

Trois ouvrages considérables que Paris n'avait pas encore entendus, nous ont été offerts presque en même temps, de façon à appeler d'intéressantes comparaisons entre les écoles contemporaines d'Italie, d'Allemagne et de France. Une fois encore il est apparu que l'art lui-même admet des frontières, et que si le génie, comme il sied, les passe aisément, il n'en est point de même du simple talent. Je ne vois d'ailleurs aucun inconvénient à ce qu'il en soit ainsi. Ne me faites pas dire pour cela que nous ne devons aucun accueil aux compositeurs étrangers; j'estime au contraire qu'il est fort utile que nous les connaissions le mieux possible, et que nous offrions un tour d'hospitalité à chacun de ceux qui se sont fait un nom dans leur // 324 // pays. Mais il ne faut nous demander de les comprendre et de les aimer tout à fait, que s'ils possèdent la puissance de nous imposer leur mentalité et leur sensibilité toutes différentes des nôtres, ou plutôt s'ils nous laissent sentir, au travers de leur humanité particulière, ce qu'ils enferment d'humanité générale. Ils appartiennent alors à la famille universelle, et nous pouvons les adopter. Autrement, efforçons-nous de les apprécier avec justice, accueillons les – quand ils le méritent – avec courtoisie, et ramenons les chez eux, sans leur abandonner chez nous une place dont les nôtres ont besoin, et qu'ils peuvent remplir tout aussi bien, sinon mieux.

Dom Lorenzo Perosi, maître de chapelle du Vatican, est sans doute le plus illustre et le plus autorisé des compositeurs de musique religieuse d'aujourd'hui. Si nous le comparons à certains de ses compatriotes, il nous paraîtra un sérieux et probe musicien; il nous forcera à reconnaître que l'immonde vérisme n'est pas toute la musique de l'Italie, et que ce pays qui semble avoir épuisé sa part de beauté et n'être plus, dans un nature inépuisablement belle, que le musée de son miraculeux passé, possède encore des hommes qui ont le respect de leur art et // 325 // même le connaissent un peu. Mais par quel ironie du sort les musiciens italiens qui écrivent de la musique propre, n'écrivent-ils plus que de la musique morte?

M. Perosi écrit fort proprement: mais il bâtit mal, et n'orchestre, à vrai dire, pas du tout. Ce qui ne serait rien, si du moins on sentait chez lui une pensée forte. Ne parlons point de *Florence*, "suite symphonique" pas symphonique le moins du monde: cela n'est assurément pas son affaire. Mais l'oratorio ou la cantate: *Dies Iste*, œuvre estimable et d'amples proportions, ne montre que la piété superficielle et familière, optimiste et un peu molle, à laquelle s'accoutument les personnes qui vivent à l'abri de la vie dans l'intimité du saint lieu. Je ne discute pas la très sûre sincérité de la foi qui l'inspire: mais c'est de la musique de religieux, plutôt que de la musique vraiment religieuse. Quelques pages sublimes de Palestrina, que M. Vincent d'Indy est venu faire chanter ensuite par les élèves de la *Schola [cantorum]*, ont immédiatement fait sentir la différence. Hélas! non, M. Perosi n'est pas comme on l'avait annoncé le successeur des Palestrina et des Carissimi. Il semble aussi éloigné du mysticisme ingénument passionné d'un César Franck – pour ne point parler de la profondeur enthousiaste ou douloureuse du protestant Bach. Il est le premier des maîtres de chapelle de son temps: mais après avoir animé ses œuvres de début d'un sentiment vivace, presque dramatique, il n'écrit plus que cette

musique facile et béate qui est spécialement la musique des maîtres de chapelle. Il a du reste sur la plupart d'entre eux l'avantage d'une fraîcheur mélodique parfois plus qu'agréable.

