

Allons, décidément, c'est *Ariane et Barbe-Bleue* qui a pris le pas sur *le Chandelier*... Voici un ouvrage considérable, et dont l'importance est double à nos yeux, car le poème est de M. Maurice Maeterlinck, vers qui tant de compositeurs se tournent aujourd'hui depuis le grand succès de son *Pelléas et Mélisande* orné d'une musique qu'il semblait tout d'abord réprouver, et la partition a pour auteur un des plus brillants coloristes qui soient dans l'art des sons parmi les jeunes représentants de l'école française. En effet, M. Paul Dukas n'a pas tout à fait quarante-deux ans révolus et s'il en est encore à faire ses premiers pas sur la scène, il a déjà pris une place importante dans les concerts et le succès remporté de tous côtés par son *Apprenti Sorcier*, une des pages de musique descriptive les plus spirituelles et les plus richement instrumentées qui se puissent voir, l'a tiré de pair après la réussite déjà fort honorable de son ouverture de *Polyeucte* et de sa grande Symphonie, très solidement écrites l'une et l'autre, où perçait un rare instinct de la couleur orchestrale et des effets des timbres; mais qui ne l'avaient pas encore poussé en pleine lumière. Après avoir donné ces témoignages de plus en plus remarquables d'un talent très sur – n'oublions pas de citer aussi sa sonate pour piano seul et ses variations sur un thème de Rameau – M. Dukas a vu s'offrir à lui l'occasion de rattraper le temps perdu et de se poser, au théâtre, à côté de tant de compositeurs qui furent ou plus favorisés que lui au concours de Rome, puisqu'il n'y obtint qu'un second prix en 1888, ou mieux servis par les circonstances, et qui l'ont devancé depuis longtemps sur l'une ou l'autre de ces grandes scènes lyriques: nul doute qu'il ne sache y réussir.

Des clameurs retentissent dans le lointain: «L'avez-vous vue en carrosse? Elle est belle! D'où vient-elle? N'entrez pas au château! Ça fera la sixième! Assassin! A mort, à mort!» Ce sont les paysans du domaine de Barbe-Bleue qui, émerveillés de la beauté de la nouvelle épousée, veulent l'arracher au lamentable sort qui l'attend et barreraient pour un peu la route au carrosse qui l'amène. Mais Ariane ne connaît pas la peur, et si la nourrice qui l'accompagne ne demande qu'à rebrousser chemin, elle, va de l'avant et prétend, grâce à l'empire qu'elle exerce sur Barbe-Bleue, découvrir le secret de son redoutable seigneur et maître. Il lui a déjà remis ses clefs, six d'argent dont elle pourra se servir à sa volonté; une d'or qu'elle ne devra pas employer; mais c'est précisément celle-là, ne le devinez-vous pas? dont elle brûle de se servir: elle rejette les autres avec dédain et ne garde que la clé d'or. Aussitôt la nourrice les ramasse et ouvre l'une après l'autre les serrures d'argent. A chaque fois, ce sont de nouveaux trésors, de nouvelles richesses qui l'éblouissent et se répandent autour d'elle en cascades fulgurantes: d'abord des améthystes, puis des saphirs, des perles, des émeraudes, des rubis, enfin d'énormes et fins diamants, et à chaque nouvelle découverte, Ariane, si grande hâte qu'elle ait d'ouvrir la porte à la serrure d'or, ne laisse pas de se prêter aux jeux de sa nourrice, de chanter même avec un enthousiasme significatif la gloire des clairs diamants: «Ruisselez sur mes mains, illuminez mes bras, éblouissez ma chair. Pleuvez, pleuvez encore, et entrailles de l'été, exploits de la lumière et conscience innombrable des flammes! Vous blesserez mes yeux sans lasser mes regards.» Mais enfin elle met la clef dans la dernière serrure; elle ouvre la porte et de ce gouffre d'ombre s'élèvent peu à peu des voix étouffées et lointaines chantant une triste complainte. Et ces voix

vont grandissant et remplissent toute la salle comme une mer sonore. A ce moment, survient Barbe-Bleue, rouge de colère, qui veut entraîner la coupable; mais des pierres cassent les vitres; les paysans font irruption dans la salle et feraient un mauvais parti à leur seigneur si Ariane ne les arrêtait par cette simple parole qui, du même coup, rend Barbe-Bleue tout confus: «Que voulez-vous? Il ne m'a fait aucun mal!»

