

d'une *Thaïs*. Encore pouvait-on espérer que la musique du compositeur atteindrait à vivifier, à animer, à colorer, ce qui se trouvait pareillement affadi, édulcoré, lénifié par les exigences d'une mise au point indispensable. Ah! que non pas! M. Camille Erlanger est le moins voluptueux des hommes, si l'on en juge par la musique. Il ne nous a donné aucun frisson, et ce n'est pas lui assurément qui trouvera le *frisson nouveau* dont l'art, en général, et la musique en particulier, ont tant besoin! Que dire en effet de la musique de M. Camille Erlanger, sinon qu'elle est de celles qu'il faut se garder d'imiter, étant elle-même une imitation, quelque chose comme un pastiche au second degré! M. Camille Erlanger a toujours fait et toute sa vie vraisemblablement fera la même musique, parce qu'il est le plus insensible et le moins vibrant des compositeurs. Je ne sais rien de plus conventionnel, de plus froid, de plus insincère que cet art se ramenant tout à des formules, rien qui soit plus contraire au génie même de la Musique, lequel est de sortir, comme Minerve, tout armée du cerveau de celui qui l'enfanta. Je me rappelle avoir fait des constatations identiques, à propos du *Fils de l'Étoile*, jadis donné sur la scène de l'Opéra. La musique d'*Aphrodite* pourrait aussi bien être celle du *Fils de l'Étoile*, et vice versa : c'est le triomphe de l'impersonnalité, et je ne sache pas de constatation plus regrettable, quand il s'agit du plus subjectif des arts, de celui où l'artiste doit le mieux exprimer l'essence même de son âme. En vérité, on demeure confondu devant le prodigieux labeur que représente une partition de cette importance; on est stupéfait de l'effort matériel qu'elle enferme, pour aboutir à ce résultat: Tant de métier et si peu d'art! Tant d'application et si peu de Musique! Car on aura beau dire et beau faire, la Musique, j'entends la vraie, ne sera jamais l'utilisation persévérante d'une formule ou d'une suite de formules, empruntées aux devanciers illustres, mais le jaillissement spontané d'une idée issue de l'âme créatrice! En ce sens, il peut y avoir plus de musique dans un *lied* qui dure cinq minutes, que dans une partition qui vous retient quatre heures; et je pourrais citer tel *lied* moderne, en effet, qui en contient davantage à lui seul que la pièce entière où M. Camille Erlanger appliqua son labeur! Si Musique a pour synonyme *spontanéité*, M. Camille Erlanger est le moins doué des compositeurs de ce temps.

Plaignons les interprètes qui assumèrent la lourde tâche de présenter au public une œuvre de cette nature! Il faut une patience, un effort de volonté et de labeur à toute épreuve, pour se consacrer à l'étude d'un rôle, où nulle idée saillante ne vient soutenir l'application de l'acteur, lui apporter cet encouragement, ce réconfort qui vient de la salle, et dont

il a tant besoin. Le public se représente assez mal la somme d'efforts qu'implique la mise au point d'une pièce en six tableaux, et pour ma part j'ai bien souvent admiré la persévérance, la conscience d'interprètes qui se donnaient à une tâche dont ils ne devaient tirer qu'une bien médiocre récompense. Les deux protagonistes d'*Aphrodite*, M. Beyle, dans le rôle de Démétrios, M^{lle} Garden dans celui de Chrysis, soutiennent, du mieux qu'ils peuvent, ce poids mort qu'est la partition de M. Camille Erlanger. Ce qu'il n'est pas en leur pouvoir de lui communiquer, c'est la vie qui lui manque, c'est la sensibilité qui lui fait défaut, c'est, en somme, l'âme même et le génie de la musique, dont elle apparaît dénuée à un degré stupéfiant!

PAUL FLAT.



Musique

RICHARD STRAUSS

et

LA NOUVELLE ALLEMAGNE MUSICALE

Après Wagner, quelle musique inventer? Quel parti prendre, après ce colosse de la Symphonie devenue le miroir du drame? — Le suivre, en cherchant à le dépasser encore? — Ou chercher autre chose, en abaissant la voix?

Fatalement, ces deux tendances devaient être représentées par deux contemporains, aux antipodes de l'art: elles le sont en effet, la première, en Allemagne, et la seconde, en France; l'une aurait pour devise *Excelsior!* et crie le nom de Richard Strauss; l'autre aspire à descendre et chuchote le nom de Claude Debussy.

Là-bas, « on nous parle d'un nouveau poème symphonique en comparaison duquel les ouvrages de Wagner, Liszt et Berlioz seraient autant de Petits-Poucets »; ici, nos Petits-Poucets musicaux, loin de l'Ogre de Bayreuth, se donnent rendez-vous autour du vieux château taciturne où s'aiment silencieusement *Pelléas et Mélisande*...

Empruntant une image au Victor Hugo de *Notre-Dame-de-Paris*, c'est le compositeur français de *Pelléas* qui lança la formule célèbre: « *Richard Wagner est un crépuscule que nous avons pris pour une aurore.* » Eh bien! là-bas, l'illusion persiste, et le jeune *Kapellmeister* bavarois Richard Strauss voudrait allumer le soleil tout grand dans cette aube musicale des temps nouveaux; tandis que les Parisiens désabusés reviennent plus frileusement à la

musique de chambre, dans le *decrecendo* du crépuscule wagnérien... Tumulte au-delà du Rhin, sagesse en deçà : deux points de vue, en dehors de toute question politique !

Aussi bien, depuis la mort subite de son Wagner, et malgré sa prétendue supériorité, l'Allemagne musicale s'est appauvrie, à force de richesses : qui nommer, quand on a rappelé les derniers wagnériens, le vieil Humperdinck, qui restera l'auteur parcimónieux du joli petit conte dramatique *Hänsel et Gretel*, ou le jeune Schillings, dont la musique pour *Œdipe Roi* ne dépasse guère une honnête moyenne sonore ? Et le fils Wagner, ce Siegfried dont l'*Idylle* paternelle espérait la gloire, nous fait de plus en plus regretter que son impérieuse mère l'ait empêché de suivre son penchant pour l'architecture... Ailleurs, en dehors de Vienne, Antoine Bruckner reste un mort méconnu ; Gustave Malher est trop peu connu. Les admirables mélodies posthumes d'un Hugo Wolf commencent à peine à briller. D'autres lumières ne sont pas encore parvenues jusqu'à nous. Mais voici Richard Strauss ! Et pendant que ce compositeur-chef d'orchestre nous révèle une sentimentale *Symphonie domestique*, sa dernière œuvre, aux concerts Colonne, interrogeons son art.

Elle est tout-à-fait significative, la carrière lumineuse de ce jeune maître, né, en 1864, à Munich, où son père était musicien de la Chambre royale, et dont le nom seul évoque des valse viennoises ou des mélodies plus ou moins tziganes : il y a de cela dans l'entrain de cet adorateur de Franz Liszt, mais autre chose aussi ! La carrière de ce contemporain de notre Debussy présente cette particularité qu'elle réunit les deux directions de l'art musical moderne : la *classique* et la *romantique* ; musicalement, Richard Strauss a l'ardeur d'un converti : cet audacieux a commencé, sous Hans de Bulow, par être un sage disciple de Brahms, et chacun sait que Brahms fut à Richard Wagner ce que Ponsard était à Victor Hugo. Sa dix-huitième année s'annonce heureuse et précoce : c'est une symphonie, puis un quatuor, exécuté plus tard à la Société Nationale, le 6 mars 1897, par le quatuor Parent, deux mois après le quatuor de Debussy (op. 10), autrement curieux que ce poncif germanique !

Cependant, dès le 27 novembre 1891, aux concerts-Lamoureux, nous avons admiré, non sans quelque stupeur, un étrange et torrentueux *poème symphonique*, intitulé *Don Juan*... Et Brahms n'aurait jamais approuvé pareille débauche de sonorités ! Il était dit que la nature, pour ainsi dire *hégélienne*, de l'Allemand Richard Strauss devait réconcilier les contraires : touchée bientôt de la grâce ou plutôt de la puissance wagnérienne, elle trouve son chemin de Damas à Bayreuth ; le sage élève de Brahms

