfin, comme compositeur, il s'est placé au premier rang des maîtres dont nous nous enorgueillissons, et cela parce que tout en empruntant au puissant génie de Richard Wagner le procédé de *leit motif*, seul capable, d'après lui, d'apporter le lien, la cohésion et l'unité indispensables à toute œuvre d'art, S. Rousseau ne voulut à aucun prix se mettre à la remorque du maître allemand, ni renoncer aux qualités si françaises de clarté, de rapidité, de logique et de forme.

A. DANDELOT.

L'abondance des matières nous oblige encore à remettre au prochain numéro, bien que nous ayons augmenté le nombre de pages du journal, la suite de

LA MUSIQUE FRANÇAISE de A. BRUNEAU.



LE COURS D'HISTOIRE au Conservatoire (1)



Ainsi que nous l'avons annoncé, M. Bourgault-Ducoudray a repris son cours d'histoire de la Musique au Conservatoire, le jeudi 27 novembre.

Dans sa première leçon, M. Bourgault-Ducoudray a exposé le programme de son cours de l'année, qui sera consacré à l'école russe et sera précédé de plusieurs leçons sur les modes et sur les rythmes antiques, ainsi que sur le théâtre grec, de la connaissance est nécessaire pour analyser la mélodie populaire, base de l'école russe.

Au cours de son allocution, l'éminent orateur fit une digression fort importante, qui fut l'objet d'un article spécial que nous publions ci-dessous, et qui marque d'une façon magistrale la situation de la musique au xix^e siècle. Ce que nous ne pouvons que heureusement reproduire ici, c'est la fièvre et l'élégance avec laquelle ces nobles paroles ont été prononcées.

Le développement de la musique européenne est arrivé à un tournant où il faut se décider dans une des deux voies qui se présentent devant nous: ou bien, à la suite des imitateurs de Wagner, il faut continuer à développer la polyphonie à outrance, en développant le corps simple, l'élément primitif et spontané, le facteur mélodique ou harmonique. Ou bien, dans la voie ouverte par l'école russe, il faut s'enquérir des moyens de reproduire les anciens modes mélodiques en étudiant les phénomènes rythmiques et modes de la musique antique, du plain-chant et de la mélodie populaire.

(1) Reproduction autorisée.

Sans contredit, Wagner, sous le rapport de la polyphonie orchestrale, au point de vue de la conception générale du drame musical et de la connexion parfaite à établir entre la musique et les autres arts « associés », Wagner est un novateur puissant. Mais, si l'on analyse la langue musicale dont il se sert pour traduire ses conceptions générales, on est forcé de reconnaître qu'il n'a rien innové au point de vue des modes et des rythmes. Il s'est borné à développer, jusque dans ses conséquences extrêmes, la langue harmonique et rythmique créée, par ses devanciers.

On ne trouve pas chez lui, comme chez Gluck, Beethoven, Schumann et Berlioz, la trace du moindre effort pour sortir du cercle étroit de la modalité moderne.

L'abus du chromatisme, qui se remarque dans *Tristan et Yseult* et dans certains passages de *Parsifal* (rôle d'Amfortas), provient de ce qu'il a déduit, jusqu'aux dernières limites, les conséquences d'un système harmonique basé sur les deux seules gammes majeure et mineure.

Au point de vue harmonique, Wagner n'est original que parce qu'il use plus largement du chromatisme, des dissonances et des retards, sous moyens d'expression découverts avant lui. Au point de vue rythmique, il est difficile de trouver chez Wagner rien qui ressemble à une tentative d'innovation. Dans quelques passages de *Tristan et Yseult*, s'il fait emploi, dans le même membre de phrase, de mesures variées (mesure ternaire et mesure binaire), c'est plutôt une originalité d'écriture et un effet pour l'œil.

Il ne résulte pas, de cette juxtaposition de mesures différentes, une création rythmique impressionnante comme celle dont nous sommes frappés en entendant certains chants populaires. Ces procédés peu usités ne donnent pas à l'auditeur l'impression d'une chose trouvée et neuve.

