

Théâtre du Rire. — 25 mars : Première représentation de **l'Adultère interrompu**, saynète de M. Henri Second. — 25 mars : Reprise des **Troqueurs**, opéra-comique en un acte, de Dauvergne. — 25 mars : Première représentation d'**Une déposition**, comédie en un acte, de M. Xanrof. — 25 mars : Première représentation de **la Vérité marche**, fantaisie satirique en un acte, de MM. G.-H. Montignac et L. de Lagarde.

Funambules. — 17 février : Première représentation de **l'Enlèvement**, comédie en un acte, de Mme Liane de Pougy.

Grand Guignol. — 7 mars : Première représentation d'**Amants et Princesses**, fantaisie en un acte, de MM. J. Joseph-Renaud et G. Maurevert. — 13 mars : Première représentation des **Oies du Capitole**, fantaisie satirique en deux tableaux, de MM. Léo Marchès et E. Paul-Appray.

Bodinière. — 17 mars : Première représentation d'**Engueulons-nous!** fantaisie en un acte, de MM. A. Michel et P. Roussel.

Scala. — 30 mars : Reprise de **Franches lippées**, comédie en un acte, de M. Tristan Bernard. — 30 mars : Première représentation du **Vieux Marcheur de la Scala**, parodie en un acte et quatre tableaux, de MM. Harry Blount et Fabrice Lémon, musique de M. Paul Letombe.

Cigale. — 24 février : Première représentation de **Ohé! Vénus**, pièce-féerie en deux actes et neuf tableaux, de M. P.-L. Flers.

A.-FERDINAND HEROLD.

MUSIQUE

Opéra-Comique : *Beaucoup de bruit pour rien*, opéra en 4 actes et 5 tableaux d'après Shakespeare, poème de E. Blau, musique de Paul Puget. — Théâtre de la Renaissance : *Obéron*, opéra fantastique en 4 actes et 9 tableaux. Adaptation lyrique de M. L. V. Durdilly, poème de Michel Carré; musique de Weber. — Concerts.

« Si je ne la prends pas en pitié, je suis un manant, » dit, en parlant de Béatrice, Benedict, cet antisémite, car il ajoute : « Si je ne l'aime pas, je suis un juif. » Ce sont là opinions extrêmes, dont, indépendamment des sanctions fâcheuses que leur attribue Shakespeare, la simple justice doit nous garder vis-à-vis du **Beaucoup de bruit pour rien** de MM. Blau et Puget. Dédain ou enthousiasme seraient ici hors de proportion. En effet, écrite avec soin et conscience, cette œuvre

commande le respect ; mais, également éloignée de toute audace personnelle, comme aussi de toute volontaire et facile concession au goût — au mauvais goût — du public, elle semble surtout mériter plus qu'aucune autre l'épithète juste milieu d'*honorable*, ou, si l'on veut, de *plus qu'honorable*. Cela suffit du reste à la distinguer de la musique courante des musiciens trop bien doués, qui, hâtivement, flattant l'un, flattant l'autre, improvisent leurs partitions volontairement éclectiques. Si M. Puget ménage toutes les chèvres et respecte tous les choux c'est, chez lui, question de tempérament, et on ne le sent pas attentif à s'approprier de chaque école ce qui lui paraît le plus facilement assimilable par la foule, afin de satisfaire les diverses unités qui la composent.

C'est là une franchise assez rare pour qu'on la remarque. Mais, avant de nous occuper en détail de la musique, rappelons le drame lui-même, bien que tout le monde connaisse, ou feigne de connaître le « *Much ado abouth nothing* » de Shakespeare dont il est une adaptation assez fidèle.

Le roi de Sicile, don Pèdre d'Aragon, vainqueur de don Juan son frère révolté, entre dans la ville de Messine toute pavoisée et sonore de chants de triomphe. Auprès de lui se tient Claudio, jeune seigneur qui pendant la campagne s'est couvert de gloire. Le gouverneur Leonato les reçoit parmi les acclamations, et sa fille Hero leur offre des fleurs. Ainsi qu'on le peut prévoir, les jeunes gens déjà s'aimaient, en ce jour de joie universelle ils s'avouent leur tendresse, le roi et le père l'approuvent, et, sans tarder, un mariage est résolu. Mais don Juan, quoique officiellement réconcilié avec son frère, n'a pas oublié sa défaite ; il rêve de se venger, et sa haine lui inspire le plus noir des projets. La nuit qui précède la cérémonie nuptiale, au roi et à Claudio, prévenus par lui et cachés dans un bosquet, il fait voir un homme franchissant le balcon d'Héro, puis, aux bras de cet homme une femme qui semble Héro elle-même. C'est Margharita, une suivante couverte des vêtements de sa maîtresse ; et l'homme, c'est Borachio, un soudard qu'une bourse d'or a mis dans le dessein de don Juan. Mais Claudio, trompé par les apparences, ne doute pas de la trahison de celle qu'il croyait pure, et, le lendemain, lorsque le prêtre va prononcer l'union, il se dresse soudain, criant l'injure à sa fiancée qui, écrasée sous l'outrage, tombe ainsi qu'une morte au pied de l'autel.

