

La *Salomé* de M. Richard Strauss, dont je vous ai longuement entretenus lorsqu'elle fut chantée en allemand, il n'y a pas encore trois ans, sur la scène du théâtre du Châtelet, va paraître incessamment à l'Opéra, et celle de M. André Mariotte vient d'être représentée à la Gaîté-Lyrique. Ainsi devait-il arriver, par un très heureux concours de circonstances, que la *Salomé* française, sur laquelle l'auteur a pu craindre un moment que son puissant rival ne fit peser un interdit définitif, se jouerait à Paris presque en même temps que celle du célèbre compositeur allemand. C'est au cours d'une croisière en Extrême Orient que M. Mariotte, alors officier de marine et se livrant déjà à la composition musicale, mais n'en faisant pas encore sa carrière, fut séduit par la lecture de la pièce frénétiquement cruelle et sensuelle d'Oscar Wilde et entreprit de la mettre en musique sans même s'aviser qu'un autre pût avoir la même idée, sans s'assurer dès lors d'un droit formel, exclusif, pour le jour où il désirerait faire jouer son ouvrage. Et le fait est que, lorsque ce désir lui vint, il se heurta à M. Richard Strauss, qui, s'entendant mieux en affaires, avait pris toutes ses précautions, et usa de ses droits avec une rigueur déconcertante. Que ce soit lui ou son éditeur qui, au lieu d'user de bienveillance envers un compositeur débutant, rival très loyal et peu redoutable en somme, ait d'abord prononcé un interdit complet sur la partition française, puis accordé qu'elle pourrait être représentée une seule fois à Lyon, où M. Mariotte était devenu professeur au Conservatoire, mais non publiée et condamnée ensuite à un oubli complet, de tels procédés n'en étaient pas moins extraordinaires. Heureusement pour le compositeur français qu'un de mes confrères, instruit de ces faits, le révéla au public, entreprit une campagne très vive en faveur de M. Mariotte et c'est bien le moins que notre compatriote, par reconnaissance, ait dédié son ouvrage à M. Pierre Lalo, car sans les articles de celui-ci, ni M. Strauss, ni son éditeur, ni les amis qu'il comptait à Paris et qui ne s'étonnaient pas autrement de ces façons d'agir, n'auraient compris dans quelle fâcheuse posture se trouverait l'auteur de la *Salomé* allemande lorsqu'il voudrait la faire représenter sur notre Opéra ou simplement diriger quelques-unes de ses œuvres dans les concerts parisiens. Ce n'est pas seulement la nuit qui porte conseil, c'est aussi la crainte du grand jour.

M. Strauss a donc fini par montrer envers M. Mariotte une générosité qui aurait gagné à être plus rapide, plus spontanée, mais l'essentiel est que le compositeur français ait pu jouir du résultat de son travail et MM. Isola frères ont eu grandement raison de nous présenter cet ouvrage, qu'il était au moins intéressant de mettre en regard de la partition allemande, si grande que put être la distance qui séparait les deux *Salomé*. La *Salomé* française, sans avoir, ce qu'on pouvait prévoir, ni l'extraordinaire puissance polyphonique, ni le coloris éblouissant, ni l'énorme développement des combinaisons, disons même des complications symphoniques qui nous surprennent toujours dans la *Salomé* allemande, est cependant une œuvre d'une valeur très sérieuse, qui commande l'attention et doit inspirer la plus grande estime pour le talent très mûr et très réfléchi de M. Mariotte. Cette partition, d'un bout à l'autre, repose sur des bases très résistantes, telles qu'en pouvait établir un musicien formé à l'école de M. d'Indy, avec une science instrumentale et une justesse d'expression orchestrale qui surprennent chez un auteur dont

c'est là le premier ouvrage; elle s'adapte au poème d'Oscar Wilde avec une exactitude rigoureuse et toute la trame symphonique tissée par l'auteur autour des divers épisodes du drame est très serrée, très solide, en même temps que le dialogue est très fidèlement suivi et renforcé avec une réelle vigueur d'accent. Mais ce qui fait défaut dans cette partition si touffue, c'est la variété, c'est l'éclat; ce que nous attendons trop longtemps, c'est le jet de lumière qui illuminerait subitement une scène, et qui ne brille que tout à la fin.