*

**

M. Gustav Mahler est une individualité d'une autre trempe. Il y a longtemps que nous devrions le connaître, et peut-être est-il de ceux qui mériteraient que nous les connussions bien. C'est encore un exemple de la bizarrerie de nos chefs d'orchestre. Tandis que depuis des années tous les ouvrages de M. Richard Strauss prennent place au répertoire de nos concerts, M. Mahler, qui occupe en Allemagne – le théâtre mis à part, pour lequel il n'écrit point – une situation presque égale à celle de M. Strauss, ne peut se révéler à nous que dans des conditions anormales, et ne se révèle qu'avec un ouvrage ancien déjà. Sa deuxième symphonie, en *ut mineur*, appartient à sa "première manière" – un peu moins // 326 // révolutionnaire, au fond, qu'elle n'en a l'air – et l'on nous dit qu'il en est à la troisième! C'est donc de cet ouvrage seulement qu'il convient que nous parlions, en nous gardant de trop généraliser sur la personnalité de l'auteur.

Ce que nous savons, c'est qu'en Autriche et en Allemagne cette personnalité excite des délires d'admiration – dont il nous arrive même des échos un peu effarants – qu'elle rencontre aussi une de ces oppositions méprisantes, haineuses, qui nient plutôt encore qu'elles ne discutent. A Paris, la *deuxième symphonie* a été en somme bien accueillie par le public; parmi les musiciens et les critiques je n'ai pas vu que se soient manifestés de très grands enthousiasmes, mais les témoignages de répulsion n'ont pas manqué. Evidemment M. Mahler n'a pas le savoir faire de M. Strauss. Il me paraît néanmoins plus sympathique. S'il n'a pas le brillant, ni la séduction, ni l'esprit, ni l'incomparable couleur orchestrale de son rival, il n'a pas non plus ce quelque chose d'équivoque, qui frappe et qui inquiète nos bas instincts. Il est nerveux, il n'est pas neurasthénique. Il n'a pas de goût, plutôt qu'il n'a mauvais goût.

M. Casella vous a donné ici même le mois dernier une analyse assez complète de la *deuxième symphonie*. J'avoue qu'il ne m'a point fait comprendre quel lien pouvait s'établir entre les différentes parties. Cet amoncellement de choses prodigieusement disparates, pourtant, l'énormité de l'œuvre et du matériel sonore qu'elle emploie, n'amènent pas autant de trouble ni d'accablement qu'on le pourrait croire. Tout cela s'ordonne avec une clarté aveuglante. La construction est assez rude, comme de blocs juxtaposés, avec des transitions élémentaires, des contrastes gros et faciles; mais elle est, quoique peu régulière, largement et solidement équilibrée. L'étendue extraordinaire des thèmes, la façon dont M. Mahler, à leurs présentations successives, les varie et les enrichit de figures superposées, empêchent quelquefois qu'on ne discerne du premier coup les lignes de cette construction. Malheureusement l'invention de ces thèmes est en soi d'une extrême insignifiance, volontiers et fâcheusement emphatique. Seul le premier thème du premier morceau sort de la banalité, est vraiment une idée: et ce morceau aussi est, à mon sens, le

meilleur de la symphonie, avec une partie du *lied* qui précède le finale. Quant à l'écriture, elle ne dépasse guère les moyens classiques; et nous serions presque tentés, avec nos habitudes d'oreille, de la trouver trop peu garnie. Toute // 327 // cette énorme orchestration n'opère que par grossissement du trait, qui reste simple, souvent sec et dur. Ce grossissement est dosé avec une remarquable sûreté. C'est une orchestration démonstrative, ce n'est pas une orchestration "amusante", sauf en quelques passages, cependant, du second et du troisième morceau. Le goût des instruments à son indéterminé y est caractéristique. Elle n'a pas la vivacité fluide et frémissante de celle de M. Strauss, mais elle "sort" avec une netteté lumineuse, et les oppositions, gradations, préparations des effets de sonorité sont parfaitement ménagées. Ce qui manque partout en cet ouvrage, c'est la beauté. Il est franc et sain; il a de la force; il a par moments de la grâce; la pensée peut en être vaste et pure, probablement sincère: tout cela pourtant, avec un idéal apocalyptique, reste en quelque sorte terre à terre, sent l'huile, intéresse, mais ne touche pas. L'énergie se soutient mal, s'échappe en cris forcenés, ou retombe à l'apathie d'extases que nous ne nous sentons pas assez convaincus de partager. Le rythme est actif et vigoureux: mais on voit toujours à l'horizon un régiment qui passe, ou la brasserie où l'on danse.