se plonge dans cet « océan de volupté » qui déferle autour des étreintes métaphysiques de *Tristan und Isolde* ; il se penche sur « l'abîme mystique » d'où monte la ferveur décorative de *Parsifal* ; il consulte à son tour la *Tétralogie*, ce « bottin » des *leitmotive* (inutile d'ajouter que le mot est de Debussy, non pas de Strauss !) ; la marche funèbre du *Crépuscule des Dieux* l'exalte, en l'emportant vivant dans son rythme : irrésistible magie d'une clameur invisible dans la nuit d'un théâtre ! L'orchestre wagnérien l'enivre. Et, par delà Wagner, il s'adresse aux coloristes, aux descriptifs de l'art musical, qui se sont passés de la scène en confiant le drame à l'orchestre seul : il écoute Franz Liszt, ce dieu de notre Saint-Saëns et cet instigateur des féeries de la palette russe, virtuose de la sonorité, qui sera discuté toujours pour avoir osé libérer la forme de toute chaîne ; il remonte jusqu'à Berlioz, que Wagner traitait de monstre, après avoir pris soin de s'assimiler les meilleurs de ses procédés... Évolution prévue dans sa brusquerie !

Donc, à trente ans, le compositeur, *avancé* désormais, devient *Kapellmeister* à Munich ; il remplace bientôt Weingartner à Berlin. D'élève classique, le voilà passé maître novateur ; en cette pénurie d'inspirations, la nouvelle Allemagne musicale est tellement heureuse d'entrevoir un successeur d'Alexandre qu'elle le salue déjà « l'héritier du génie de Wagner » ; la jeune École acclame son chef ; à Düsseldorf, une pluie de bouquets parfume la première audition de la *Vie d'un Héros*.

La verve est contagieuse : et l'ardeur sonore d'un Richard Strauss se communique à tout auditoire, infailliblement. La réflexion, d'abord, est paralysée par ce torrent qui s'épanche. Oui, le néophyte a bu le philtre de *Tristan* : et ce n'est pas une métaphore ! On est saisi par ce vertige, emporté dans ce tourbillon de sonorités. La musique, a dit un penseur, nous émeut parce qu'elle nous remue ; et surtout celle qui fait beaucoup de bruit. De là, ses triomphes ! Et quand cette jeune Allemagne éperdue nous fut révélée, les plus rassis de nos critiques parisiens crièrent, avec Ernst, au « miracle instrumental » ; développé sous la double influence incandescente de Wagner et de Liszt, le tempérament souvent « berliozien » du symphoniste fut aussitôt sacré celui d'un « maître-poète » ; et Félix Weingartner, bon confrère, plus tempéré quand il délaisse, à son tour, le bâton de mesure pour le papier réglé, parlait de sa « fougue dévorante, pleine de profondeur et de force inventive » ; il est vrai que ces mots s'adressaient au vaste tableau sonore intitulé *Mort et Transfiguration*, le chef-d'œuvre du genre et de Richard Strauss, très supérieur au *Don Juan*, mièvre et brutal, à la déconcertante *Vie d'un Héros*, à l'étrange pièce philo-

sophique de trois quarts d'heure : *Ainsi parla Zarathoustra*, d'après Nietzsche ; — un immense et très beau poème sans paroles, cette agonie solitaire,

Du monstre qui devient dans la lumière un ange...

Il n'est pas moins vrai que la fin de *Mort et Transfiguration* parut à ses meilleurs partisans « plus pompeuse que transfigurée ». Or, nous touchons aux défauts de cette éloquence entraînant. Tant qu'on l'écoute, on reste ébloui, fasciné, sous le charme troublant de cette marée toujours montante ; et cela surtout quand la composition se trouve dirigée par le compositeur, grand, svelte et blond, froidement impétueux sans mèche folle, mais au regard d'azur mystique et conquérant... Au repos, les objections se pressent ; elles sont de deux sortes : les unes visent le genre ; les autres la manière de l'auteur.

Quand le poème symphonique, inventé par Franz Liszt, a la prétention de définir un être ou de raconter une histoire, il retombe à l'écueil de la musique littéraire où Berlioz le premier vint souvent se briser ; et lorsqu'il transporte à l'orchestre seul les procédés wagnériens, essentiellement théâtraux, il n'est plus un progrès, mais un retour en arrière, aux pires utopies de Lesueur, maître de Berlioz. Enfin, chez Richard Strauss en particulier, ce bel entrain revêt souvent des idées ordinaires et d'assez contestables italianismes ; cette pourpre n'habille pas toujours des reines idéales ; dans les longs poèmes d'orchestre comme dans les mélodies sentimentales et pâmées, on salue plus d'une fois de vieilles connaissances, Meyerbeer, Verdi, Gounod, Massenet ; la romance et le mélo n'ont-ils pas toujours fait bon ménage ? Et puis, de la grandeur à l'emphase, il n'y a qu'un pas, et l'admirateur musical de Nietzsche le franchit sans remords.

En présence de cet art vraiment trop extérieur, on songe au reproche que le sceptique abbé Morrellet faisait à la prose poétique de M. de Chateaubriand, en citant le latin de Pétrone : *ventosa isthæc et enormis loquacitas...* Ce latin définit à ravir ces rapsodies gigantesques. Notre dilettantisme y trouve son compte : dans la note grandiose, on est remué par un tam-tam qui souligne la tyrannie sourde de l'indéchiffrable Nature ; dans la note comique, où les *Incartades de Till Eulenspiegel* sont très supérieures aux mésaventures de *Don Quichotte*, on s'amuse d'une crécelle, on reconnaît les castagnettes du Vénusberg, l'oreille est chatouillée par mille détails rivaux de l'École russe ou de l'impressionnisme français de feu Chabrier. D'imposantes avalanches sonores nous font tressaillir soudain de la tête aux pieds ; mais, dans ses proportions extrêmes, l'ensemble nous touche moins que le détail ne nous divertit ; on attend le do dièse d'un violon solo ; les

yeux cherchent tel instrument nouveau, le sarrusophone ; mais l'extase bruyante du grand Zarathoustra nous laisse froids...

Et maintenant que la France musicale commence à se ressaisir, elle est de moins en moins émue par l'armée orchestrale que le Wagnérisme a mobilisée. La musique de chambre et la voix des maîtres nous ont révélé des majestés plus profondes et d'autres grandeurs. Pendant que Richard Strauss dirige au Châtelet sa *Symphonie domestique*, Camille Chevillard conduit par cœur la *Neuvième* de Beethoven au Nouveau-Théâtre ; et c'est Wagner lui-même qui prédisait l'éternelle jeunesse de ce devancier souverainement humain. Nos petits maîtres, d'ailleurs, ne semblent pas loin de préférer Mozart à Beethoven ; de peur de faire la grosse voix et de paraître hurler avec les loups wagnériens, ils se satisfont d'infimes bluettes pour piano seul, d'une ironie capricieuse et quasi puérile (1). C'est l'excès contraire. Mais l'antithèse même nous permet un jugement plus calme : nous comprenons mieux aujourd'hui, par contraste, l'art ambitieux d'un Richard Strauss, ce *surhomme* de la symphonie ; son œuvre nous apparaît, dès à présent, comme un superlatif musical, un sommet sonore, qui sera le dernier terme de l'évolution théâtrale de la musique de concert : c'est l'apothéose un peu superficielle de l'orchestre, de ce nouvel univers créé par un art très subtil, où nous avons longtemps plongé nos rêves sensuels et nos aspirations panthéistes, avant de vibrer à l'appel plus pur d'un quatuor beethovénien.

En cela, cette orchestration d'avant-garde marquerait une tendance d'hier plutôt qu'une entreprise de demain ; elle serait un résultat plutôt qu'un début : si bien que ce beau tumulte consent lui-même à l'intimité qui nous attire ; et commencée par la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz, en plein rêve d'opium, l'autobiographie musicale aboutit à la *Symphonie domestique*, en pleine réalité poétiquement familière. Un signe des temps ! Le meilleur héritier de ce César Franck que l'Allemagne feint d'ignorer, notre Vincent d'Indy, complètement déwagné, vient d'orchestrer de même un *Jour d'été à la montagne*... Le romantisme est fini. Mais gardons-nous d'être injustes pour cet emportement qui manque trop de fois à nos subtilités ! Le sauvage Debussy, qui ne sera jamais *Kapellmeister*, veut bien épargner Richard Strauss : « Encore une fois, c'est un livre d'images, c'est même de la cinématographie... Mais il faut dire que l'homme qui construit une pareille œuvre avec une telle continuité dans l'effort est bien près d'avoir du génie ! »

RAYMOND BOUYER.

(1) Les *Images* de Debussy, les *Miroirs* de Ravel (1905-1906).