Voici maintenant Ariane et sa nourrice qui descendent dans l'obscur fossé d'où parlaient ces lamentations confuses. Et qu'y découvrent-elles à tâtons? Cinq formes de femmes immobiles, couvertes de haillons, mais vivantes, à qui Ariane, par la douceur de ses étreintes, de ses caresses, de ses baisers, rend graduellement comme un semblant d'existence, en éveillant un sourire dans ces tristes yeux remplis de larmes, en se faisant comprendre de celle-là même qui ne parle pas sa langue par la chaleur de ses embrassements. Tout à coup une grande lueur pâle éclaire tout le fond de la dernière voûte; mais d'où vient-elle, si elle ne jaillit pas des beaux yeux étonnés et grandissants d'Ariane, ainsi que le dit la naïve Sélysette. Ariane, intrépide et curieuse, veut tout découvrir; elle monte sur un quartier du roc, s'efforce de tirer d'énormes verrous, de colossales barres de fer, pour la plus grande terreur des pauvres emmurées qui pensent entendre les flots menaçants de la mer battre ces murailles protectrices. Derrière les lourds battants qu'elle ouvre, Ariane ne voit encore filtrer qu'un rayon un peu plus clair; alors, elle n'hésite pas, elle brise une vitre, elle en brise dix, elle en brise vingt et tandis qu'une lumière éblouissante remplit la salle, aveuglant presque ces pauvres yeux déshabitués du jour, après un court instant de silence solennel, voilà que commence un concert merveilleux où se marient le murmure de la mer, les caresses du vent dans les arbres, le chant des oiseaux et les clochettes d'un troupeau qui passe au loin dans la campagne. Et les cinq prisonnières, quand elles sont revenues du trouble où les ont jetées l'éclat du jour et le réveil de leur pudeur: «Ta robe est en lambeaux, on te voit au travers. – Toi aussi, tes seins nus séparent tes cheveux!» n'hésitent pas à suivre leur libératrice et disparaissent en chantant et en dansant dans la clarté, en entonnant leur complainte coutumière comme un hymne à la lumière, à la liberté.

Ces ombres féminines n'ont pas été longues à redevenir de véritables femmes; dès qu'elles se retrouvent dans la merveilleuse salle toute scintillante de parures précieuses et de pierreries éparses, Ariane, qui s'y connaît, se plaît à les vêtir, à les orner, à réveiller leur coquetterie, en mettant en valeur l'admirable chevelure de Mélisande, les bras divins de Sélysette, les épaules et les deux lumineuses «sources de beauté» de Bellangère, etc. «N'ayons pas peur, leur dit-elle en femme d'expérience, nous n'aurons rien à craindre si nous sommes très belles!» Cependant, Barbe-Bleue, qu'Ariane avait laissé regardant piteusement le bout de son épée devenue inutile, est allé chercher du renfort; mais lorsqu'il arrive avec ses nègres, les paysans exaspérés se jettent sur lui, le blessent, le garrottent et le lient pieds et poings liés à ses victimes d'hier: «Ouvrez-lui la porte. Pour l'amour de Dieu! chantent-ils en riant. Sa chandelle est morte. Il n'a plus de feu!...» Mais tant de malheur réveille amour et pitié chez ces femmes, pauvres créatures passives; au lieu d'achever leur

bourreau, elles le défendent contre les révoltés, qu'elles éloignent à grand'peine. Elles le soignent, le pansent, coupent ses liens avec une délicatesse infinie, et lorsqu'Ariane, ayant fini de les guider dans leur tâche bienfaisante, va pour partir et propose à chacune d'elles de la suivre en leur montrant la porte ouverte et la campagne toute bleue, elles refusent et restent, humbles esclaves volontaires, auprès de leur redoutable seigneur. Celle-là seule s'en va que le maître aimait, qu'il a même essayé de retenir d'un geste timide après qu'elle lui a donné un charitable baiser sur le front dont il gardera toujours le souvenir.