M. Mahler ne prit jamais de leçons de Brückner, c'est entendu: il serait déshonoré, paraît-il, si on le pouvait croire l'élève de ce pauvre vieux. Il n'en est pas moins, avec des goûts et un tempérament en bien des choses opposés, le véritable continuateur de cet autre symphoniste sans mesure. Beaucoup moins wagnérien que lui, beaucoup moins mystique, et plus lucide, je concède qu'il n'ennuie pas comme lui, parce que son écriture est moins touffue, son développement moins scolastique, sa composition mieux pondérée. Mais il lui reste inférieur par l'émotion, par la qualité du sentiment et par l'idée. Peut-être n'obéit-il pas plus que Brückner à un désir intéressé d'étonner. Cet appétit du colossal et du mêlé semble lui être naturel. Et ce n'est en réalité que l'hypertrophie malade d'un certain sentiment beethovénien, déjà dévié par Berlioz: véritable mégalomanie, qui fait de tous les compositeurs allemands de ce siècle autant de Bismarck, violents, gonflés d'eux-mêmes et sans scrupules. Quant à Schubert, comment a-t-on pu prononcer le nom du plus cordial et du plus spontané des musiciens à propos de cet art brutal et cérébral, où se sent une volonté sans cesse et laborieusement tendue? Ils se rencontrent dans l'exploitation du *ländler* viennois: voilà tout. Et quelle affectueuse poésie Schubert savait y mettre!

C'est grâce au patronage de la Société des Grands Auditions que la // 328 // symphonie de M. Mahler a pu être jouée aux Concerts Colonne: grâce aux Amis de la Musique aussi. Les Amis en ont partagé les charges, sans que les Grandes Auditions partageassent leur discrétion. Les Amis se sont facilités l'abord de cette œuvre formidable en certaines réunions préliminaires, dont l'organisation était fort intelligente. Ils ont en même temps entendu pour la première fois la *Chorale Mixte de Paris*, qu'ils ont fondée, et qui, sous la direction de M. Gustave Bret, donne déjà les résultats les plus remarquables, promettant de rendre à la musique des services prochains, et les plus efficaces.

*

**

A deux compositeurs qui occupent chacun dans sa partie une situation depuis longtemps prépondérante, les circonstances ont opposé un jeune Français, qui ne fait que débiter. Sur M. Mariotte et sur les difficultés qui s'élevèrent à propos des deux *Salomé*, je n'ai rien à vous apprendre: les lecteurs de cette revue ont connu l'affaire mieux que personne, puisque c'est grâce à l'heureuse intervention de M. Romain Rolland dans notre S. I. M. qu'elle a enfin reçu une solution pacifique. Rien qu'à la défense de son ami, M. Richard Strauss a pu comprendre qu'il se couvrait non seulement d'odieux, mais encore de ridicule, ce qui devait lui être plus sensible. Il a compris aussi qu'au moment de faire représenter sa propre *Salomé* à l'Opéra, un geste sympathique serait particulièrement opportun. Je ne sais pas s'il touche des droits d'auteur à la Gaîté comme il fit à Lyon: mais que nous ayons pu entendre la *Salomé* de M. Mariotte, voilà l'essentiel; ne parlons plus du reste, qui n'est pas joli.

