

MM. Hennequin et Duval ont, à l'exemple des anciens maîtres, mis, dans leur second acte, toute la gaieté du **Coup de fouet**. Ce second acte est d'une heureuse fantaisie, et les auteurs du *Coup de fouet* nous font savoir, — avec quelque peu d'insistance même, — qu'ils n'en ont pas emprunté la matière à Scribe. Mais ne se sont-ils pas souvenus d'un écrivain qui — je ne crois pas que personne le nie — avait plus de génie que Scribe, de Molière ? Le personnage qui s'invente un double, dont il doit, lui-même, jouer le rôle, se trouve dans une des farces qu'on attribue à la jeunesse de Molière, dans le *Médecin volant*. Cela n'empêche que le *Coup de fouet* ne soit un bon vaudeville. Et puis, il est un des héros de la pièce qui est un franc imbécile, on ne peut s'y tromper, et MM. Hennequin et Duval lui ont donné le grade de commandant, dans les chasseurs à cheval : auraient-ils voulu mêler, à la fantaisie de leur pièce, un peu d'observation ?

M. Germain est excellent dans le principal rôle du *Coup de fouet* ; Mme Maurel est parfaite, M. Torin est fort bon, et Mmes Lender, Burty et Dickson sont charmantes.

A.-FERDINAND HEROLD.

MUSIQUE

Concerts du Châtelet : *Faust* de Schumann. — Concerts Lamoureux : *Rheingold* de R. Wagner. — *Garçon, l'audition*, par l'Ouvreuse du cirque d'été (Simonis Empis). — *Le courrier musical* (directeur: Albert Diot). — *The musical courier* (à New-York). — *Le Bréviaire du chanteur*, par V. Warot (A. Noel). — *Garat*, par Paul Lafond (Calmann Lévy). — *Histoire de la musique en Hollande*, par Albert Soubies (Flammarion).

Les théâtres de musique, absorbés par de laborieuses préparations, ne nous ont offert, depuis un mois, que des débuts plus ou moins sensationnels, et une reprise de *Fidelio* à l'Opéra-Comique, où Mme Raunay, l'inoubliée Guilhen de *Fervaal*, a témoigné dans le rôle de Léonore des qualités de style et de lyrisme qui lui sont coutumières.

Aux seuls concerts, nous avons trouvé du nouveau. C'est du nouveau, en effet, pour les Parisiens, que ce *Faust* de Schumann qui, depuis vingt-cinq ans, a été exécuté deux fois seulement, au Cirque d'hiver par Padeloup, puis rue Rochecouart, par M. d'Harcourt, et que M. Colonne vient de révéler à toute une génération. Le chef d'orchestre du Châtelet a fait preuve d'un esprit avisé en donnant à la *Damnation de Faust* ce lendemain, et aussi cette veille (car elle vient de repa-

raître une cent huitième fois sur ses affiches), au moment même où M. Chevillard complétait, par la symphonie de Liszt, l'exposition des principales œuvres de concert inspirées par le célèbre poème de Goethe. La comparaison entre ces diverses partitions a été faite à maintes reprises, cette récente exécution n'aura pu que démontrer encore combien grande était l'erreur du maître romantique français, quand il se déclarait « musicien aux trois quarts allemands », et combien son chef-d'œuvre est original et indépendant de la pensée du poète créateur.

Le vrai traducteur de Goethe, comme aussi le vrai musicien tout à fait allemand, c'est Schumann. A l'encontre de ceux qui, soit au théâtre, soit au concert, se sont préoccupés exclusivement des scènes dramatiques du 1^{er} *Faust*, c'est dans le second que lui il a trouvé la véritable matière musicale où se pût épancher son âme tendre et mystique. A peine fait-il parler les personnages humains, sinon dans les moments où l'exaltation de leurs sentiments les dépouille presque de leur enveloppe passagère, pour ne laisser vivre que leur cœur ou leur esprit sublimé : tel Faust, rêvant, au seuil de la mort, des rêves d'infinie bonté, et, frappé de cécité, sentant en lui l'éblouissement des clartés éternelles. Ses mélodies les plus inspirées, il les réserve aux puissances surnaturelles, à Ariel, au docteur Marianus qu'accompagnent les voix des enfants bienheureux, au *Pater Seraphicus*, au *Pater Extaticus*, aux Anges qui, devant le trône de Dieu où les attend « une pécheresse autrefois nommée Marguerite », apportent « ce qu'il y a d'immortel en Faust » ; enfin, aux voix qui s'essoront des mondes infinis pour chanter la gloire de l'Éternel féminin !