Il n'y a pas, selon moi, de provisions pour l'avenir dans la langue Wagnérienne. Considéré à ce point de vue spécial, Wagner est la fin d'un cycle.

La langue musicale chez Wagner est dans le même état que celui où se trouve notre sang, lorsque, prévenu aux extrémités de son parcours, il pénètre dans les vaisseaux capillaires, et cesse d'être du sang artériel pour devenir du sang veineux. Vous excuseriez, mes chers auditeurs, cette incursion sur le domaine médical. Chacun sait que le sang veineux, pour devenir le moteur et le ressort de la vie, a besoin de se clarifier et de se purifier en passant par l'alambic du cœur.

Elle est la langue musicale actuelle a besoin de se réchauffer, de se ranimer et de se vivifier par le contact de la mélodie populaire. Elle est le trésor éternel, l'arsenal inépuisable, qui, par elle, que la langue musicale s'appuie sur la jeunesse, la santé et la vigueur.

Les Russes ont eu une idée de génie en allant chercher à l'étranger le secret du rattachement et l'attachement de la langue musicale. Si la langue de Wagner est un saule couchant, celle de Tchaïkovski est un aroche.

A toutes les époques de l'Art, la musique populaire a joué un rôle prépondérant. On peut dire qu'elle a présidé à toutes les évolutions importantes du développement de notre art musical. Elle est la base même et le point de départ du développement de la Musique moderne.

Au Moyen-Age, elle a par le « déchant »

contribué grandement à la création de la polyphonie.

C'est en son nom, c'est à son image qu'a été consommée, la grande révolution monodique de 1600.

C'est sous son influence féconde que refleurira la musique mélodique dans l'avenir. Par elle, nous retrouverons la simplicité des moyens unie à la nouveauté des effets. Par elle, nous sortirons de la crise polyphonique qui sévit actuellement en Europe.

La polyphonie, qui a pour mission de féconder la mélodie et d'en fortifier l'expression, ne l'enrichit plus : elle l'étouffe.

Suivant le mot de Rossini, au lieu d'être pour la mélodie comme un cortège d'honneur, la polyphonie la traite comme un voleur qu'apprennent les gendarmes.

Les maladroits imitateurs de Wagner n'ayant pas compris que le génie emploie des procédés à lui, parce qu'il est le génie, ont voulu rééditer des procédés qui, n'étant plus vivifiés par une inspiration personnelle, sont devenus fatals à la simplicité, à la spontanéité, à la sincérité d'émotion qui doit être la vraie source d'inspiration de l'artiste.

C'est sous l'influence de cette contagion pernicieuse et malsaine que nous voyons les soi-disant réformateurs de la musique mépriser la simplicité et le naturel, faire l'étalage pompeux d'une technique stérile, abuser du chromatisme, des modulations et du contre-point, remplaçant l'art par le procédé, l'inspiration par la combinaison, la véritable puissance par le bruit et oubliant que les plus belles pages de Wagner, les plus hautes, les plus vraiment inspirées sont précisément celles où il se rapproche le plus de la simplicité et de la franchise que nous admirons chez les vieux maîtres.

Déjà, à la fin du XVI^e siècle, la musique a été en proie au vertige de l'esprit de combinaison. Les successeurs de Palestrina mettaient leur gloire à écrire des messes à 16 parties, cherchant à étonner le monde en étalant une science stérile au lieu de le charmer en trouvant l'accent du cœur. Il existe aujourd'hui une école analogue à celle-là. Chez elle, le tour de force et la virtuosité d'écriture remplacent l'inspiration. Aux émotions du cœur, elle a substitué les combinaisons du cerveau. La superposition des contre-sujets supplante l'idée vraie. Avec un geste hautain, la science a levé la tête. Elle a dit à la mélodie : « Va-t-en ! Tu es trop simple pour nous ! Tu hautes la cabane du pauvre, ou te vois frayer avec les humbles et les illettrés. Tu n'es pas digne de collaborer avec nous ! Et puis tu fais faillir chez l'artiste des chants dont il n'est pas responsable, qui lui sont révélés par une force supérieure à la sienne et qu'il se borne à écrire sous sa dictée. Nous ne voulons rien devoir à personne, pas même à Dieu. L'homme est assez grand pour se suffire. Le génie humain ne doit relever que de lui-même. Va te consoler avec les pauvres gens ! Va réjouir le paysan et les meurt de faim ! Nous sommes les princes de l'intelligence et les maîtres de l'Art. Nous ne voulons pas partager les plaisirs des gueux et les jouissances des déshérités ».