Il faut ajouter que l'idée, ou le thème, ou le motif – de quelque nom que vous veuillez désigner la substance mélodique – a généralement peu de caractère et que c'est par la façon dont elle se fond dans la pâte orchestrale qu'elle nous intéresse. Il résulte de là une partition d'une teinte uniformément soutenue, mais un peu grise: les premières scènes, avec les assauts que Salomé livre à la vertu de Iokanaan, après l'avoir fait extraire de sa prison souterraine, la résistance et les rudes apostrophes du Précurseur, l'ardent amour de l'officier syrien Narraboth pour Salomé, etc., se déroulent d'une façon très normale, mais sans rien qui jaillisse en pleine lumière. Au contraire, la seconde partie, où se manifeste et grandit la furieuse passion d'Hérode pour la fille d'Hérodiad, où l'ambition de celle-ci et sa soif de vengeance s'allient aux appétits lascifs de Salomé pour réclamer la mort de Iokanaan, prend une couleur plus tranchée et c'est surtout dans la scène finale, après des danses habilement graduées, que les tendres appels de Salomé et les folles caresses qu'elle prodigue à la tête de sa victime nous valent quelques pages d'une sensibilité, d'une fièvre, d'une sensualité aiguës. Cette imprécation délirante, soutenue comme par une lointaine prière des Nazaréens qui découle d'un grand cri d'effroi, fait honneur à M. Mariotte et forme une conclusion très frappante, d'un dramatique achevé.

Salomé, c'est Mlle Bréval, qui chante son rôle avec toute la force et la passion dont elle est capable, y trouvant, quand il le faut d'heureux mouvements, de belles attitudes; Hérode, c'est M. Jean Perier qui joue à merveille et traduit avec une rigueur singulière l'ardeur bestiale du tétrarque; M. Georges Petit prête à Iokanaan, avec une voix bien timbrée, toute l'impassibilité et la sérénité nécessaires; le ténor Gilly et Mlle Comès tiennent très honorablement les rôles de Narraboth et d'Hérodiad; enfin, Mlle Trouhanowa, qui se substitue à Mlle Bréval pour la danse des Sept Voiles, s'y montre tout à son avantage et ne nous cache rien des beautés qui doivent enflammer Hérode. La mise en scène est ingénieusement réglée, avec de saisissants effets de lumière, et l'orchestre, auquel commande M. Amalou, s'est très bien acquitté de la tâche passablement difficile qui lui incombait. Puisse à présent l'auteur, dont les tribulations sont enfin terminées, goûter longtemps le plaisir d'entendre sa chère *Salomé* qui a failli rester pour toujours au fond de la citerne, avec Iokanaan!

Cette fois, c'est bien la fin des grands Concerts du dimanche. Ils ont, pour la plupart, déjà remis pupitres en instruments et seuls restent ouverts, mais pour très peu de jours, les Concerts-Colonne et ceux de Philharmonia: réglons donc nos comptes au plus vite. Ici, c'est-à-dire au

Théâtre-Réjane et sous la direction de M. Bachelet, nous avons eu le plaisir de voir reparaitre trois morceaux bien injustement délaissés de compositeurs français, tous trois dignes d'éloges et qui avaient été, dès l'origine, accueillis avec faveur par le public. Explique donc qui pourra pourquoi nous n'avions plus entendu parler depuis longtemps du poème symphonique de M. Alfred Bruneau, *la Belle au Bois dormant*, si coloré, si expressif; de la *Suite française*, de M. Vincent d'Indy, qui justifie si bien son titre par le caractère et l'allure de ses trois morceaux (le menuet, en particulier, est d'un tour bien curieux); enfin, de *la Chevauchée de la Chimère*, de M. Gaston Carraud, une sorte de grand tableau musical et philosophique où la hauteur de la conception et la fermeté d'exécution de l'auteur sont également remarquables. Là, c'est-à-dire au théâtre du Châtelet, nous nous sommes associés au très simple et très touchant hommage rendu à la mémoire de Colonne lorsqu'en face d'un auditoire qui s'était levé d'un mouvement instinctif, devant une loge inoccupée, mais toute garnie de lilas de violettes et de crêpe, l'orchestre également debout rendit avec un sentiment profond la marche funèbre de la *Symphonie héroïque* [*Sinfonia Eroica*], à laquelle succédait une excellente exécution de *la Damnation de Faust*. Mais n'allez pas croire d'après ma phrase un peu trop concise, que ni le public ni l'orchestre ne se fussent rassis pour entendre ou jouer le chef-d'œuvre de Berlioz.