L'exécution d'un ouvrage aussi long et aussi complexe ne va pas sans de grandes difficultés. M. Colonne les a vaillamment surmontées. On lui en doit une réelle reconnaissance, ainsi qu'à M. Daraux qui, d'une voix expressive et souple et avec une émotion communicative, a interprété le rôle de Faust.

Après ce méritoire effort, les artistes du Châtelet ont semblé vouloir prendre du repos, et se sont attardés à des reprises d'intérêt secondaire, comptant sans doute, pour attirer de nouveau le public qui était venu en foule applaudir l'œuvre de Schumann, sur la présence de quelques virtuoses. Peut être ce calme n'est-il qu'apparent, et nous cache-t-il quelque labeur opiniâtre et secret dont le résultat se manifesterait subitement.

M. Chevillard a agi ainsi. Pendant plusieurs semaines il a

mis son magnifique orchestre et son bâton magistral au service de pianistes, violoncellistes ou chanteuses avec une abnégation que quelques-uns ont jugée parfois excessive. Sans doute M. Cortot a joué magnifiquement le *concerto en sol* de Beethoven, de manière à faire dire à un maître du clavier que personne, depuis Hans de Bülow, ne l'avait interprété avec une telle perfection — (qui donc oserait ajouter un mot à semblable éloge, et si compétent ?) — sans doute M. Delafosse, dont la *Fantaisie* accuse un progrès sur le concerto entendu il y a deux ans, est toujours l'artiste élégant, aux doigts légers, que s'arrachent les salons d'en deçà et d'au delà la Manche, en attendant, ce qui est prochain, que ceux d'au delà l'Atlantique viennent faire aux uns comme aux autres une redoutable concurrence. Mais M. Hollmann, s'il est un grand virtuose, n'est pas, lui non plus, un grand compositeur, Mme Blanche Marchesi ne semble pas posséder la tradition de Glück, le *Casse-noisette* de Tchaïkowski ne devrait guère quitter le répertoire du casino de Cabourg ou de Dinard, et on pouvait croire qu'oubliant ses bonnes habitudes musicales, M. Chevillard sommeillait. Il n'en était rien ; il préparait un coup d'éclat, qui retentit comme un coup de tonnerre — de *Donner*, diraient les wagnériens avertis : — l'audition intégrale du *Rheingold*, et la magnifique exécution qu'il en donnait plusieurs dimanches de suite, nécessitant une préparation longue et minutieuse, expliquait les défaillances des programmes antérieurs.

Assurément, il est fâcheux de voir la musique dramatique envahir les concerts, et la place du prologue de la *Trilogie* des *Nibelungen* n'est qu'au théâtre. Privées des décors, des effets de lumière, du jeu des personnages et de la fantasmagorie qui sont partie intégrante du drame de Wagner, bien des scènes perdent tout intérêt, et les plus fervents apôtres du Dieu de Bayreuth se prennent, au concert, à écouter d'une oreille distraite et non sans un pesant ennui les querelles de ménage de Wotan et de Fricka et les oiseuses discussions entre les géants. Mais à côté de ces pages d'où le lyrisme est forcément absent, il en est d'autres où la musique reprend ses droits ; celles-là ont rayonné, sous la direction de notre maître chef d'orchestre, d'un éclat incomparable.

Il est permis de supposer aujourd'hui, quarante-cinq ans après son achèvement, qu'il n'est plus nécessaire d'analyser le sujet du *Rheingold*. L'ouvreuse de l'*Echo de Paris* qui, chaque lundi, ajoute un piquant chapitre au futur tome II

de son si amusant « *Garçon, l'audition!* » a malignement soufflé aux gens du monde quelques propos qui leur donneront l'air suffisamment informé : « ce n'est, en somme, qu'une éblouissante féerie ; — l'or n'est ici qu'un symbole ; du reste, dans Wagner, tout est symbole ; — il s'agit, avant tout, du conflit intérieur entre l'appétit de la domination et le désir d'aimer... » On pourrait ajouter, à l'usage des mêmes mélomanes superficiels, quelques termes techniques, ou des mots d'apparence mystérieuse qui aussi peuvent faire bon effet : *Tarnhelm*, par exemple. *Urmelodie* ou *Fluchtmotiv*.

A ceux-là ce rudiment suffira certainement. Les autres n'ont pas attendu ce jour pour étudier l'œuvre de Wagner et pénétrer les arcanes de son système musical.

Aussi bien, l'aventure contée dans ce *Rheingold* ne comporte pas de détails inextricables. Elle se peut résumer en peu de mots : la découverte d'une mine d'or, et son accaparement successif par un syndicat de nains, puis par un syndicat de dieux, enfin par un syndicat de géants.