Pour être tout à fait juste envers la *Salomé* française, il faudrait sans doute oublier la *Salomé* allemande, œuvre éblouissante d'une personnalité la plus audacieuse et la plus dominatrice qui existe dans l'art aujourd'hui. Avouons cependant qu'en face de celle de M. Strauss l'œuvre de M. Mariotte se tient fort bien. D'abord parce que M. Mariotte et un musicien excellent, solide, élevé et délicat, et pas du tout, – M. Rolland a été le premier à le reconnaître – “l'amateur” qu'on pouvait craindre. Ensuite, le sentiment dans lequel les deux partitions ont été conçues est si différent qu'il écarte les comparaisons. M. Strauss, avec une puissance, un éclat, une originalité, avec surtout une intensité de vie extraordinaires – mais d'une vie tout extérieure – a encore exaspéré le // 329 // goût exécrable du texte d'Oscar Wilde, ce qu'il présente d'artificiel, d'excentrique et de malsain: et par là, il faut le dire, c'est sa musique qui se maintient dans l'esprit du poème et lui convient évidemment le mieux. Avec tous ses excès de développement et de sonorité, de couleur et d'expression, avec son extrême complication, sa difficulté et sa cruauté, elle est, comme on dit, très représentative des tendances actuelles de l'art allemand: tandis que M. Mariotte offre un bon exemple des qualités de conscience, de mesure et de dignité, dans la forme comme dans la pensée, qui caractérisent la vie profonde de notre école française. Il s'est efforcé de dégager tout ce que le sujet pouvait contenir d'intérieurement humain, et de l'idéaliser. Il y a réussi avec déjà une grande assurance: et un tel début nous apporte plus que des promesses. La partition de *Salomé* date en effet de quelques années; elle est réellement la première œuvre de M. Mariotte, se rattachant, au travers de l'enseignement de M. d'Indy, aux principes wagnériens. On y a voulu relever aussi l'influence de M. Debussy: elle resterait bien superficielle, et visiblement M. Mariotte écrit avec une sincérité parfaite, sans s'occuper d'imiter personne. Après un beau prélude, dramatique et sombre, les premières scènes se déroulent dans une atmosphère délicieuse. M. Mariotte a donné plus d'importance que M. Strauss au personnage sympathique du jeune Syrien; il a, en revanche, atténué l'âcre humour des caractères d'Hérode et d'Hérodiade, supprimé même toute la dispute avec les Juifs. Il s'est ainsi privé de contrastes

nécessaires. Dans la suite de son œuvre, à la monotonie du sentiment s'ajoute celle de l'écriture, uniformément complexe et chargée, d'une instrumentation souvent épaisse et lourde dans le grave; la monotonie encore des tonalités, dont l'ordonnance semble peu raisonnée. En bien des endroits l'idée ne se dégage pas nettement, bien qu'elle ait de l'abondance et du souffle. Constituée généralement par des mélodies assez étendues, dont les fragments les plus significatifs se développent, à l'orchestre ou dans le chant, comme des thèmes individuels, cette idée, si elle n'est pas d'une originalité frappante, est d'une noble et généreuse qualité, dans son dessin et dans son expression. Expression juste et sans mauvaise complaisance à l'effet, comme le mouvement scénique, comme la déclamation, qui s'accorde et s'équilibre à merveille avec la symphonie toujours importante. Et quand arrive la dernière scène; quand avec un cri déchirant et triomphant, Salomé reçoit en ses mains la tête et ploie sous le faix, et qu'on n'entend plus rien qu'un chœur invisible, priant et gémissant à la fois et murmurant toute // 330 // l'horreur du monde; quand elle commence sa lamentation suprême, il n'est plus besoin, en vérité, d'oublier la *Salomé* de M. Strauss. D'une espèce toute différente, et beaucoup plus haute, l'émotion ici n'est pas moins saisissante. Tout n'en appartient qu'à M. Mariotte. Par lui, le spectacle de macabre luxure se purifie en un terrible symbole d'amour et de mort. M. Strauss nous tord le cerveau et les sens, nous pénètre d'on ne sait quel mélange d'horreur délectable et de révoltante volupté: M. Mariotte nous incite aux pensers les plus graves. Il a trouvé en M^{lle} Bréval l'interprète admirable qui de la pensée même sait faire une forme et un chant. C'est un de ces moments où la musique, aux mains d'une grande artiste, ouvre en nous-mêmes d'indéfinissables profondeurs.

*
**

Le mois dernier a été particulièrement favorable à M. Paul Dukas. Une reprise d'*Ariane et Barbe-Bleue* à l'Opéra Comique a produit sur le public plus d'impression qu'aucune des représentations précédentes. Ceci, non pas seulement parce que le public avait besoin de s'accoutumer aux beautés de cette admirable partition, dont le poème seul a quelque obscurité; mais surtout parce qu'on a enfin donné au rôle principal une interprète qui a une voix, et qui chante. Le public s'est ainsi aperçu du caractère si généreusement vocal, si simplement émouvant, d'un ouvrage qu'il avait été trop porté jusqu'ici à considérer comme une symphonie accompagnant de précieuses pantomimes. Que n'avons-nous entendu plus tôt M^{lle} Mérentié dans Ariane!

Peu après, M. Paul Dukas a dirigé pour la première fois l'Exercice annuel des élèves du Conservatoire, en qualité de professeur de la classe d'ensemble instrumental, où il a interrompu une trop longue tradition d'indifférents batteurs de mesure. Les applaudissements les plus chaleureux ne se sont pas adressés seulement à sa personne, ni aux exécutions d'un style si original en même temps que si classique qu'il obtenait, mais à une modification essentielle dans l'esprit de l'école. On avait admiré jusqu'ici les qualités de jeunesse, de fraîcheur, d'ardeur de l'orchestre et du chœur composés d'élèves tous bien doués et déjà très

exercés. Pour la première fois voici ces qualités au service d'une compréhension profonde de la musique. Et pour la première fois, ces exercices d'ensemble prennent une valeur d'enseignement, et la plus haute; car c'est, à la place de // 331 // l'enseignement du virtuose, celui du musicien, et de son véritable rôle vis-à-vis de la musique.

C'est une chose bien mince, n'est-ce pas, qu'un cahier de mélodies? C'est une chose qui peut avoir un prix inestimable. La *Chanson d'Eve* de M. Gabriel Fauré, qui vient d'être chantée intégralement pour la première fois par M^{me} Jeanne Raunay, aura sa place dans notre admiration à côté de la célèbre *Bonne Chanson*. Vous savez avec quel goût intelligent et quelle fine sensibilité M. Fauré sait, tout en restant si bien lui-même, renouveler son inspiration et son style selon les différents poètes qu'il interprète. Ses nouvelles mélodies ne ressemblent à aucune de celles qu'il écrivit auparavant. Elles ont une simplicité surprenante, et n'en sont point pour cela moins subtilement belles, et riches de nuances et de sens. L'émerveillement candide d'une âme neuve, infiniment délicate, devant la révélation du monde, s'y épanche avec une sérénité tendre, une pureté, une pudeur intimement émouvantes.

Et les grandes sociétés de concerts ont l'une après l'autre terminé leur campagne. Au Châtelet, une magnifique exécution des *Béatitudes* a été l'occasion de témoigner à M. Gabriel Pierné la joie et la confiance unanimes avec lesquelles on le voit définitivement désigné à la lourde succession d'Edouard Colonne. Nul autre ne pouvait ni ne devait la recueillir aujourd'hui. Dans un tel poste un musicien de ce caractère, de cette culture et de ce goût peut faire, outre de si belles choses, tant de bien.

La féconde saison de la Société Bach, dont je vous avais annoncé la clôture, le mois dernier, avec un peu trop de hâte, a pris fin par la première audition de trois cantates d'un même sentiment mystique: des cantates d'une beauté parfaite, où le temps n'a pas fait ressortir une tache, où idée de la mort se pare d'une douceur indicible. M^{me} Philippi leur a prêté l'idéale pureté de son style et de sa voix; et M. Gustave Bret a su donner à l'exécution des chœurs et de l'orchestre l'émotion confiante, la sonorité pieusement contenue qu'il fallait. N'oublions pas quel collaborateur est pour lui M. Albert Schweitzer dans cette partie capitale de l'orgue, qui paraît effacée à l'auditeur, mais qui soutient, équilibre, nuance, relie tout l'ensemble; qui est comme l'âme même du Maître revenant au milieu de ses créatures pour les guider discrètement et les affermir.

LA REVUE MUSICALE S. I. M., 1910, pp. 323-331.

Journal Title:	LA REVUE MUSICALE S. I. M.
Journal Subtitle:	
Day of Week:	samedi
Calendar Date:	15 JANVIER 1910
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	
Year:	
Series:	
Pagination:	323 à 331
Issue:	
Title of Article:	Le Mois
Subtitle of Article:	PARIS. Avril.
Signature:	Gaston Carraud
Pseudonym:	
Author:	
Layout:	Internal main text
Cross-reference:	