

Nous liquiderons aujourd'hui les dernières manifestations de cette saison musicale, qui fut en somme assez pauvre, tout au moins en qualité. Nous ne parlerons, si vous le voulez bien, ni de la saison russe de l'Opéra – qui reste cette année, et il est permis de le regretter, purement chorégraphique – ni de la saison italienne du Châtelet: saison américaine plutôt, et à tous égards; humiliante par le déchaînement de la réclame, même pour le public spécial à qui elle s'est adressée. Ce sont là des choses qui n'ont avec la musique véritable que de très vagues liens. Mais l'Opéra et l'Opéra-Comique ont lutté d'activité, en cette dernière période, d'une façon qu'on n'avait, je crois, pas encore vue.

// 388 // Il vaudrait mieux, à la vérité, ne rien faire du tout que de mettre à la scène la *Damnation de Faust*. Ceci encore est bon pour l'Amérique, ou pis: pour Monte-Carlo. Je ne parle pas de la réalisation de l'Opéra, que je ne connais pas au moment où j'écris ces lignes, mais du principe même. Lorsque cette tentative fut faite pour la première fois – et quels monstrueux attentats au texte! – on essaya de la justifier. Reprendre la discussion aujourd'hui ferait sourire. Il n'existe pas une ligne, pas un mot de Berlioz, pas un trait dans sa partition dont on puisse se servir pour défendre sérieusement l'idée de porter cet ouvrage au théâtre. Tant que cela se passait dans les coulisses d'une maison de jeu ou une entreprise particulière, on n'y pouvait rien faire puisqu'aucune loi ne saurait, paraît-il, contraindre à protéger les chefs-d'œuvre contre d'outrecuidantes exploitations, des éditeurs et des héritiers trop âpres au gain. La honte en reste sur eux! Mais que l'Académie Nationale de Musique, qui est notre Louvre, s'en mêle, cela touche au scandale: il faut le dire, tout net, tel que cela est. Il faut exprimer sa douloureuse stupéfaction, que des musiciens comme Edouard Colonne autrefois, comme M. Messenger et M. Rabaud aujourd'hui<sup>1</sup>, acceptent une complicité dans de pareilles profanations. Berlioz, qui écrivit spécialement pour le théâtre des ouvrages admirables, d'une autre unité, d'une autre force de construction, d'une autre vie dramatique que la *Damnation de Faust*, des ouvrages, cependant, qui ne sont représentés qu'en Allemagne. Berlioz a écrit aussi quelque part que le théâtre est à la musique – sauf votre respect – “sicut amori lupanar.”

Mais l'Opéra a enfin représenté la célèbre *Salomé* de M. Richard Strauss. Il pourrait l'avoir fait depuis longtemps, et ce serait plutôt l'heure, assurément, de nous donner *Elektra*. Excusons le retard, en faveur d'une exécution extrêmement soignée, irréprochable de la part de l'orchestre dirigé par M. Messenger, originale et curieuse, un peu trop de Chicago tout de même et vocalement insuffisante, de la part de M<sup>lle</sup> Garden. L'impression produite a été assez différente de celle des représentations que donna au Châtelet, en 1907, une troupe allemande sous la propre direction de l'auteur. L'œuvre était alors dans sa nouveauté pour nous; elle nous arrivait entourée d'une atmosphère formidable, roulant // 389 // depuis deux ans sur les deux mondes un fracas de tonnerre et des brasilllements de météore; monstre d'Apocalypse ou courtisane de quelque

---

<sup>1</sup> Je dois à ces deux derniers de dire qu'ils ont nettoyé la *Damnation* des fantaisies de l'auteur du *Vieil Aigle*, et que le texte de Berlioz n'est pas beaucoup plus défiguré à l'Opéra que celui des autres ouvrages du repertoire.

Gomorrhe rêvée dans le futur par un Wells musicien, on ne savait encore: mais elle avait soulevé partout, avec un peu de scandale, de trop bruyants enthousiasmes pour qu'on pût accueillir de sangfroid une hôtesse si annoncée.