Ce petit conte scénique d'*Ariane et Barbe-Bleue* qui ne remonte pas à plus de six ans et fut écrit, de même que *Sœur Béatrice*, simplement pour offrir à des musiciens un thème convenable à des développements lyriques, a-t-il une signification symbolique? Oui, si l'on en juge par le sous-titre explicatif; la *Délivrance inutile*, que M. Mæterlinck y avait joint; non, si l'on s'en tient à la déclaration qu'il a faite de n'avoir eu en l'écrivant aucune arrière-pensée morale ou philosophique. M. Dukas, lui, se range parmi les partisans du symbole et nous donne en même temps les raisons qui ont déterminé son choix. «Ces femmes, dit-il, ne sont pas mûres pour l'indépendance. Aux dangers de la liberté, qu'elles ignorent, elles préfèrent le morne esclavage, qu'elles connaissent. Et tandis qu'Ariane, femme affranchie, s'en va, les autres épouses demeurent... Ce poème, à la fois philosophique et lyrique, m'a paru extrêmement propre à inspirer un musicien. La musique excelle à traduire et à commenter des idées d'un symbolisme un peu flou. Puis, pour se faire mieux comprendre, il ajoute qu'à défaut d'arrière-pensées philosophiques ou morales, cette petite histoire renferme sûrement de grandes pensées lyriques et qu'elle appelait dès lors la musique, beaucoup plus propre, selon lui, à traduire les idées larges, élevées, un peu mystérieuses et symboliques, qu'à rendre des sentiments d'une précision vigoureuse. Et voilà pourquoi M. Dukas a jeté son dévolu sur *Ariane et Barbe-Bleue*.

Pour peu que vous connaissiez les œuvres antérieures de M. Dukas, je ne vous surprendrai pas en vous disant que c'est par une remarquable science de l'instrumentation, par un sens très développé de la musique descriptive que se distingue l'auteur cette partition considérable, et j'ajouterai qu'il montre tout le temps un grand soin de mettre la parole en relief, encore qu'il lui arrive parfois d'écraser la voix sous des accompagnements ou plutôt sous des dessins symphoniques très étudiés; mais à d'autres endroits il la laisse très judicieusement à découvert ou la soutient d'une façon très discrète. Avec un compositeur passé maître en fait de musique descriptive, il allait de soi que l'ouverture des cinq portes et les ruissellements de perles, de rubis, de diamants qui s'en échappent lui fournira prétexte à des morceaux fort brillants, très colorés; mais il n'empêche que le grand effet du premier acte et peut-être de l'ouvrage entier ne provienne de cette lointaine plainte à quatre voix qui semble sortir des profondeurs de la terre et va montant, grandissant, emplissant toute la salle à mesure que la voix des prisonnières devient plus distincte. Il y a là, avec ce motif d'une allure très fraîche et presque populaire, un *crescendo* magnifique et qui aboutit à la scène d'une concision inquiétante entre Barbe-Bleue et celle qu'il veut punir de sa curiosité. Cette fin d'acte,

avec l'intervention des vassaux révoltés qu'Ariane arrête d'un mot, est tout à fait saisissante et nous a laissés tous sous une excellente impression.