C'est là de l'histoire toute contemporaine. Sous cette forme, avec des mineurs munis de la lampe Davy et des ingénieurs sortis de l'école spéciale, elle serait apte à réjouir le cœur de ceux qui goûtent par-dessus tout les précisions, estiment que le musicien doit chanter « les passions de son temps », et rêvent sans doute d'un trio entre MM. Thomas, Chion-Ducollet et Pochon, discutant *inter Cocula*, sur le moyen le plus rapide de voler à chaque moine français sa part du fameux milliard officiellement dénoncé, toute sa scandaleuse fortune en un mot, soit 3 600 fr.

Wagner a préféré les généralités, et n'a situé *Nibelheim* ni au Transvaal, ni en Californie. Pour n'être pas spécialisée dans le temps ni le lieu, son œuvre en est-elle moins vivante et moins humaine ?

Mais il ne saurait être question de discuter ce point aujourd'hui. De gros livres fort doctes l'ont traitée sous toutes ses formes, et, l'ouvrage désormais classé, son interprétation seule nous requiert. En général, elle a été sommairement appréciée : supérieure de la part de l'orchestre, faible en ce qui concerne les chanteurs.

Il n'y a pas à contredire la première partie de ce jugement ; la seconde exige quelques détails.

Partout, actuellement, les œuvres wagnériennes triomphent. Comme les flots du Rhin, au dernier acte de la *Gotterdammerung*, elles ont envahi les théâtres, débordant même au

concert, où seules elles attirent le public et font recette. Chacun demeure d'accord qu'elles ont apporté des trésors nouveaux, qui nécessitent, pour les exploiter, des moyens nouveaux.

La diction wagnérienne n'est plus le *bel canto* des opéras italiens; elle n'en est pas davantage le *recitativo secco* ou *obligato*. Mais où donc s'enseigne cette diction? En quel conservatoire, chez quel professeur de chant? — Nous savons qu'au concours de la rue Bergère, on chante la *Reine de Chypre* et l'air à boire d'*Hamlet*, et que les professeurs se bornent à préparer leurs élèves à ces concours. Comment s'étonner, dès lors, que des artistes, ayant à faire seuls leur éducation, se trouvent inquiets et hésitants devant un art qu'ils ignorent? Les plus consciencieux tentent un compromis entre celui qu'on leur a appris et celui qu'ils auront désormais à servir; d'autres déclarent hâtivement les rôles wagnériens « des pannes » et se contentent, sans autre préoccupation, de pousser à peu près en mesure les notes qui leur sont confiées. De ces derniers, il vaut mieux ne pas parler. Dirai-je que, dans le cas présent, la galanterie nous le défend?...

Par contre, parmi les premiers, il serait injuste de ne pas citer MM. Challet et Albers dont la bonne volonté et les efforts méritent d'être remarqués. Si l'un semble vraiment comprendre la dignité du dieu qu'il représente et demeure avec raison constamment olympien, l'autre, qui manifeste un souci méritoire de la prononciation, arrondit trop toutes ses périodes, voulant toujours chanter, même dans l'essoufflement de sa poursuite érotique, même quand la célèbre *mouille-humide*, selon M. Dujardin, lui *emplit le nez*... (quand il éternue!) M. Guiod est un bon géant sentimental, et M^{lles} Lormond et Vick sont deux ondines aux voix fraîches et charmantes. Mais, entre les nombreux interprètes du *Rheingold*, celui qui, presque seul, possède essentiellement le secret du style wagnérien, est, sans conteste, M. Bagès, auquel était confié le rôle de Loge. Aucun autre ne parvient, avec la même aisance, à chanter sur le ton presque de la conversation, tout en conservant à chaque phrase sa forme musicale, avec une justesse, une précision rythmique étonnantes, et une diction qui permet à sa voix un peu blanche de porter mieux que telle ou telle voix tonitruante.

Voilà donc de nouveau Wagner l'accapareur installé chez M. Chevillard. Quelques-uns s'en lamentent, réclamant avec raison au nom de l'école symphoniste de plus en plus délais-

séc. Leurs voix éplorées seront-elles plus écoutées que celles des filles du Rhin pleurant l'or perdu ? Au moins à l'étranger, mieux que chez nous, leur prête-t-on attention. Si nous consultons le vaillant *Courrier musical*, où tant d'articles sont à lire, et avant tous ceux de M. Debay et ceux de M. Jean d'Udine qui si finement analyse les œuvres jouées au concert, nous voyons qu'à Nancy, et dans toutes les villes allemandes, triomphent des symphonies, parmi lesquelles il en est de françaises.