Elle frappa chacun de nous d'une émotion, peut-être d'une impression plutôt, dont la violence était extraordinaire. Le temps ayant passé, nous étant accoutumés toujours davantage à l'art de M. Strauss, et *Salomé* se présentant désormais dans les conditions où nous entendons tous les autres opéras, la retrouverions-nous aussi fascinante qu'à son premier passage? N'aurions-nous pas une déception?

Nous n'avons pas eu de déception. Mais pour l'émotion, il n'y faut plus compter. Etant toute physique et faite en grande partie d'une sorte de stupeur épouvantée, cette émotion se produit toute au premier choc, et ne se renouvelle pas. Le mystère de *Salomé* n'est qu'à la surface. Il se déchire rapidement. Il n'enferme pas une âme qu'il faille approfondir après l'avoir déchiré. Et il ne parle pas à notre âme. Ces personnages n'ont point des sentiments ni des pensées, mais seulement des instincts et des appétits: êtres élémentaires se dépensant tout en gestes et en accents, qui ont, il est vrai, une force et une vivacité uniques, ils donnent l'impression furieuse de la vie, mais d'une vie animale et détraquée, dont on est vite excédé.

Ce qui subsiste tout entier, en revanche, et d'autant plus sensible peut-être qu'on aborde l'œuvre de sens rassis, c'est l'intérêt musical; je dirais presque: l'amusement technique, passionné, que l'on trouve à l'entendre. Il fait presque oublier, sur le moment, le goût effroyable de cet art composite et démesuré, et ce qu'il a, même au point de vue purement musical, de suspect et d'équivoque. A la réflexion l'impression devient antipathique; on aperçoit que si l'on a vibré, ce n'est point noblement; et le soupçon vous traverse qu'on pourrait bien avoir été "mis dedans". Est-il possible qu'une chose qui a soulevé tout de suite un tel bruit dans le monde entier, et qui s'est prêtée si bien aux affaires qui sont les affaires, soit une chose vraiment belle? Ce serait la première fois. Est-ce que cette musique toute cérébrale, ordonnée peut-être bien avec plus de sangfroid et de facilité qu'il ne paraît; cette musique qui n'est point du tout un symbole de vie intérieure, mais rien, en somme, qu'une sorte de plastique // 390 // sonore, est un art élevé et complet? Est-ce une bonne note pour cet art, qu'il s'applique aux pires littératures; et n'incline-t-il pas facilement un dilettantisme, n'ayant ni émotion ni grandeur véritable?

Cet art est d'une technique prodigieuse, et il est intelligent et spirituel autant que vigoureux. Les idées peuvent avoir la plus fréquente banalité, ou bien une mollesse triviale, tantôt italienne et tantôt viennoise, ou bien une primordialité quasi amorphe: elles sont placées et traitées de telle manière qu'elles prennent la signification la plus topique et la plus véhémence. Et la dépense effrénée de toutes les forces sonores, l'accumulation disproportionnée des moyens, le caprice déréglé du détail aboutissent au résultat le plus clair, le plus souple et le plus vif, aux oppositions les plus justes et les plus harmonieuses, à la composition la plus judicieusement pondérée dans l'énorme. Cette imagination qui paraît

délinquante, obéit à un flair infallible de la limite où l'on peut mener la patience du public en prenant l'air d'en abuser. Quel tact de l'amadouer à temps quand il va se révolter, de le piquer au moment qu'il pourrait s'ennuyer, de la bousculer avant qu'il s'aperçoive qu'on le flatte! Quelle culture intensive de l'effet, et quelle variété d'effets! Est-ce que cela – avec la contrainte d'une de ces volontés contre lesquelles on ne raisonne pas – n'explique pas pour la plus grande part la surprenante rapidité d'action de cette musique pourtant inusitée sur tous les publics? Et n'y a-t-il pas aussi, qu'après la première secousse de surprise, on se trouve moins dépaysé qu'on pouvait le craindre? Ce thaumaturge qui mêle en son creuset ardent les débris de tout ce qui l'a précédé, n'emploie en réalité que les plus ordinaires éléments de la musique. Il les porte à la dernière puissance; il les agite dans un paroxysme continu; il les entasse, les astreint à s'accorder avec une audace sans scrupule et une incroyable habileté; il leur impose son individualité: mais ces éléments restent reconnaissables, et pour ceux précisément qui sont en possession des plus faciles faveurs du public. Qu'on voudrait être sûr que M. Strauss ne la fait pas exprès. Qu'on voudrait être sûr qu'il n'apparaîtra pas un jour comme le Meyerbeer de ce siècle: un Meyerbeer de race supérieure, un Meyerbeer doué d'une vraie personnalité, d'un vrai tempérament, et d'une des plus puissantes organisations musicales qu'on ait jamais vues. Mais tenons compte de la marche des temps. A son époque, qu'il révolutionna aussi – et non sans quelque chose qui ressemblait déjà à notre moderne *bluff* – Meyerbeer ne fut-il pas universellement considéré comme un grand // 391 // esprit, un musicien original et hardi entre tous, un homme "très fort"?