Il est à remarquer d'ailleurs que l'auteur par une habileté consommée a terminé chacun des actes de son opéra par une scène lumineuse où la musique pouvait prendre un libre essor et se superposait très heureusement à quelque épisode déjà très frappant du drame. Exemple: le second acte, qui s'ouvre par une longue scène triste et lugubre, où l'obscurité qui règne dans le caveau exploré par Ariane est dépeinte avec une insistance et une prolongation d'effet presque obsédante (le prélude ne nous aurait-il pas déjà fait penser au tableau du souterrain, de *Pelléas*?), de telle sorte qu'après, lorsque la lumière aveuglante pénètre à travers les carreaux que brise le marteau d'Ariane, il se produit là, par un contraste habilement ménagé, un grand effet musical (à noter que cette explosion sonore traduisant l'envahissement de la lumière n'est pas sans rappeler, de loin, par l'effet général, certaine incantation du feu passablement connue). L'acte, enfin, se termine par un tableau printanier d'une couleur fraîche et charmante, où les jeunes «rescapées» se couronnent de fleurs et rentrent dans la vie, en montant vers la lumière: est-ce que ce n'est pas là un des thèmes les plus favorables à la musique de toutes les écoles et de tous les temps que cette glorification de la nature en pleine floraison? De même, au dernier acte qui s'ouvre par un douloureux morceau d'orchestre où je retrouve un écho lointain du prélude du dernier acte de *Tristan*, après une scène qui, dans une gamme vive et joyeuse, est la contre-partie exacte de celle du début de l'acte précédent, si triste et si sombre, entre Ariane et ses sœurs prisonnières, nous arrivons à l'épisode final, celui où les femmes soignent et pansent Barbe-Bleue, puis le délivrent de ses liens, et cette longue page, se déroulant sur un plan d'une ligne bien nette, reposant sur des dessins et développements d'orchestre très clairs, forme une conclusion très solide, à ne considérer que la musique, et très expressive, à voir comment la musique, ici, se combine avec l'action, si j'ose ainsi parler.

La grande, la très grande science instrumentale, la grande, la très grande habileté symphonique de M. Dukas sortent victorieusement de la redoutable épreuve qu'il a voulu tenter; mais il me paraît que cette rare adresse et ce grand savoir ne vont pas sans quelque sécheresse ou plutôt sans un défaut de sensibilité qui nous frappe surtout par comparaison avec d'autres œuvres déjà presque consacrées. Tout cet édifice sonore est établi avec une volonté réfléchie et une sûreté de technique sans égale, mais nulle part, à ce qu'il m'a semblé, nous ne ressentons l'émotion, nous ne voyons jaillir l'étincelle, nous ne percevons la sensibilité qui se dégage de quelques mesures toutes simples de *Pelléas et Mélisande*; autrement dit, M. Dukas a mis dans sa partition tout ce qu'on y pouvait mettre à force de conscience et de travail, mais même dans les épisodes qui nous frappent le plus, c'est bien plutôt par la raison, par l'examen de ce que le compositeur a voulu et su faire que nous sommes forcés de lui rendre hommage, et non par un élan irrésistible, par l'élan que nous imprimerait quelque page profondément sentie et nettement originale. Au surplus, ce serait peut-être là trop exiger et l'œuvre que M. Dukas nous a donnée // 2 // pour son début au théâtre est déjà assez intéressante par elle-même, elle offre assez

de sujets d'étude attentive à qui ne demande pas seulement à la musique un plaisir passager pour l'oreille, et le plus sage est d'y chercher seulement la satisfaction que l'auteur est apte à nous procurer et de ne pas lui en demander davantage. Bien que par ses deux pages finales du premier et du dernier acte, M. Dukas a prouvé qu'il était homme à se faire une place en dehors des grands concerts symphoniques, et quant à ce que sera cette place, il n'appartient à personne de la prévoir ou de l'annoncer, car elle n'est pas facile à trouver au théâtre, même pour un artiste d'une personnalité puissante, à plus forte raison pour celui sur qui agissent encore des influences très diverses, presque contraires, aussi difficiles à secouer qu'à concilier.