Avant de fermer sa porte, l'Association artistique soutenue par la Société des Grandes Auditions musicales de France et par les Amis de la musique (car il fallait engager de très nombreux instrumentistes et choristes supplémentaires, sans parler d'un orgue) a exécuté sous la direction magistrale de l'auteur, la deuxième Symphonie, en *ut mineur*, de M. Gustave Mahler, la deuxième des neuf qui subsistent après la destruction de quatre autres, trop juvéniles, et celle qu'on appelle couramment en Allemagne la «Titansymphonie», disons la «Titanesque», pour exprimer sans doute l'énorme effort du Titan musical qu'est M. Mahler. Ce musicien tchèque, âgé aujourd'hui de cinquante ans, dont la célébrité comme chef d'orchestre s'est surtout affirmée à Vienne où il resta plus de dix ans, de 1897 à 1908, puis à New-York, d'où il arrive directement, est le compositeur le plus considérable que compte aujourd'hui l'École allemande, avec M. Richard Strauss; mais très différent de ce dernier, il cultive exclusivement la musique instrumentale et la suite de ses neuf symphonies, dont trois avec chœurs, représente un travail énorme où la science technique et la richesse d'invention semblent être prodigieuses. Il n'est peut-être pas excessif de dire de lui qu'il commence là vraiment où Beethoven finit et que la Neuvième Symphonie doit être considérée comme son point de départ, puisqu'il a cherché à étendre encore la liberté des formes et le domaine de l'expression musicale à la suite et sur le modèle de *l'Ode à la joie* (d'autres musiciens comme Mendelssohn et Liszt, ayant simplement uni les voix aux instruments dans leurs symphonies sans viser aussi haut); mais quelle ne fut pas l'audace de M. Mahler de prétendre retoucher et compléter les harmonies et l'instrumentation de son illustre devancier, comme on dit qu'il l'a fait par piété filiale? Etrange piété que celle qui mène au sacrilège!

Cette deuxième Symphonie est véritablement colossale, encore que

ce ne soit pas, dit-on, la plus gigantesque de celles de M. Mahler; elle est colossale, d'abord, par l'énormité des choses, d'ailleurs assez vagues, qu'il rêve de traduire sans arriver jamais, semble-t-il, à les exprimer aussi puissamment qu'il les ressent; ensuite, par la science extraordinaire, l'inépuisable abondance de ressources et la prodigieuse variété d'instrumentation qu'il met au service de son imagination vagabonde. Mais cette liberté sans limites dans la conception comme dans la réalisation, ne comporte aucun plan déterminé ni pour l'ensemble ni pour chaque partie de cette symphonie: tout y est désordonné, démesuré, déséquilibré. Deux morceaux de dimensions énormes, comme le premier et le dernier, d'une largeur, d'une pompe ou d'une grandeur extrêmes, surtout le dernier qui forme un vaste *pandæmonium* et dure bien trente minutes, en encadrent deux autres tout à fait gracieux et même mignards, plus un cinquième qui ne comprend qu'un lied tout simple et, du reste, éminemment expressif. Ce qu'il y a de curieux, c'est qu'une telle musique, avec des incohérences et des vulgarités dont le compositeur n'a cure, avec des superpositions innombrables d'agents sonores, n'est jamais fatigante à suivre, alors même qu'elle fait un bruit terrible, et que sans avoir aucune intention nettement descriptive, elle évoque à notre esprit des pensées ou des scènes qui s'imposent à nous avec force. Il faut dire enfin que ce compositeur-là ne procède ouvertement d'aucun autre, encore que des réminiscences puissent frapper l'auditeur, mais de vagues et courtes réminiscences dont lui, l'auteur, ne s'inquiète même pas, et que s'il vise beaucoup à l'ironie en musique, à l'exemple d'un Berlioz, ou d'un Liszt, c'est par l'idée et l'intention, plus que par la mise en œuvre qu'il se rattache à l'auteur de *la Fantastique* et à celui de la Symphonie de *Faust*.