Il n'en reste pas moins que la plus grande chose que la scène lyrique ait produite depuis Wagner, c'est encore *Salomé*. Il est inquiétant pour la musique, et particulièrement pour la musique allemande, que ce soit cette chose-là. On aime beaucoup, outre Rhin, à rapprocher "les deux Richard". Il est certain que le second est à bien des égards le fils du premier. Il est presque autant le fils de notre Berlioz, dont l'action reste beaucoup plus forte aujourd'hui sur les Allemands que sur nous. C'est eux qui, avec ce dédain du temps, de la mesure et du goût, si bien congénital qu'un esprit blasphémateur en relèverait déjà des traces chez Bach le Père, travaillent à réaliser la conception berliozienne d'un art gigantesque, anormal, tout extérieur, qui ferait éclater les orchestres, et les heures, et les nerfs.

Mais à quarante ans, le premier Richard, exilé de sa patrie, chassé de Paris par la misère, ne subsistant à Zurich que d'aumônes amicales, avait achevé *Tannhäuser*, *Lohengrin*, le poème de la Tétralogie et la partition du *Rheingold* : c'était tout de même autre chose que *Salomé*.

\*

\*\*

Dans l'espace de vingt-six jours, l'Opéra-Comique a donné deux ouvrages nouveaux, qui ne se peuvent en aucune façon comparer, et qui marquent cependant l'un et l'autre un retour au ton et même aux formes d'autrefois en faveur dans la maison. Ce n'est point du tout là une chose dont il faille se plaindre.

Le premier de ces ouvrages, qui a trouvé en M<sup>me</sup> Marguerite Carré une interprète d'une grâce et d'une finesse rares, nous arrêtera peu. Ce n'est pas qu'on doive s'indigner bien fort que l'Opéra-Comique ait admis sur ses augustes planches une opérette. Mais cette opérette n'est pas une bonne opérette. Il semble d'ailleurs, d'après le titre de *comédie lyrique* que les auteurs ont adopté, et d'après les interviews qu'ils se sont laissés arracher à l'envi, qu'ils aient eu des prétentions plus hautes. Voilà où il est impossible de les suivre. Sans la musique, le *Mariage de Télémaque* pourrait être une comédie charmante: et je ne dis pas que le sujet, l'esprit si fin, le sentiment un peu sournois, le langage même de cette comédie n'auraient pu servir au dessein de renouveler en notre âge le genre des Mozart ou des Grétry, des Pergolèse et des Rossini. Mais un tel dessein appelle aussi // 392 // des formes renouvelées, et ne peut naître et aboutir que dans la musique et par un musicien. Or le musicien du *Mariage de Télémaque* n'a fait que saupoudrer au hasard une œuvre infiniment littéraire de quelques morceaux d'un style inférieur et d'une coupe convenue. Ces morceaux n'ont, la plupart, point trop de vulgarité, et c'est une partition qui vaut mieux sans doute que celles de M. Leoncavallo. Mais elle manque d'imagination à un point qui navre. Tout son comique réside en quelques parodies assez ternes, et tout son charme en banales fadeurs. Pas une trouvaille rythmique qui éveille une étincelle de gaîté; pas une mélodie dont l'amabilité soit personnelle. M. Claude Terrasse, un moment, avait promis davantage.