Si Barbe-Bleue, ici, ne fait que paraître et jouer un rôle insignifiant que M. Veuille n'a pas de peine à tenir, Ariane, au contraire, ne quitte pas un instant la scène et demande une interprète exceptionnelle: Mme Leblanc-Mæterlinck, avec une voix inégale et fléchissante, très insuffisante en somme, articule tellement bien et sent tellement le rôle qu'elle lui imprime un cachet que des chanteuses douées de plus belles voix ne lui auraient sans doute pas donné; quelle recherche et quel instinct des attitudes éloquents! Mlle Thévenet, dans la nourrice, Mlles Brohly, Domellier, Bakkers et Berg, sans oublier Mlle Régina Badet dans la muette Alladine, complètent un bon ensemble (jamais cette formule ne fut mieux de circonstances) et les décors enfin, comme il arrive presque toujours à l'Opéra-Comique, nous surprennent par leur profondeur apparente et leur heureux éclairage. Oui, tout cela est fort bien: mais pourquoi donc avoir supprimé le baiser final, le baiser essentiel et consolateur qu'Ariane donne à Barbe-Bleue avant de partir?

Quelle surprise ce fut pour moi d'être invité très inopinément à entendre exécuter sur la scène du Châtelet, transformée en théâtre lyrique pour cinq ou six soirées, un opéra dont personne n'avait jamais entendu parler, dont les répétitions s'étaient poursuivies dans le plus grand secret, dont les interprètes, arrivant de l'étranger, ne nous avaient même pas été présentés; sur lequel les journaux, quoiqu'il leur en dût coûter, avaient fait la conspiration du silence; dont l'auteur enfin, par une modestie inappréciable à notre époque de réclame extravagante, s'était si bien dérobé à tous les visiteurs, à tous les photographes, à tous les reporters, qu'on ne connaissait ni son nom ni sa figure, et qu'on fut très étonné, lorsqu'on le vit paraître en pupitre pour diriger son œuvre, de reconnaître en lui l'auteur de la *Sinfonia domestica* [*Symphonia Domestica*] qu'il était déjà venu conduire aux Concerts-Colonne, oui, M. Johann [*sic*] Strauss en personne, à qui nous n'aurions jamais eu l'idée d'attribuer la paternité de cet opéra de *Salomé*.

Car cet opéra, qui vient de nous être révélé, a pour titre *Salomé* et fut composé, à ce qu'il paraît, en 1905; depuis lors, après avoir vu le jour à Dresde, il se joue dans beaucoup de villes d'Allemagne, en Italie, en Amérique, voire à Bruxelles, et il est véritablement prodigieux qu'aucun écho de ces représentations antérieures ne soit arrivé jusqu'à nous. Cette partition, adaptée sur un poème écrit en français par Oscar Wilde, nous est présentée aujourd'hui en langue allemande, — un poète anglais, un