En fait, c'est surtout Schubert qui paraît avoir exercé le plus d'influence sur lui, comme il est facile de le vérifier par certaines grandes phrases du premier morceau, par le motif principal du menuet qui vient ensuite et par le lien d'un accent si pénétrant confié à la voix de contralto; c'est également le milieu viennois, avec ses valse et de ses *lændler*, dont M. Mahler a subi le charme berceur, ainsi qu'il ressort clairement de ce troisième morceau bâti tout entier sur un mouvement persistant de valse. Ce menuet et cette valse, d'une instrumentation si riche, si piquante, si fertile en surprises, traversés également de bizarreries très criardes et dénuées de sens, même en admettant l'«ironisme» aigu de l'auteur et son goût pour l'«incertitude modale», obtenue par la juxtaposition du mode majeur et du mode mineur; ces deux morceaux, dis-je, sont extrêmement amusants pour l'oreille, mais malgré leur brillante parure sonore, comme ils paraissent maigres et mesquins à côté des deux pages immenses qui ouvrent et couronnent cette symphonie en exprimant, sauf erreur, d'abord le fracas de la lutte humaine et le désespoir des vaincus; puis la douceur du pardon suprême et l'espoir de la félicité éternelle, en un mot le triomphe de la Vie éternelle sur la Mort! Soit, mais toute signification plus ou moins arbitraire mise à part, l'essentiel n'est-il pas que ces deux énormes fresques sonores renferment, à côté d'inventions tout à fait déconcertantes, nombre de passages de toute beauté, principalement ceux où les voix interviennent avec une douceur angélique et comme dans un lointain lumineux?

Cette œuvre formidable, au résumé, ne peut qu'inspirer le désir d'en connaître d'autres de M. Mahler, et bien hardi serait celui qui oserait se prononcer sur le compte de l'auteur après l'audition de ce seul ouvrage. Il s'en trouvera cependant, tenez-le pour certain, qui feront assaut d'esprit contre lui comme ils l'ont déjà fait contre tant de grands musiciens.

Une chanteuse de la troupe de Saint-Pétersbourg, Mme Marie Kousnetzof, qui avait paru deux années de suite à l'Opéra et nous avait vivement intéressés par ses belles qualités vocales et son jeu très personnel, surtout dans *Faust*, est revenue à Paris et s'est produite, cette fois-ci, sur la scène de l'Opéra-Comique, et dans le rôle de Manon, sans doute afin de montrer qu'elle avait plusieurs cordes à son arc. Très jolie femme, comédienne avisée, cantatrice habile et qui sait, quand il le faut, modérer sa voix si brillante, lui prêter des inflexions très douces et câlines, elle fait à tous égards une Manon très séduisante; mais ne sera-t-elle donc pour nous que Manon?

Journal Title: JOURNAL DES DÉBATS  
Journal Subtitle: POLITIQUES ET LITTÉRAIRES  
Day of Week: Dimanche  
Calendar Date: 1 MAI 1910  
Printed Date Correct: Yes  
Volume Number: 120  
Year: 122<sup>e</sup> ANNÉE  
Series:  
Pagination: 1  
Issue:  
Title of Article: REVUE MUSICALE  
Subtitle of Article: **Théâtre-Lyrique de la Gaîté:**  
*Salomé*, tragédie lyrique en un acte,  
poème d'Oscar Wilde; musique de  
M. André Mariotte. – **Concerts-**  
**Colonne** et **Concerts-Philharmonia:**  
Hommage à Edouard Colonne;  
œuvres anciennes de MM. A.  
Bruneau, V. d'Indy et Gaston  
Carraud. Deuxième symphonie (en  
*ut mineur*) de M. Gustave Mahler. –  
**Opéra-Comique:** Représentations  
de Mme Marie Kousnetzof dans  
*Manon*.  
Signature: Adolphe Jullien  
Pseudonym:  
Author:  
Layout: Front-page feuilletton  
Cross-reference: