

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE

Portrait : Richard STRAUSS

Reproduction du décor de "SALOMÉ" au théâtre de la Monnaie

<i>Sur Richard Strauss et Salomé</i>	PAUL DE STÆCKLIN.
<i>Mendelssohn</i>	CAMILLE BELLAIGUE.
<i>Les Premières : Salomé, de Richard Strauss, au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles</i>	CH. VAN DEN BORREN.
<i>Les Concerts du Conservatoire</i>	PAUL LOCARD.
<i>La Quinzaine musicale : Au Conservatoire (Exercices d'Elèves), Société Nationale.</i>	
<i>Concerts de la Salle Erard.</i>	
<i>Concerts de la Salle Pleyel.</i>	
<i>Concerts divers.</i>	
Le Mouvement musical en Province et à l'Etranger :	
La Vie musicale à Vienne	LÉON DE HERZ.
Lettre de Londres	LÉO DIENSIS.
<i>Correspondances de : Angers, Le Mans, Lyon, Nancy, Orléans.</i>	
<i>Théodora au théâtre de Monte-Carlo.</i>	
<i>Concerts annoncés.</i>	
<i>Echos et Nouvelles diverses.</i>	
<i>Nouveautés musicales reçues.</i>	

Le Directeur et le Secrétaire de la Rédaction reçoivent les Lundi, Mercredi et Vendredi, de 10 heures à midi.

Sur Richard Strauss et « Salomé »

A MADAME M. QUIDDE.

« Je suis saoul de gloire et affamé d'argent » disait, sur ses vieux jours, le grand Corneille. M. Richard Strauss est un homme heureux. Il a une hygiène savante, ne mange jamais sans boire, a toujours faim et toujours soif. Le public, pour lui, est un amphytrion à qui, en raison des bons repas qu'il offre, il faut passer tous ses caprices et satisfaire toutes ses fantaisies. M. Strauss est, à proprement parler, un opportuniste en art.

Il y a, en somme, deux publics : la supériorité de M. Strauss est de le savoir et de les contenter tous les deux. Le gros public d'abord qui « laissé à ses propres pensées ne pense à rien ». Il a une conscience si vague, une âme si large qu'il est toujours

ému et qu'au fond rien ne l'émeut. Il lui faut, à ce public, des aliments connus, facilement assimilables, ayant un goût de mets déjà et délicieusement savourés. En outre, il y a le public raffiné, le public snob, insincère par impuissance, pour qui les choses de l'esprit et du cœur sont un délassément obligé, et dont la curiosité veut sans cesse de nouvelles excitations. Ce public a grossi de plus en plus, il déborde sur l'autre et le pénètre. Et c'est pour lui que M. Strauss travaille, pour lui qui lance les réputations et les dore ; mais il pense aussi à l'autre qui les assied.

Les débuts de Richard Strauss sont d'un jeune homme bien doué. Il marche dans les voies traditionnelles. Il inaugure sa carrière par des œuvres de musique de chambre, un quatuor, deux symphonies où l'on découvre déjà une très grande sûreté de métier. Une rencontre avec Alexandre Ritter décida de son avenir et le lança en plein mouvement wagnérien. Il devient wagnérien à l'heure où le triomphe du maître de Bayreuth est définitivement assuré. Sa première œuvre, au retour d'un voyage en Italie, *Aus Italien*, est éblouissante de couleur et de verve. Le jeune compositeur a trouvé sa vraie nature. Il apporte dans la musique à programme ses qualités étincelantes. Après *Don Juan*, tout vibrant de poésie, de jeunesse, de vie, naît une œuvre puissante, de forte architecture, le chef-d'œuvre du poème symphonique d'outre Rhin, *Mort et Transfiguration*, dont la valeur est plus dans la belle ordonnance et la richesse de l'orchestre que dans la qualité des idées. Car dès lors Strauss est sinon d'une pauvreté, du moins d'une banalité d'inspiration rare. Jusqu'à *Till Eulenspiegel*, une délicieuse fantaisie germanique, cossue, un peu lourde, savoureuse à souhait, il suit la trace de Liszt, fait, en allemand qu'il est, ce que Saint-Saëns avait fait en France quelques années auparavant. Au moment des grands triomphes wagnériens, cependant, il transporta les procédés wagnériens dans la salle de concerts : et c'était agir avec un opportunisme habile. *Till Eulenspiegel* est dans l'esprit des *Maîtres Chanteurs*, une transposition du drame à l'orchestre pur. Ses poèmes symphoniques s'adressent au public snob, mais par la médiocrité de l'invention ne déconcertent pas le grand public.

Une fois ses premiers essais lancés, une fois sa réputation assise, une fois certain du succès, une fois la musique à programme admise, Strauss l'exploita avec une superbe habileté. La musique doit selon lui exprimer quelque chose de précis. (C'est exactement le contraire des théories romantiques allemandes. Selon les poètes de la petite fleur bleue, la grande supériorité de la musique sur les autres arts c'est l'indéfini où elle se meut et où essaye d'aspirer la poésie). Avec la richesse de ses moyens actuels, la souplesse de ses formes, la musique est susceptible de supporter les problèmes les plus profonds de la pensée, et de les rendre. Le poème symphonique devient de la spéculation symphonique. Toute musique qui n'est pas la notation d'une réalité tangible ou d'une idée clairement arrêtée, n'existe pas pour Strauss. Il n'a pas assez de dédain pour le pâle Mendelssohn et surtout pour le malheureux et l'impuissant Schumann des symphonies. « Faire comme Schumann ou du Schumann » est dans sa bouche un terme de profond mépris. Mais Strauss est opportuniste. Il suit les fluctuations de la mode et de la pensée, voire, parfois, les *présent*. A un moment donné, il faut autre chose au public que de belles ou charmantes fantaisies. L'astre Nietzsche monte à l'horizon, le Nietzsche germanique et dilettante du surhomme. Strauss voit la veine, s'en empare et *Ainsi parla Zarathustra* paraît. Strauss déploie dans cette œuvre les ressources les plus éclatantes d'un métier vertigineux qui fait illusion. C'est la science orchestrale poussée jusqu'au paradoxe. Je ne parle pas seulement des masses instrumentales dont l'auteur de la *Domestica* se sert et au milieu desquelles il se joue, La grande maîtrise de Strauss réside dans l'audacieuse et savante marche de sa polyphonie. Celle-ci gagnerait les trois quarts du temps à être moins bruyamment exprimée. Elle y gagnerait en clarté surtout, de confuse et vague qu'elle est ; avec la

nouvelle manière du compositeur, ce qu'on peut appeler sa manière philosophique ou de haute cocasserie humoristique, son orchestre, varié, sonore, original, devient bizarre et recherché. Boucher les trompettes, faire bêler les clarinettes, râcler les cordes avec le dos des archets, ne pas employer les instruments dans leur timbre caractéristique mais en tirer des sonorités gratuitement bizarres, bouleverser à plaisir et par simple besoin d'étonner les groupements logiques, voilà qui me semble un excès dans la poursuite du pittoresque.

Renan écrit quelque part : « On peut tout dire dans le style simple et correct des bons auteurs et les expressions nouvelles, les images violentes viennent toujours d'une prétention déplacée ou de l'ignorance de nos richesses réelles ». Ces mots confonnent en substance la critique de tout le mouvement germanique contemporain et de R. Strauss très spécialement. J'ai peur qu'en somme, les efforts incessants et douloureux dont nous voyons l'inutile dépense, n'aboutissent qu'à faire, selon le mot de Mozart, de la musique *pour les longues oreilles*. Mais le style, n'est-ce pas tout simplement le don d'égaliser sa pensée par l'expression, c'est-à-dire, pour l'artiste, de trouver la forme adéquate à son émotion, de dire ce qu'il a à dire, rien de moins mais aussi rien de plus ? Il est clair que l'expression d'une idée baroque sera baroque, et que si vous n'êtes pas ému, vous aurez beau vous battre les flancs, vous n'arriverez pas, quelques trucs que vous mettiez en œuvre, à trouver la forme émouvante de cette inexistante émotion. Un point essentiel et qu'on oublie trop aisément, c'est que la peinture doit rester de la peinture et ne saurait impunément essayer d'être de la poésie ou de l'architecture pas plus que la musique de la sculpture ou de l'histologie. Il y a, quoi qu'on dise, des sujets musicaux et des sujets qui ne le sont point. La musique est, selon la définition d'un grand poète, l'art qui nous fait sentir le sentiment, c'est un appareil capable d'exprimer, dans leur infinie variété, tous les sentiments humains, rien au-delà, et tout ce qui est en dehors du sentiment n'est pas de son ressort. Beethoven, qui s'y connaissait, en parlant de la musique descriptive disait : « Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei ». « Plus expression du sentiment que peinture ». Ce que nous voulons trouver dans une œuvre musicale, c'est un plaisir et une émotion. Pour nous émouvoir il faut que l'artiste ait été ému lui-même. En fixant définitivement son émotion sous la forme qu'elle appelle, il la définit et en quelque sorte la crée et la fait nôtre. Son œuvre devient un morceau de sa substance. Les sources de l'émotion ne varient guère d'époque à époque, ce qui varie c'est le souvenir qu'elle laisse dans l'individu et la forme que celui-ci lui donne.

Il est clair que par essence la musique, à moins de les condamner à cesser d'être, ne saurait s'occuper de vérités scientifiques. Je ne vois pas ce qu'on pourrait mettre de sa substance dans le thème qui aurait à chanter : *Cogito ergo sum* ou *Le monde est ma représentation* ou *au commencement était le Verbe*. On m'objectera que *Zarathustra* n'est ni de la science ni de la philosophie mais un poème à intentions apocalyptiques et philosophiques. Essayez-donc de mettre en musique la matière du plus beau poème de l'antiquité latine : *De natura rerum* ! Une œuvre littéraire admirable ne produira pas nécessairement une admirable œuvre musicale. *Zarathustra* est une rêvasserie philosophique, fort bien, et M. Strauss n'exprime rien que les sentiments éveillés à la lecture de l'ouvrage, sentiments vécus et éprouvés. Qui donc me garantit que la formule que m'impose M. Strauss soit la bonne, et de plus que m'importe à moi *Zarathustra* ? En tout cas je n'ai pas à l'étudier à travers l'auteur de *Tod und Verklärung*. Ce qui m'importe, c'est Strauss lui-même, son cœur, sa sensibilité, son imagination, la façon dont il vibre sous les impressions du monde extérieur, ce qu'il y a de commun entre lui et moi, ce qu'il y a de différent, l'homme mon frère enfin qui souffre et jubile comme je souffre et je jouis, et à qui je demande l'expression de cette souffrance

et de cette jouissance. Or ce Strauss là n'est nulle part. J'entends des motifs quelconques, banals, sans caractère, donc laids (la laideur, comme le dit Péladan, n'est-ce pas l'absence de caractère ?) que, par des ficelles habilement dissimulées, on s'efforce de rendre curieux sinon saillants. L'œuvre qui ne jaillit pas du cœur ne sera jamais, quelque virtuosité qu'ait son auteur, qu'une œuvre inutile et mort-née. Et ceci est plus vrai encore de la triste *Vie d'un Héros*, accentuation nietschzéenne, où l'on ne sait ce qu'il faut déplorer le plus, de l'inutile effort employé à la créer ou de l'habileté prodigieuse dépensée en pure perte. Toute cette surface éblouissante qui fait allusion cache une pauvreté rare de sentiment intérieur.