compositeur et des chanteurs allemands, n'était-ce pas là, soit dit en passant, de singuliers clients à patronner pour la Société des Grandes Auditions musicales de France? – et ce poème a pour point culminant la danse voluptueuse par laquelle Salomé obtint d'Hérode qu'il lui donnât en récompense la tête du Précurseur. Ici, Jean-Baptiste s'appelle Iochanaan, comme dans le conte de Flaubert, et si Salomé le poursuit de sa haine, ce n'est nullement pour venger sa mère de ses invectives que le prophète lance, du fond de la citerne où il est enfoui, contre Hérode et l'incestueuse Hérodiad; c'est pour une raison toute personnelle, partant plus puissante, et parce que le prisonnier, qu'elle avait fait extraire un instant de sa prison, n'a répondu aux élans d'amour de la danseuse que par de dures paroles, par le conseil de se racheter en s'inclinant humblement devant Celui qui est dans un bateau sur la mer de Galilée. La première victime de cet amour inassouvi aura été le jeune officier syrien Narraboth, très épris de Salomé et qui se tue en voyant avec quelle ardeur lascive elle s'offre à Iochanaan; la seconde sera le Précurseur lui-même. Au moment où Hérode, échauffé par les fumées du festin, et tout enflammé d'amour pour sa dangereuse belle-fille, la presse de ses supplications passionnées et obtient d'elle au moins qu'elle veuille bien danser devant lui, celle-ci ne le fait que pour aboutir à la vengeance dont elle a soif. Elle danse: qu'Hérode, alors, tienne la promesse qu'il a faite et dont il souhaiterait de se dégager au prix des plus grands sacrifices (pourquoi donc ce tyran, habitué à verser le sang, fait-il tant de façons pour faire tomber une tête de plus?): mais Salomé, soutenue par la vindicative Hérodiad, demeure inexorable. Et lorsque le bourreau lui présente enfin sur un plat d'argent la tête de sa victime, Salomé, emportée par une passion bestiale que la mort lui permet d'assouvir, s'incline et s'agenouille devant cette tête adorable; elle lui parle et, dans un élan suprême, elle prend sur ces lèvres glacées le baiser qu'elles lui avaient refusé, vivantes. Alors, Hérode, fou de colère et de jalousie, crie: «Tuez cette femme!» et Salomé tombe étouffée sous les boucliers des soldats.

Sur ce poème, tout de violence, de luxure, de terreur et de volupté, M. Richard Strauss a composé une musique d'une vigueur et d'une complication presque sans exemples, grâce à sa prodigieuse science et au nombre exceptionnel des instruments qu'il met en ligne, grâce aussi à des audaces d'instrumentation qui n'ont pas de bornes, à sa merveilleuse entente des enchevêtrements sonores les plus bizarres et les plus troublants pour l'oreille. Mais si cette partition, qui paraît formidable à première vue, exactement comme celle de la *Sinfonia domestica* [*Symphonia Domestica*], traduit à merveille, par un bruit extraordinaire et des sonorités déconcertantes, tout le côté brutal et terrifiant du drame d'Oscar Wilde, il me paraît difficile de concéder qu'il en soit de même pour la partie sensuelle ou simplement amoureuse, qui est cependant d'une importance extrême et toute cette accumulation stupéfiante de dessins rythmiques ou de sonorités difficiles à accorder ne traduit pas une minute la passion lascive et la fureur d'amour qui poussent soit l'officier soit le tétrarque vers la danseuse ou la danseuse elle-même vers le prophète couvert de poils de chameau. Que le compositeur ait montré tout le long de cet ouvrage qui dure une grande heure et demie sans interruption, une science et un savoir invraisemblables, je n'en disconviens pas; que les

passages purement symphoniques comme la montée de Iochanaan hors de la citerne ou sa disparition quand il redescend sous terre aient été traités par lui avec une habileté rare, il n'est rien de plus sûr; que la scène capitale de la danse de Salomé lui ait fourni l'occasion d'écrire une longue page extrêmement curieuse et très colorée, où se combinent tous les thèmes essentiels de l'ouvrage (mais gardez-vous d'y chercher le moindre charme lascif), c'est également certain; que les fureurs d'Hérode soient rendues là avec un réalisme saisissant, par des soubresauts et des cris de brute déchaînée, c'est encore incontestable; qu'il y ait une belle idée dans le rappel de la phrase de rédemption chantée d'abord par le Précurseur au moment où Salomé baise amoureusement la bouche du supplicié, encore un point sur lequel il ne me semble pas qu'il puisse y avoir de discussion. Mais que de bruit, que de tapage inutile, à peu près tout le temps; quel déchaînement formidable de sonorités, quel enchevêtrement presque inextricable de thèmes et de rythmes contrastés, de thèmes d'ailleurs très peu saillants par eux-mêmes et qui, lorsqu'ils ont une certaine franchise, n'appartiennent pas toujours en propre à M. Strauss, ou bien sont étrangement placés, comme cette espèce de fanfare de chasse que lancent les cuivres pour indiquer la sainte mission du Précurseur!