C'est tout autre chose, évidemment, que nous apporte M. Gabriel Pierné. Certes il faut regretter que ce musicien si sûr et fin, qui sait avec une égale aisance détailler d'un pinceau précis et léger les plus fragiles miniatures, ou composer solidement les vastes fresques d'un *An Mil* ou d'une *Croisade des Enfants*, accepte obstinément des livrets exécrables, avec lesquels il est impossible qu'on se rende seulement compte de ce que son tempérament et son art pourraient donner à la scène. Il n'est pas le premier qui commette l'erreur de mettre en musique une pièce de Musset. Il n'est pas le dernier, soyez en certains: et tout ce théâtre admirable y passera, ce théâtre qui est le moins musical du monde, ou du moins qui porte en soi déjà toute sa musique; ce théâtre si complet et si exact dans sa pensée, si parfait dans son langage, qu'aucun art ne saurait y ajouter quoi que ce soit, ni l'approcher que pour le gâter et se gâter soi-même avec lui, celui même du décorateur et de l'acteur y paraissant, sinon nuisible, superflu. Ce qui n'est qu'erreur de la part d'un musicien devient au reste sombre sacrilège de la part d'un littérateur. Encore peut-il y avoir la manière. Celle des librettistes de *On ne badine pas avec l'amour* n'est pas à recommander.

Si je vous ai dit que cet ouvrage aussi pouvait se rapprocher de l'ancien opéra-comique, c'est que par la façon dont la pièce a été traitée, d'une part les personnages vidés de toute vérité humaine, sont devenus des fantoches aux actes et aux propos inexplicables, et que la musique reste forcément toute en surface; et c'est d'autre part que M. Pierné a employé, non point assurément l'horrible mélange de la musique et du parlé, mais celui du style récitatif et d'un style mélodique qui ne craint pas d'aller jusqu'au morceau périodique. Avec quelle dextérité raffinée! // 393 // Le

récitatif est d'un ton assez soutenu et d'une ligne assez chantante pour ne point faire trop violent contraste avec les mélodies; et ces mélodies sont placées, amenées, résolues, liées à la déclamation avec tant de souplesse qu'on aperçoit à peine leurs lignes arrêtées. L'artifice ingénieux intervient encore de tout un travail discret de motifs conducteurs, qui s'adaptent à merveille aux différents personnages, et soutiennent, sans insistance, sans pédanterie, mais fermement, l'unité de l'ensemble. Ce n'est pas la faute de M. Pierné si Camille est totalement dénuée d'âme, au point qu'il n'a pu lui donner, pour ainsi dire, une mesure à chanter; si Perdican n'est plus qu'un ténor à romances, et Rosette une niaise langoureuse, qui aime son seigneur, hélas! depuis l'âge de six ans; si Blazius dépareillé de son Bridaine cultive le sous-entendu le plus grossier, et si Dame Pluche ressemble à Marie-Antoinette. La musique fait ici ce qu'elle peut en étant partout d'un sentiment délicat, qui prendrait sans doute plus de chaleur et d'émotion intime si le poète – ce n'est pas Musset que je veux dire – le lui avait permis. Voyez seulement la sensibilité exquise de la scène où Perdican se fait reconnaître des vieillards, à la fin du premier acte. Et sachez encore gré à cette musique de la fraîcheur de son imagination, de la grâce de son allure, de son style subtil et clair: l'écriture harmonique en est particulièrement captivante, et l'orchestre plein de sonorités délicieuses. Si l'on vous tient sur cette partition raisonnements et chicanes, répondez donc comme Perdican au cuistre qui l'interroge sur une fleur qu'il tient à la main: "Je trouve qu'elle sent bon, voilà tout."

*LA REVUE MUSICALE S.I.M, 1910, pp. 387-393.*

Journal Title:	LA REVUE MUSICALE S.I.M
Journal Subtitle:	
Day of Week:	
Calendar Date:	1910
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	
Year:	6 <sup>e</sup> ANNÉE
Series:	
Pagination:	387 à 393
Issue:	janvier à juin 1910
Title of Article:	Le Mois
Subtitle of Article:	PARIS. Mai.
Signature:	Gaston Carraud
Pseudonym:	
Author:	
Layout:	
Cross-reference:	