Strauss est, en plus, le grand humoriste de la musique et c'est là peut-être le côté le plus original de son talent. *Till Eulenspiegel* est une œuvre pleinement savoureuse. *Till Eulenspiegel* est une trouvaille : *Don Quichotte* est l'exploitation raisonnée de cette trouvaille. C'est l'illustration musicale du roman de Cervantès. Le violoncelle solo personifie le chevalier à la triste figure et d'un bout à l'autre du « poème », il lutte contre l'orchestre déchainé. Je reproche moins à R. Strauss d'avoir fait de la musique à propos de *Don Quichotte* que d'avoir fait de la musique burlesque, que d'avoir travesti *Don Quichotte*, que d'en avoir donné, sous prétexte d'humour, une parodie épaisse. Que R. Strauss soit burlesque tant qu'il voudra, qu'il étale le fond de sa *Biernatur*, comme disent ses compatriotes, je suis prêt à trouver drôle les extravagances de son imagination ou de sa pensée ; mais que sous prétexte de liberté artistique il impose une déformation de belles œuvres, qu'il altère à plaisir, faute de les comprendre, pour la pure satisfaction d'être original, voilà qui dépasse les bornes.

Après l'humour chevaleresque, l'humour bourgeoise, l'humour sentimentale, car Strauss est Allemand et sentimental, après *Don Quichotte* et la *Vie d'un Héros*, voici la *Symphonie Domestique*. Il y a plus de deux ans j'ai dit ici le peu de bien que je pensais de cette œuvre. Les querelles de ménage et les secrets de la vie intime de M. Strauss ne m'intéressent absolument pas. Mais qu'importe ce qui l'a inspiré si l'œuvre plait ? Aussi j'ai cherché, ne trouvant aucune espèce de joie à la *Domestica*, si le commentaire qu'en donne son auteur me fournissait la raison du peu de plaisir que j'y prenais. Remarquez que c'est M. Strauss qui se déshabille en public et met de la coquetterie à rendre notoires ses ennuis conjugaux. Voilà l'indice d'une vanité peu commune, et nous savons du reste que M. Strauss ne pêche pas par excès d'humilité. Je me doute que Mozart ou Racine, Sophocle et Victor Hugo, mangèrent et burent comme vous et moi, eurent leurs petites infirmités, leurs crises domestiques, que leurs enfants, s'ils en eurent, furent comme les vôtres et les miens, pleurnicheurs et encombrants, quoique exquis et adorés, mais je me doute aussi que ce n'est pas pour ces raisons qu'ils furent Mozart ou Racine, Sophocle et Victor Hugo. C'est bien plutôt parce qu'ils étaient les instruments de la conscience humaine, c'est-à-dire des individus, des types grâce à qui la conscience humaine parvint à s'exprimer à un moment donné, à trouver sa forme. Une idée n'existe que lorsqu'elle est exprimée et suivant la manière dont elle est exprimée. L'humanité n'est arrivée à la conscience que du jour où elle fut capable de définir, de fixer, de différencier les accumulations de sensations et d'expériences qui bouillaient en elle, de les transformer en idées, et c'est là le rôle de l'art qui n'est pas un passe-temps de mondains curieux, ni le tour d'adresses de prestidigitateurs trop habiles.

Jusqu'ici Richard Strauss, consacré maître dans le poème symphonique, n'avait eu que de minces succès sur la scène. La foule aime les talents nettement déterminés sur lesquels elle peut mettre une étiquette. Son premier opéra, *Guntram*, ne se joue plus guère, même dans cette Allemagne où tout se joue : *Feuersnot*, qui suivit, est une

fantaisie dramatique fortement inspirée des *Maîtres chanteurs*, très adroitement bâtie, où l'auteur se paie la tête de ses bons compatriotes munichoïses. Il fallait trouver quelque chose de nouveau, de sensationnel. Les sauts périlleux de la *Domestica* et de *Don Quichotte* ne suffisaient plus à retenir les faveurs du volage public. Ces faveurs allaient à d'autres. En Allemagne, dans la bourgeoisie aisée, qui est la classe intellectuelle dirigeante, Oscar Wilde commençait à pénétrer. Le bourgeois allemand depuis qu'il est riche, *supporte impatiemment la réputation de moralité qu'on lui fait*. La moralité, l'esprit de race, l'amour de la famille, toutes les vieilles qualités germaniques, c'était bon pour un peuple sans culture.

Paris, le cerveau et le cœur du monde, n'est-ce pas Sodome et Gomorrhe ? Le propre d'une race civilisée, c'est d'être en dehors, au-dessus de la morale ou à côté. Or, Wilde est un maître admirable de perversité, sa vie même invitait à suivre son enseignement. Quelle supériorité pour une femme, pour une jeune fille que de parler de Wilde avec détachement et enthousiasme ? Wilde devint à la mode. Lorsqu'il fut bien avéré que sa *Salomé* avait conquis l'empire, Strauss aux aguets s'en empara et la revêtit de la forme nationale par excellence, de lourde et étincelante musique. La première représentation à Dresde fut sensationnelle et depuis, *Salomé*, dans sa nouvelle parure, a fait son tour d'Allemagne, soulevant de dithyrambiques éloges et des fureurs. Mais le but poursuivi : conserver les faveurs changeantes du public et s'imposer sans cesse à l'attention, était atteint. Dès l'instant où Strauss adoptait Wilde, il fallait y aller franchement et adopter non pas le Wilde le plus remarquable ni le plus grand, mais le plus caractéristique et le plus pervers : c'est ce qu'il fit.

Voici le sujet en quelques lignes : Salomé, fille d'Hérodiade est une fille inquiète que tourmentent les bouillonnements de la puberté. Dans la cour licencieuse de son beau-père Hérode, tout contribue à exciter sa chair en éveil. Le Tétrarque lui-même la poursuit de ses désirs. Elle se trouble et son être se révolte quand elle sent posés sur elle les regards pleins de convoitise. Un soir, durant un festin qu'Hérode donne au légat romain, Salomé impatiente quitte brusquement la salle. Dehors la lune fond dans le ciel pur, l'air de feu est rempli de caresses lascives. Une voix soudain sort d'une citerne, voix étrange qui vomit des anathèmes. C'est Jochanaan, le prophète, l'ennemi d'Hérodiade qui chaque jour demande sa mort. Salomé veut voir cet homme étrange. Mais les ordres du Tétrarque sont formels, personne ne parlera à Jochanaan. La jeune fille sait qu'elle est belle, les yeux du capitaine des gardes Narraboth le lui disent, elle est femme et un mot de sa bouche fait tomber toutes les hésitations et tous les scrupules. Qu'on amène le Prophète ! Le Prophète paraît, Salomé s'approche. « Le fils de l'Homme est-il aussi beau que toi, Jochanaan ? — Je suis amoureuse de ton corps. Ton corps est plus blanc que les lys des champs. Ton corps est blanc comme la neige des montagnes de Judée. Rien n'est si blanc que ton corps. » « Arrière, fille de Babylone ! » « Ton corps est affreux, il est atroce ton corps. Je suis amoureuse de ta chevelure. Jochanaan, laisse-moi toucher ta chevelure ! — Ta chevelure est affreuse. Je ne l'aime pas, ta chevelure, c'est ta bouche que je désire, Jochanaan. Ta bouche est comme une grenade qu'aurait fendue un couteau d'argent. Rien au monde n'est rouge comme ta bouche. Laisse-moi baiser ta bouche. » « Arrière, jamais ! » « Je veux baiser ta bouche, Jochanaan. Je veux baiser ta bouche, laisse-moi baiser ta bouche Jochanaan. » Cependant Narraboth, témoin de cette scène, se coupe la gorge. Le Prophète rentre dans sa prison en maudissant Salomé. Hérode paraît, échauffé par l'ivresse. « Danse pour moi, Salomé, danse. Je suis triste ce soir, si tu dances je te donnerai tout ce que tu me demanderas. » Et Salomé danse, une danse sauvage qui s'adoucit en une languissante et lascive berceuse. « Que veux-tu Salomé, que veux-tu ? » « Je désire, sur un plateau d'argent, la tête de Jochanaan ! » Hérode hésite. « Allez soldats, le Tétrarque

a promis, a juré, allez ! » La tête apparaît hors de la citerne sur un plateau que soulève le bras du bourreau. Salomé s'en empare. Et voilà la grande scène pour laquelle la pièce est faite. « Ah ! Jochanaan, tu n'as pas voulu me laisser baiser ta bouche ! Je vais cependant la baiser. Je vais y mordre de mes dents comme on mord dans un fruit mûr. Je te l'ai dit, Jochanaan ! Ah ! Ah ! je vais baiser ta bouche. Mais pourquoi ne me regardes-tu pas, Jochanaan ? Tes yeux qui furent si terribles sont clos maintenant. Soulève tes paupières (Salomé joue avec la tête et fait les gestes qu'elle indique). Je vis encore mais toi, tu es mort et ta tête, ta tête m'appartient ! J'en puis faire ce qu'il me plaira. La jeter aux chiens ou aux oiseaux. Ah, Jochanaan, tu étais beau ! Rien au monde n'était blanc comme ton corps. Rien au monde n'était noir comme ta chevelure ! Dans le monde entier, rien n'était rouge comme ta bouche ! Ta voix était un vase d'encens, et quand je te regardais, j'entendais une musique mystérieuse. J'ai soif de ta beauté. J'ai faim de ton corps. Ni vin, ni fruits ne sauraient apaiser mon désir... Oh ! pourquoi ne m'as-tu pas regardée ? Tu m'aurais aimée. Je le sais, tu m'aurais aimée. Et le secret de l'amour est plus grand que le secret de la mort. » Elle baise la tête sur la bouche. « Oh ! j'ai baisé ta bouche, Jochanaan. Je l'ai baisée ta bouche, et tes lèvres avaient un goût amer. Un goût de sang ? Non, un goût d'amour, peut-être. L'amour, dit-on, a un goût amer. Qu'importe ? Qu'importe ? J'ai baisé ta bouche, Jochanaan ! » « Qu'on tue cette femme, » hurle Hérode, hors de lui. Les soldats se précipitent sur Salomé. Le rideau tombe.

Le sujet suffit à expliquer le succès de la pièce. Il y a dans l'œuvre de Wilde beaucoup d'artifice, de l'art aussi, un certain souffle de poésie, du mouvement et de la vie. Ce sont bien des gens en chair et en os qui agissent. Je regrette que Strauss ne soit pas arrivé à caractériser musicalement aussi exactement chacun des personnages. La partition de *Salomé* est pourtant son chef-d'œuvre. J'entends par là qu'il a donné dans cette partition la mesure complète de ce qu'il savait et de ce qu'il pouvait. Il a suivi très exactement le texte de Wilde, à quelques coupures près. L'original, dit-on, est écrit en français et c'est sur la traduction allemande du texte français que Strauss a écrit sa musique. Cette musique est surtout nouvelle, au fond, par certains côtés techniques. L'originalité, c'est que dans *Salomé*, plus rien ne subsiste de la tradition du drame wagnérien. Le compositeur a transporté sur la scène les principes de son poème symphonique. *Salomé* est un poème symphonique où apparaît un timbre nouveau, la voix humaine. La partition fourmille de choses curieuses, de coins charmants. Le quintette des vieux juifs discutant sur la venue du Messie est une merveille, d'une humour, d'une saveur incomparables. De coins grotesques aussi : au moment où le bourreau exécute Jochanaan, les contrebasses ont une façon de râcler et de pincer leurs cordes, d'un effet peu ordinaire.

Salomé n'est pas une concession faite au public, son auteur n'en fait jamais ; c'est une satisfaction donnée au snobisme en quête de nouveauté.

M. Strauss, avec le sûr instinct des goûts et des désirs du public pour qui il travaille, celui qui paie et assure le succès, et de celui à qui il pense, le dispensateur de la gloire, a compris que *Salomé* s'imposerait par le côté de pathologie érotique et de sadisme (c'est le mot), de la dernière scène. La pièce de Wilde est d'un dilettante en quête d'excitations curieuses ou cherchant à fixer, fort habilement du reste, des rêves dépravés. L'œuvre de Strauss n'a même pas cette excuse : *Saltavit et placuit...*

Et maintenant que la mode est, en Allemagne, aux pièces antiques, façon Hofmannsthal, « les étonnantes pièces gréco-allemandes », comme les appelle Romain Rolland, où se mêlent Ibsen, Homère, Wilde et des manuels d'archéologie, Richard Strauss suit docilement la mode et travaille à une *Electre...*

Paul de STOECKLIN.