M. Strauss, qui est loin d'avoir un riche fond d'idées personnelles tant soit peu saillantes et qui y supplée, autant que faire se peut, par une maîtrise incomparable, n'est nullement sévère sur le choix de ses thèmes déterminatifs; il les prend comme ils viennent, sans s'inquiéter de leur peu de caractère et s'en fie à son merveilleux savoir pour leur donner le relief qui leur manque: ainsi arrive-t-il que ce long poème symphonique, car *Salomé* n'est pas autre chose qu'un vaste poème instrumental où les voix interviennent, sans que la partie principale cesse un instant d'appartenir, à l'orchestre, ainsi arrive-t-il, dis-je, que cette énorme composition nous permet d'apprécier surtout les résultats laborieux d'un travail considérable où l'effort l'emporte de beaucoup sur la spontanéité de l'invention. Quelle étrange idée a eu aussi l'auteur de commencer sa musique à l'instant précis où le rideau se lève, sans aucun prélude, sans même un accord préparatoire, et combien cette singularité, qui n'est que singulière, est choquante aussi bien pour l'esprit que pour l'oreille! Enfin, si nous tombons d'accord avec M. Strauss lui-même, par reconnaître que le compositeur dont il est le véritable disciple, et dont il s'inspire encore plus que de Berlioz et de Wagner c'est Liszt, comment ne pas être frappé de la domination que Wagner exerce sur lui lorsqu'il lui arrive d'écrire un morceau comme la quintette des Juifs disputant sur le point de savoir si Iochanaan ne serait pas le prophète Elie ressuscité, quintette extrêmement curieux au point de vue polyphonique et rythmique, une page modèle en son genre, mais où nous croirions entendre discuter nos amis les Maîtres Chanteurs ou les Filles-Fleurs jacasser en se pressant autour de Parsifal?

Au total, cette lourde partition où tout est calcul et technique, où rien ne jaillit spontanément, où le moindre mot, les moindres détails sont soulignés par l'orchestre avec une minutie extrême, et qui, dans son ensemble, constitue un gros mélodrame, avec par moment, de simples trémolos imités de ceux qu'on entendait autrefois dans les drames les plus noirs, ne grandit pas à nos yeux M. Richard Strauss. Elle le diminuerait

plutôt, car sa *Sinfonia domestica* [*Symphonia Domestica*], pour ne citer qu'elle, est d'une conception plus large, d'une réalisation moins morcelée, moins menue, et je conviens volontiers que ce maître de l'orchestre a tout avantage à rester dans le vague relatif que comporte un programme de symphonie au lieu de pousser dans le sens où il n'est que trop porté par sa nature et de s'évertuer à lutter de précision descriptive avec un texte chanté ou une action scénique. En effet, c'est par les instruments, par les instruments seuls, sans recourir aux voix, qu'il rend le mieux ce qu'il veut dire, et ce «poème de l'hystérie», comme un maître français a qualifié *Salomé*, est non seulement soutenu, mais même exposé et comme chanté par le plus extraordinaire des orchestres. «Cet orchestre, ajoute notre compatriote, tressaille, murmure, vagit, gazouille, chante, glapit, crie, hurle, éclate, tonne, s'apaise, se trouble, éructe, tousse, éternue... Tantôt c'est de la soie qu'on déchire, tantôt c'est une vitre qui se brise; ou bien c'est le vent qui siffle, le bois qui craque; puis un fleuve qui s'écoule paisiblement: son cours se précipite, une cataracte s'écroule et mugit. La plus grande liberté règne; tandis qu'un groupe d'instruments parcourt une tonalité, un autre ne se fait aucun scrupule de s'ébattre chez la voisine, alors que les voix se promènent ailleurs...» Et dire que plusieurs journaux, en reproduisant ces lignes, les ont données naïvement comme une preuve de l'admiration que l'auteur de *Samson* nourrirait pour l'auteur de *Salomé*!