Nous sommes mieux renseignés encore si nous interrogeons le journal américain *The musical courier*, dont malheureusement nous n'avons pas ici l'équivalent. Il sait tout : et que M. Charpentier s'intéresse aux ouvrières, et que la sonate de M. Fauré a été jouée à Baltimore, et qu'avant d'aller à Berlin diriger sa *symphonie sur un thème cévenol*, M. d'Indy a prononcé à l'inauguration de la *Schola* un discours-programme qui inquiète les conservatoires, et qu'un anonyme, sous le pseudonyme de Bertrand Ellion, a répondu à ce discours en phraséologie d'intellectuel, ce qui lui a valu une amusante et cruelle contre-réponse, après laquelle il est demeuré coi.

Il apprend aussi à ses nombreux lecteurs cosmopolites que la *Société nationale* a rouvert ses portes, et fait entendre le *trio* posthume de Lekeu, une élégante *suite* pour flûte et instruments à cordes de P. de Wailly, une *Fantaisie* pour flûte de M. Fauré que Gaubert a jouée d'une sonorité délicieusement voltigeante ; et que M^{me} Raunay y a interprété en grande artiste émue et inspirée l'admirable *Chanson perpétuelle* d'Ernest Chausson.

Si nous cherchions méticuleusement dans ses nombreuses colonnes, sans doute nous trouverions annoncé le *bréviaire du chanteur* de M. Warot, qui, sous ce titre, clérical à faire frémir un franc-maçon, publie « quelques conseils et exemples que trente ans de carrière théâtrale lui ont fait juger indispensables à la pose et au travail de la voix ».

Certainement il y est fait mention, en outre, du très intéressant volume consacré par M. Paul Lafond à Garat, le chanteur admiré de Marie-Antoinette, l'homme nécessaire de toutes les réunions de Versailles et de Trianon, qui devint ensuite l'habitué des salons de Barras, l'inventeur du zéaiement des Incroyables, et le familier de M^{me} Tallien avant d'être le courtisan de l'impératrice Joséphine ! Enfin, nous pouvons être assurés qu'il y est fait mention du nouveau livre d'histoire de la musique chez tous les peuples consacré par l'infatigable

M. A. Soubies à la Hollande. Il ne nous sera plus permis désormais, grâce à lui, d'ignorer Enschedé, Knock ou Brachtuijzer. Mais que ces artistes néerlandais sont donc affligés de noms dénués d'euphonie !

PIERRE DE BRÉVILLE.

ART MODERNE

Quand maître Claude Monet expose, c'est fête chez les artistes. Les ateliers s'émeuvent. Le peintre étant placé trop haut pour que l'universel et stupide débinage l'atteigne, permet à ses fervents de pousser l'éloge jusques à l'imprudence. Et c'est charmant. L'admiration est à notre époque, le meilleur des courages. Elle trempe l'intelligence. Admirer les autres, suppose avoir confiance en soi. Et seule la confiance aboutit au travail ardent, solitaire, obstiné. Un artiste de la valeur de Monet fait donc, sans le savoir ni le vouloir, uniquement en travaillant tranquille et sain, sous le soleil, un bien réel aux autres travailleurs.

Le premier de tous, il eut souci de peindre moins la couleur que la lumière. Une église, un site, un fleuve, un champ ne lui apparaissent qu'en ombres et en clartés colorées. C'est à elles qu'il fait appel, pour évoquer, dans les limites d'un cadre d'or, la nature multiforme, les hommes qui la peuplent, les monuments qui la chargent. Ses prédécesseurs traduisaient avant tout la silhouette des objets, leurs lignes, leurs tons locaux. Lui, c'est le bain de lumière qui les enveloppe, c'est leur masse et leur absorption dans l'ensemble des choses. Le soleil, qui toujours demeure absent de ses toiles, est néanmoins répandu dans chaque touche qu'il pose : c'est à le saisir partout, présent, mais invisible, qu'il s'évertue.

Certes, un tel art est audacieux et subtil, même périlleux, puisqu'il glisse facilement dans la simple difficulté à vaincre ou dans la fantaisie et la virtuosité. Heureusement Claude Monet est de ceux dont l'émotion profonde empêche le métier de dégénérer en exercice rare ou superficiel. Qu'il l'admette ou non, le terme de grand poète peut lui être appliqué, si l'on entend par là une force intelligente et particulièrement sensible en sympathie avec la beauté du monde. Or, un poète ne peut, à moins de se nier, devenir un virtuose ; il est condamné à rester grave, sincère et angoissé devant la nature. Peu à peu il vit d'elle et elle vit à son tour dans ces parcelles de cerveau qui la regardent, l'étudient, l'admirent et la reproduisent.