Ai-je besoin de vous dire, meschers auditeurs, que cette théorie n'est pas la nôtre ? Nous nous, avec Tolstol, qu'une des plus belles prérogatives de l'art, c'est de faire l'union parmi les hommes, en faisant disparaître dans une heure d'ivresse toutes les catégories de caste et de fortune.

On dit que les chefs d'œuvre sont faits pour l'élite. Mais on oublie que cette élite ne se

rencontre pas seulement dans la classe des bacheliers et des docteurs. Cette élite, douée du sens compréhensif des belles œuvres, existe aussi bien et peut-être plus parmi les gens sans instruction et en dehors des milieux mondains affreusement contaminés, par le hideux snobisme.

Des preuves, vous en voulez ? En voilà. M^{me} Viardot m'a raconté que lorsqu'elle créa l'*Orphée* de Gluck, elle avait trouvé dans le peuple, ses admirateurs les plus fervents. Chaque jour elle recevait, en arrivant au théâtre, un énorme bouquet, et ce cadeau quotidien lui était fait par une pauvre femme vêtue d'un châle troué. M^{me} Viardot reçut, à cette époque, des lettres nombreuses d'un simple ouvrier, lettres sans orthographe, mais débordant d'enthousiasme pour l'œuvre de Gluck et d'admiration pour sa sublime interprète. Dans ces lettres, il lui disait que son chant était plus doux qu'un premier baiser reçu de la femme aimée.

Non, l'art ne peut être confisqué par une caste sociale. C'est une des forces de la nature, que l'homme peut féconder et perfectionner mais qui est supérieure à l'homme. Comme la lumière, comme la chaleur, qui sont les agents de la vie, le grand art doit briller pour tous comme un soleil de vérité. Il ne peut être accaparé par une catégorie sociale, comme un objet de luxe, comme une marque distinctive de la caste, pas plus que l'instinct du droit et la notion de la justice. Saluons dans le génie une révélation dont l'action bienfaisante doit s'étendre sur toute l'humanité. Au lieu de rougir de partager avec les ignorants et les humbles les bienfaits de la mélodie, soyons fiers de ce spectacle réconfortant : qu'elle est un trait d'union entre tous les hommes ; qu'elle est supérieure aux injustices du sort et aux inégalités sociales, qu'elle réjouit le pauvre comme le riche, l'ignorant aussi bien que le savant. Rappelons-nous enfin qu'elle seule survit aux systèmes et aux civilisations musicales. De la musique, elle représente le seul élément éternel, indestructible, immuable, qui soit indissolublement lié à l'existence de l'homme, parce qu'elle n'est pas un produit humain, mais un don de la nature et un bienfait de Dieu.

BOURGault-DUCOUDRAY.

GRISELIDIS

THEATRE DE L'OPERA-COMIQUE.

— *Griselidis*, conte lyrique, en 3 actes et un prologue, poème de A. Silvestre et Eug. Morand, musique de J. Massenet (Hougel et C^o, éditeurs). Première représentation le 20 novembre 1901.



entrons le plus rapidement possible le sujet du « mystère » de *Griselidis*. Nous dis-entendons après.

Nous sommes au Moyen-Age, au temps des croisades, à cette époque où la foi chrétienne contraindait des cathédrales, et où les princes épousaient des bourgeois.

Griselidis en était une. Il lui était son amour ; elle

Il la vit, un soir d'automne, sous le ciel doré de la Provence, blanche comme l'hostie ou l'estomac vermeil. Il lui offrit son amour ; elle