Cette *Salomé*, qui nous arrive toute montée d'Allemagne, et pour laquelle on avait seulement embauché tout l'orchestre des Concerts-Colonne que dirigeait l'auteur en personne, après que M. Gabriel Pierné eut présidé aux études préparatoires, nous a valu de lier connaissance avec quelques chanteurs réputés des théâtres allemands. Le ténor Miller (l'officier Narraboth), qui vient de Dusseldorf, Mme Sengern, de l'Opéra de Leipzig (Hérodias), tiennent honorablement deux rôles qui n'ont pas grande importance; le baryton Feinhals, de Munich, a fait entendre une voix bien timbrée, mais dure et sans rayonnement, dans le personnage de Iochanaan; enfin le ténor Burrian, de Dresde, a déployé une très belle voix et montré une véhémence extrême, assez fréquente chez les ténors allemands, dans le rôle d'Herode, et Mlle Emma [Emmy] Destinn, de l'Opéra de Berlin, que nous avons entrevue aux Concerts-Colonne il y a cinq ou six ans, a fait apprécier dans *Salomé* une voix tour à tour éclatante et caressante, un peu hésitante sur les notes élevées mais de belle qualité, en somme, et que la chanteuse conduit habilement, car la cantatrice, chez elle, est très supérieure à la tragédienne. Mlle Trouhanowa, de Monte-Carlo, qui se substitue le plus simplement du monde à Mlle Destinn pour la danse de *Salomé*, s'est agitée, trémoussée et déhanchée avec toute la frénésie désirable; enfin la mise en scène, tout juste convenable et d'un goût bien allemand, avait été réglée par M. Lœvenfeld, régisseur général à Stuttgart, qui n'a pas été plus long que l'auteur lui-même à revenir saluer tant et plus le public au milieu des artistes chanteurs. Et, si ce qu'on dit est vrai, si les ouvrages dont on a le moins parlé avant leur apparition sont ceux dont on parle le plus longtemps après, comme il est heureux pour M. Strauss qu'un si grand mystère ait plané jusqu'à ce jour sur sa bruyante *Salomé*!

Grand succès pour les Concerts historiques de musique russe qui ne

font que de commencer à l'Opéra et dont je ne manquerai pas de vous entretenir; grand succès pour les auteurs et pour les *kapellmeister*, tous bien connus de nous; grand succès pour les œuvres et pour les interprètes, entre lesquels un chanteur s'est tellement complu et attardé à nous venir faire des saluts et montrer son cœur, pour répondre aux rappels interminables des claqueurs, que le chef d'orchestre, impatienté, – c'était M. Arthur Nikisch – a brusquement levé la séance et supprimé le morceau final. Tant pis pour Glinka, qui ne saurait plus réclamer!

JOURNAL DES DÉBATS, 19 mai 1907, pp. 1-2.

Journal Title: JOURNAL DES DÉBATS
Journal Subtitle: POLITIQUES ET LITTÉRAIRES
Day of Week: dimanche
Calendar Date: 19 MAI 1907
Printed Date Correct: Yes
Volume Number: 138
Year: 119^e ANNÉE
Series:
Pagination: 1 à 2
Issue:
Title of Article: REVUE MUSICALE
Subtitle of Article: **Opéra-Comique:** *Ariane et Barbe-Bleue*, pièce en trois actes, de M. Maurice Maeterlinck, mise textuellement en musique par M. Paul Dukas. – **Théâtre du Châtelet:** *Salomé*, drame musical en un acte, poème d'Oscar Wilde; musique de M. Richard Strauss. – Concerts historiques de musique russe à l'Opéra.
Signature: Adolphe Jullien
Pseudonym:
Author:
Layout: Front-page feuilletton
Cross-reference: