MM. Cazaux, Nansen et Piffaretti, interprètes très goûtés de deux fragments des *Bardes* et de l'*Hymne pour la fête de la Vieillesse*.

..

Le 7 décembre M. Paul Landormy parlait de Brahms. Il s'est attaché à montrer que la musique n'est pas une langue universelle, que les musiques très anciennes sont des « langues mortes » incompréhensibles pour nous si nous ne les apprenons pas et que plus la musique se libère des formules consacrées pour devenir l'expression immédiate des individualités, plus il apparaît que la musique d'un pays est une langue étrangère pour le pays voisin. Prenant ensuite Brahms pour exemple, il a recherché quelles sont les raisons qui le rendent d'ordinaire peu sympathique aux Français. Il en a trouvé trois principales, dans la nature de la mélodie, le caractère des rythmes, la couleur de l'inspiration ; mais ici nous ne pouvons reproduire, même en l'abrégé, l'analyse technique qui, seule, pourrait mettre en valeur la thèse que M. Landormy a défendue avec l'éclat et l'ingéniosité que l'on sait.

La conférence était coupée d'auditions diverses. Mlle Elisabeth Delhez a chanté avec beaucoup d'intelligence, de finesse, et en musicienne, cinq lieder de Brahms : elle fut surtout remarquable dans *Feldeinsamkeit* et dans *Vergebliches Staendchen*. Mme Landormy-Plançon joua au piano un *Intermezzo* de Brahms dans un sentiment très délicat, et avec un juste souci des demi-teintes. Enfin la séance se termina par la *Sonate* en sol de Brahms, que Mme Landormy-Plançon et M. Parent détaillèrent avec un art exquis, qui n'excluait pas l'émotion.

Paul LOCARD.

L'abondance des matières nous oblige à reporter au prochain numéro les **Concerts divers** (Concerts Clémandh, Anciennes Matinées Danbé, Concerts des Instruments anciens, Mme Saillard-Dietz, Mlle A. Abran, du Lied Français), ainsi que les correspondances de Liège et du Havre.

Le mouvement musical en province et à l'étranger

Théâtre Royal de Dresde

Première Représentation (création) de

SALOMÉ

Drame musical en un acte de RICHARD STRAUSS
d'après le poème d'Oscar Wilde

Rarement « première » fut attendue du public avec plus d'impatience et de curiosité que la *Salomé* de Richard Strauss. Pour une certaine partie de la presse, la représentation en elle-même ne restait malheureusement qu'un inutile accessoire, un élément d'appréciation superflu. Le nouveau drame musical du grand maître allemand n'était-il pas jugé d'avance, condamné d'office sur un mot d'ordre parti je ne sais d'où ? Dès que le projet de Strauss, de mettre en musique la *Salomé* d'Oscar Wilde, fut connu, la critique, ou du moins une certaine critique, s'emparait de cette nouvelle et commençait à faire rage. Sans rien connaître de la partition, pas la

moindre mesure, on ne craignait pas de répandre au jour le jour les insinuations les plus perfides sur le compte de l'artiste et de son œuvre.

A s'abstenir de tous commentaires sur un drame musical dont la réalisation leur était étrangère jusque dans le moindre de ses détails, la dignité professionnelle des gens du métier en eût-elle donc été diminuée? Qu'importe! On sortit de l'arsenal tout le vieux stock des armes qu'on avait jadis dirigées contre Wagner: immoralité du sujet, interdit jeté par la censure, musique injouable, grève des musiciens de l'orchestre, désertion des chanteurs. Et *Salomé*, bien avant de connaître les feux de la rampe dut subir les plus rudes assauts. On batailla autour d'elle comme jadis autour de *Tannhäuser*, de *Tristan*, — mais cette fois la cabale ne devait pas avoir le dernier mot.

A la veille de la première à Dresde, l'effervescence redouble. Les attaques se multiplient, surtout du côté des partisans de la « moralitaet ». La fureur de ces derniers ne connaît pas de bornes. Elle s'exhale en des brochures indignées où l'on maudit Strauss comme un esprit frappé de perversion. Le plus violent de ces opuscules, *Salomé an den Deutschen Hofbühnen*, dont l'auteur se cache sous le voile d'un pseudonyme ad hoc, *H. Ernstmann* (l'homme sérieux!!) décèle un état d'âme lamentablement troublé par le fanatisme. Dis-moi ce que tu composes, s'écrie l'homme sérieux, et je te dirai qui tu es (sic); et il ne prend pas moins de quarante pages pour éreinter *a priori* le drame musical de Strauss. On a pincé toutes les cordes sensibles, celles qui, chez nos voisins, vibrent le plus fortement, pour les détourner d'un tel spectacle où la Bible est profanée, travestie, la royauté bafouée en la personne d'Hérode, veule, inquiet et titubant sous l'empire de l'ivresse. Mais le public, au soir de la première et des représentations suivantes, — le bon public que l'on s'évertuait à circonvenir, a pris sa revanche sur les professeurs de morale, les pasteurs, et les affiliés des cours! C'est avec un enthousiasme indescriptible, voisin du délire, qu'il accueillit la magnifique création de Richard Strauss. Des tonnerres d'applaudissements emplissaient la salle, bondée de spectateurs jusqu'aux derniers hémicycles, tandis que les bravos, les cris d'admiration, les *Strauss! Strauss!* partaient de toutes les poitrines. Après les émotions dominatrices de cette musique troublante et passionnée jusqu'à vous ébranler les nerfs, quel soulagement de pouvoir crier à tue-tête, de trépigner comme un forcené! Le compositeur, ses interprètes, le chef d'orchestre, le régisseur furent l'objet d'interminables ovations. On les rappela plus de trente fois. La presse musicale du monde tout entier s'était fait représenter. On était accouru d'Amérique, d'Angleterre, d'Italie, d'Autriche. Il y avait huit Français. On remarquait aussi la présence de Hans Sommer, Max Schillings, les réputés compositeurs allemands, et celle de Robert Ross, l'ami d'Oscar Wilde. L'Allemagne réunissait là tout son contingent d'intendants royaux, de directeurs de théâtre, de kapellmeister, de chanteurs. Strauss fut acclamé par une élite internationale, — couvert d'applaudissements par tout ce que son pays compte de notabilités artistiques.

Quant à cette fraction de la critique, à laquelle je faisais allusion plus haut et qui s'était rendue à Dresde dans un esprit ouvertement hostile, elle en fut pour ses diatribes. On avait décrété depuis longtemps, en petit comité (et ce n'était un secret pour personne), que Strauss n'était pas un dramaturge, — qu'il ne pouvait pas être un dramaturge. On savait par de vagues indications que *Salomé* se tournait vers une orientation nouvelle du drame musical allemand. Il ne s'agissait rien moins que de faire obstacle, de propos délibéré, à cette audacieuse tentative et de renvoyer le compositeur à ses poèmes symphoniques. Mais les instigateurs de cette campagne, adeptes de la sainte routine, champion de toutes les réactions, avaient compté sans le génie d'un Strauss, sans la beauté tragique et les séductions enivrantes d'un drame

musical merveilleusement scénique, très fortement conçu. Les plus farouches d'entre eux n'échappèrent pas à l'empire du maître. Force leur fut, pour ne point faillir à la consigne, pour dénigrer, de se rabattre sur le livret, d'invoquer à nouveau l'immoralité de la pièce, d'en flétrir la perversité et d'agiter à leur tour la vieille question de la morale dans l'Art.

Il y aura désormais dans les annales de l'histoire de la musique un « cas Salomé », intimement lié au chapitre de la critique arriérée.

Le sujet, quel est-il ? Nous le connaissons tous par le comte de Flaubert, Hérodias, dont le poème d'Oscar Wilde n'est que la dramatisation puissante. Inutile de l'analyser en détail. Ce n'est point la Salomé des Léonard de Vinci, des Tintoret, des Ghirlandgo, des Rubens, des Albert Dürer, la juive au charme languissant que Wilde nous représente, c'est la Salomé de Gustave Moreau, la fille de Sodome et de Babylone, vouée à toutes les corruptions, à tous les vices, l'animal impudique et superbe qui inspira le Cantique des Cantiques. Nous touchons au paroxysme de l'érotisme, à toutes les contradictions de la folie. C'est la tragédie du mal, du mal le plus dévorant de tous, la sensualité et la luxure, en conflit avec le bien représenté sous les traits austères et calmes du Prophète Jochanaan. De l'antithèse des deux forces opposées jaillit tout l'intérêt du drame, et voilà ce qui, chez le musicien, provoqua la « Stimnung ». Une fois de plus le génie du *poète des sons* a bondi par dessus la réalité, par dessus l'exotisme du sujet pour saisir la vérité en elle-même et tracer de l'amour charnel le plus violemment exaspéré en des harmonies brûlées d'une passion ardente et féroce, le tableau le plus coloré, le plus chaud, le plus vibrant, le plus émouvant que musicien ait peut-être jamais brossé. Les orgies dyonisiaques de Vénusberg, l'implacable amour de *Tristan et Ysolde*, sont dépassés par cette frénésie de volupté. Toute la fureur, toute la folie de la chair et du sang se rue à l'orchestre et aux voix. Nul soupçon de langueur ou de morbidesse orientale ne vient effleurer cette musique écrite en traits de feu. Des mélodies enivrantes montent en bouffées capiteuses des sables ardents de l'orchestre. Elles s'élancent comme lâchées au travers d'une symphonie en délire. On dirait des résonnances d'une nature inconnue et sauvage, des palpitations étranges.

Rien de plus nouveau pour l'oreille. Rien de plus empoignant pour l'imagination. Pourtant, Strauss ne se pique pas de couleur locale. Loin de lui la pensée de se livrer à des reconstitutions archéologiques, de se perdre dans la recherche des effets pittoresques et décoratifs et des sonorités rares. La note exotique n'a pas d'écho dans *Salomé*, si ce n'est dans la danse où l'on en perçoit le tintement éloigné. Strauss s'impose à l'émotion des spectateurs par le choc furieux et tumultueux de la passion, — par la fougue, par l'emportement et la rapidité vertigineuse de ses combinaisons sonores.

Ni prélude, ni entr'actes. L'action se déroule logiquement, impétueusement, en l'espace d'une heure et demie, dans un décor baigné par la lumière argentée de la lune. La musique s'adapte étroitement au poème d'Oscar Wilde. Elle le suit pas à pas. Strauss a brisé toutes les formules passagères ou factices. *Salomé* marque le point de départ d'une proche évolution de la musique dramatique en Allemagne. Cette nouvelle manière à laquelle nous a si bien préparés *Pelléas et Mélisande*, le maître allemand la reprend pour son propre compte et l'implante au-delà du Rhin. Il apporte à l'œuvre entreprise par Claude Debussy la contribution de son prodigieux talent polyphonique et de son inépuisable inspiration. Car, en écrivant *Salomé*, son dessein était moins de marcher sur les traces de Wagner, de suivre les sentiers battus et rebattus par ses successeurs que de s'inspirer des tendances de notre école française moderne. Il vous confie, d'ailleurs, non sans une certaine coquetterie, pour peu que vous ne

soyez pas allemands, qu'il a composé sa musique sur le mot à mot du texte français. Les paroles allemandes restent une traduction d'après coup. Voilà certes qui n'est pas banal, mais la particularité la plus curieuse de *Salomé*, la nouveauté, réside dans l'écriture toute originale du style vocal.

Strauss n'a point traité les voix à l'allemande. Sa mélodie se réclame manifestement de notre déclamation lyrique, — tout d'abord par la courbe prononcée de la ligne sonore qui se développe à l'aise et aussi par la valeur, par l'autorité, par l'accent que prend ici la voix. Le chant se déploie en toute liberté mélodique, témoin les plaintes délicieuses du soupirant Narraboth, les phrases d'une amplitude si magnifique dans la bouche du Prophète, les élans passionnés de Salomé ; ses accès délirants de volupté à la vue de Jochanaan, toute cette scène finale, longue de 236 mesures, où la sensualité de son amour s'exaspère au baiser de la tête de Baptiste, et j'en passe, les supplications d'Hérode, toutes pleines des convoitises allumées par l'ivresse, etc., etc. Chez Wagner, la parole humaine s'avouait le plus souvent incapable d'exprimer les mouvements de l'âme et en confiait le soin à l'orchestre. Chez Strauss, elle reprend tous ses droits. Elle se jette à toute volée dans le gouffre de l'orchestre. Elle y allume à tous les coins une flamme qui circule, bondit et rebondit. Qu'elle soit emportée sur les sommets ou plongée aux abîmes, la voix émerge toujours et s'étend souverainement, au-dessus même du tumulte de toutes les forces déchainées. Rien ne l'arrête, rien ne l'essouffle.

Quel orchestre cependant ! 120 musiciens, 16 premiers violons, autant de seconds violons. Les bois sont au nombre de 19, parmi lesquels le fameux *Heckelphone*. Le groupe des cuivres compte 15 instruments. Harpes en plus, orgue, harmonium, deux paires de timbales, glockenspiel, triangles, tambourins, etc. Rien n'y manque. Dans le maniement de ce formidable organisme sonore, Strauss déploie une incomparable virtuosité. Par le mélange des sonorités, l'élaboration et la combinaison des motifs, la psychologie des timbres, l'entrelacement audacieux d'un prestigieux contrepoint, par toutes les ressources d'une polyphonie grandiose, unique, colossale, *Salomé* se place au premier rang des compositions du célèbre « Tonkünstler ». C'est peut-être le point culminant de toute la production lyrique depuis Richard Wagner. C'est la floraison musicale d'une imagination, d'un génie tout rempli de l'éternelle jeunesse. Rarement l'inspiration de Strauss se montra si luxuriante, si étincelante. Il faut remonter jusqu'à *Guntram*, à *Zarathustra* pour retrouver cette vigueur, cet élan, cette fougue dévorante, cette prodigalité d'invention.

Je n'insiste pas autrement sur l'éclat de l'instrumentation. Le nom seul de Strauss en dit assez dès qu'on aborde le domaine de la polyphonie. Ce qui, en dernière analyse, donne à *Solomé* une portée exceptionnelle c'est la prépondérance de l'élément vocal dans une œuvre où la symphonie atteint en même temps sa plus haute expression.

Au point de vue de l'interprétation et de la mise en scène, l'intendant général, le comte de Seebach a monté la pièce avec le faste coutumier du théâtre de Dresde. Sous la direction de l'éminent kapellmeister von Schuch l'orchestre s'est vaillamment dévoué. Il a fait des miracles. Il n'est pas conduit d'ailleurs, mais électrisé, tant Schuch y met de vigueur, de souplesse et d'entrain. Et que de science, que de talent, que d'autorité ne faut-il pas pour équilibrer des forces aussi complexes.

Mme Wittich prête au rôle de Salomé son soprano souple et puissant. Elle incarne superbement l'héroïne du drame avec une intensité d'expression inouïe. On ne peut rêver d'un art plus accompli, d'une voix plus délicieusement timbrée. Elle obtint un succès personnel très vif. La voix si prenante de Perron sonne merveilleusement, prophétiquement, j'allais dire, dans le rôle de Jochanaan. Quant à Bunian, il a fait d'Hé-

rode une création de tout premier ordre. Il a été simplement merveilleux. Voilà un ténor intelligent, un maître dans l'art de composer son personnage. Sa voix est magnifique d'étendue, de souplesse et de force.

Les rôles de second plan sont fort bien tenus par Mmes von Chavanne (Herodias), Eibenschütz (le page) et par MM. Jaeger (Narraboth), Wachter (le cappadocien). Je m'en voudrais de passer sous silence MM. Rüdiger, Saville Grosch, Erl, Rains qui rendirent de façon remarquable, avec la plus grande sûreté, l'épisode fugué de la dispute des Juifs.

Le décor signé Rieck, peintre de la Cour, évoquait toute la poésie des nuits de l'Orient. La mise en scène était réglée avec beaucoup de goût par M. Wirk qu'on avait spécialement mandé de Munich.

L. PONNELLE.

ANGERS. — *Troisième concert populaire.* (541^e) 25 novembre. — Le public angevin, malgré sa méfiance coutumière, devant les œuvres des jeunes, dont la réputation n'est pas encore consacrée en province, a bien accueilli la *Fantaisie sur deux Noël wallons*, de M. Jongen. Cette belle œuvre remarquablement architecturée autour de deux thèmes populaires essentiels, est toute revêtue de religiosité orgueilleuse. Elle suit une ligne de pensée profonde que nul élan inattendu, nul essor immodéré ou excessif ne fait dévier. Elle est amenée vers son dénouement à travers les ressources d'une savante instrumentation, avec une mesure et une réflexion qui dénotent une admirable cérébralité musicale et se tient souvent entre l'angélisme un peu monotone d'un Franck et la passion latente d'un Lekeu.

Mlle Marguerite Long a enchanté le public du troisième concert et provoqué des enthousiasmes bien mérités par son talent de pianiste impeccable et pourtant poétique. Elle a joué le *Concerto* de Liszt en le disciplinant hautainement, sans en réduire toutefois la fantaisie, sans en atténuer la couleur ni le romantisme de bon aloi. Sa technique est à la fois ferme et délicate, forte et séduisante. Elle trouve les sonorités émouvantes et atteint l'extrême grâce et l'extrême légèreté dans les traits. De plus elle a répandu à travers les *Variations en ut mineur* de Beethoven un noble élan d'âme, un sentiment haut et pur, éloignant classiquement les exagérations de sensiblerie coutumières aux virtuoses.

La *Symphonie en ut mineur* de Haydn, l'*Ouverture de Faust* de Wagner et la *Marche Héroïque* de Saint-Saëns, étaient également inscrites au programme.

— *Quatrième concert populaire*, 10 décembre. — Le quatrième concert débutait par une exécution parfaite de la *Symphonie Italienne* de Mendelsshon. L'orchestre y a répandu les coloris, la vivacité et la sentimentalité qui conviennent et en a fait ressortir avec une souveraine maîtrise, les contrastes et les effets.

Titania, suite symphonique de M. Georges Hüe, (dirigée par l'auteur), inspire confiance tout de suite, grâce aux belles sonorités nourries et vibrantes sur lesquelles elle s'ouvre et derrière lesquelles on sent palpiter la lointaine légende. La couleur musicale du début pourrait se comparer, sans qu'il y ait pastiche, à celle qui tremble autour du Vénusberg dans *Tannhäuser*. Tout le long de son œuvre M. Hüe joue magistralement de la totalité des ressources orchestrales et des heureuses plénitudes sonores. Son habileté est extrême. Je note un délicat dessin de flûte retombant sur des gouttelettes de violoncelle, quelques fluctuations montantes bien Shakesperiennes dans la trame symphonique, des moments où la féerie légère se déploie comme un voile diapré et des harmonies bien soutenues à l'arrière-plan de deux ou trois essors mélodiques. La fin du Prélude est peut-être un peu flou et de temps en temps on voudrait un rythme plus catégorique s'imposant. Mais ces imprécisions mêmes sont d'accord avec le sujet merveilleux et légendaire choisi par M. Hüe.

M. A. Hekking nous apportait le *Concerto en la mineur* pour violoncelle, de Saint-Saëns. Sa virtuosité riche et robuste, sa superbe éloquence sonore y ont trouvé l'occa-