Cependant Borachio, ivre, révèle le rôle odieux qu'il a joué :

don Juan s'enfuit, et Claudio étreint par le remords, éperdu de douleur, pénètre dans l'église où, sous des voiles blancs, gît l'innocente qu'il a tuée. Auprès d'elle il pleure et s'accuse ; mais les voiles s'écartent, et Héro, qui n'était qu'endormie, se soulève entre les fleurs et les cierges et pardonne à celui qu'elle n'a cessé d'aimer.

Cette léthargie, naturelle ici, et peut-être héréditaire, a été empruntée par M. Blau à *Roméo et Juliette*. Dans le drame de Shakespeare, cette mort n'est qu'une feinte imaginée par un moine un peu cousin de frère Laurent. Quant aux deux incorrigibles railleurs Beatrice et Benedict qui, dans la pièce anglaise, sont personnages principaux au même rang que Héro et Claudio, par crainte sans doute de rappeler l'opéra comique de Berlioz et d'incliner le drame vers la comédie musicale, ils ne sont plus, dans l'œuvre de M. Blau, que personnages épisodiques. Ils apparaissent seulement pour ménager quelques contrastes entre les scènes sombres et pathétiques qui sont les plus nombreuses. Chaque acte est ainsi divisé en plusieurs compartiments soigneusement opposés, dont certains pourraient même être supprimés sans que l'action générale s'en trouvât obscurcie. C'est là une formule dramatique qui souvent déjà a été employée, et sans doute le sera encore, mais où l'on reconnaîtrait sans raison, parce que non wagnérisme, soit une originalité, soit un retour à la tradition française ; cette tradition n'étant pas plus française qu'allemande ou italienne, mais commune à ces diverses écoles.

« Et maintenant, en avant les flûtes », comme dit Benedict à la fin du drame de Shakespeare, ou plutôt : en avant trompettes et trombones, car c'est à ces instruments éclatants que M. Puget réserve ses prédilections ; et il faut avouer qu'ils sont peu discrets, soit qu'ils prennent la parole hors de propos pour souligner de simples récits où leur intervention ne semble pas nécessaire, soit qu'ils attirent sans motif l'attention par des rythmes agressifs qui ne leur permettent pas de se fondre dans la masse instrumentale. Ils pèsent de leur poids sonore sur la plupart des scènes, et contribuent parfois à donner l'impression d'un inutile grossissement auquel paraît se complaire l'auteur. Visiblement les ensembles pompeux le séduisent, et tout prétexte lui est bon pour bâtir de grands finales d'opéra. Y a-t-il rien de léger comme un serment d'amour ? C'est, le plus souvent, un simple murmure du cœur au

cœur, qui à peine effleure les lèvres qui le prononcent. Le serment de Claudio prend ici les allures d'une conjuration, c'est le quatrième acte des Huguenots !

Cette page n'est pas la seule du reste où se manifeste l'influence de Meyerbeer, influence qui éclate, au cours de ces quatre actes, dans toutes les scènes à effet, tandis que les passages de tendresse semblent plus directement formulés selon Gounod ou Massenet.

Ces critiques une fois faites, il convient de reconnaître de nombreuses qualités dans cette œuvre, redisons-le encore, absolument consciencieuse. Si nous avons accusé d'indiscrétion les trompettes, les saxophones et les quatre trombones, nous n'en avons pas moins remarqué que ces instruments sont parfois employés avec discernement, et avant tous autres les derniers d'entre eux qui, resserrés dans le grave, accompagnent d'une sonorité très heureusement tragique la déposition du roi et les lamentations du père. Pendant la scène du balcon, le saxophone est spécialement bien choisi pour donner toute sa couleur à la phrase insidieuse qui rampe sous les batteries aigres des petites flûtes ; et, s'il y a quelque puérilité à faire suivre le mot larmes d'une gamme chromatique simulant le sanglot, c'est encore là une preuve du soin méticuleux apporté par l'auteur au moindre détail de son instrumentation. Il s'efforce, aussi de donner à chaque morceau de l'unité tant par l'emploi persistant de certaines formes que par l'adoption d'un timbre prédominant, et c'est là une préoccupation d'ordre tout musical qui mérite des éloges.

Au point de vue de l'impression dramatique, on ne peut nier la puissance de la scène de l'église bien que rappelant certains effets d'opéra ; il y a du charme dans l'entrée des jeunes filles au premier acte, et quelque heureux essai de comédie lyrique dans le monologue de Bénédicte composant des vers, ainsi que dans les conseils de Borachio à son maître don Juan. Quant aux duos d'amour, ils ont été chaleureusement accueillis, sans doute parce qu'ils dégénèrent le plus souvent en romances, ce que nous osons déplorer.

Mais le succès a trouvé heureusement d'autres occasions plus justifiées, à notre avis, de se manifester, et il a été non seulement à la musique de M. Puget, mais à ses interprètes qui tous ont vaillamment défendu sa cause. Au premier rang il faut mettre Mlle Mastio plus *modern style* peut-être que *xv^e siècle*, mais charmante de geste, et de voix exquise dans

le registre aigu ; ensuite il faut citer en bloc Mlle Telma, MM. Fugère, Beyle (Claudio), Beyle (Leonato), Clément, Isnardon, Carbonne...

L'action se passe, nous l'avons dit, au xv^e siècle, le siècle des pourpoints brodés et des riches étoffes, le siècle redouté des directeurs de théâtre. M. Carré, lui, ne craint aucune magnificence, il a prodigué les costumes les plus chatoyants, et, en artiste véritable, s'est complu aux subtils jeux de lumière ; dans la scène de l'église, des reflets rouges sur la soie jaune des hallebardiers, ont été un enchantement pour les yeux des coloristes. M. Messenger a dirigé l'orchestre en maître-musicien, et cet orchestre a vaincu les constantes difficultés d'une instrumentation très complexe. Bref, il semble que tout le monde, à l'Opéra-Comique, se soit ligué en vue de forcer le succès. Les ligues sont, en ce moment, peu favorisées, mais à celle-ci, pour l'auteur, pour le directeur et pour les artistes souhaitons que le public ne craigne pas de s'affilier !

§

En attendant qu'ils nous révèlent quelque œuvre de jeune, les directeurs de la Renaissance nous révèlent l'œuvre d'un ancien : **Oberon**, opéra fantastique de Weber. A vrai dire, cette révélation s'applique plutôt au poème qu'à la musique, connue par des exécutions de concert, au moins en ses principales parties. L'ouverture figure, chaque année, sur plusieurs programmes ; le chœur des génies de l'introduction est aussi parfois entendu au Conservatoire ; le grand air est devenu, avec celui de *Fidelio* ou celui de *Freischütz*, le morceau de bravoure des cantatrices dites : sopranos-dramatiques ; enfin la berceuse-barcarolle se trouve parmi toutes les « récréations des jeunes pianistes » arrangée pour grandes, moyennes ou petites mains. Tous ces fragments ne perdent guère d'intérêt à être séparés de l'intrigue assez puérile qu'ils accompagnent au théâtre. Assurément, peu nous importe, pour les goûter, de connaître les aventures extraordinaires de Huon de Bordeaux et de Rezia, leur naufrage dans une île déserte, leur lutte contre les pirates, la blessure de l'un et l'internement de l'autre au harem du bey de Tunis — toutes péripéties dont le héros sort vainqueur grâce au cor enchanté que lui a remis Obéron. Ce puissant génie est intéressé au succès de son protégé, car sa réconciliation avec Titania en dépend — c'est la suite d'un pari.

Wagner, ayant déclaré dans la préface de *Quatre poèmes d'opéra* qu'il avait eu des précurseurs, et parmi ceux-ci ayant spécialement désigné Weber, a tout d'abord procuré à ce grand créateur de l'opéra allemand l'admiration des wagnériens de carrière, puis a encouragé ceux-ci à rechercher entre les deux maîtres quelques similitudes. C'est ainsi qu'ils ont pu trouver certains points de rapport entre telles formes de phrases communes à l'un et à l'autre, et découvrir l'embryon du leit motif dans les trois notes de cor, qui reparaissent de loin en loin, appel éperdu à la protection d'Obéron, et qui au dernier acte servent, de façon fort ingénieuse, de « tête » à un motif dansant. Mais ce sont là remarques déjà anciennes et fréquemment mises en lumière; il n'y a pas lieu de s'appesantir sur elles, de même qu'il suffit de signaler sans plus ce qui est dans cette partition personnel à Weber, et ce qui est demeuré tel : son instrumentation où dominent cors et clarinettes, son inspiration mélodique si caractéristique, encore que souvent peu vocale, et l'indépendance de ses rythmes.

Cependant, pour que la musique, malgré ses qualités particulières, parvînt à triompher absolument du poème auquel elle est attachée, une merveilleuse mise en scène serait indispensable. Le théâtre de la Renaissance ne se prête pas malheureusement aux trucs féeriques et aux grands mouvements de masses. Douze danseuses paraissent bien insuffisantes à symboliser la joie générale lorsque le Khalife s'écrie : « Que tout le palais soit en fête ! »

MM. Milliaud ont néanmoins fait de leur mieux; aux décors et aux costumes ils ont donné la richesse nécessaire, et s'ils n'ont pu reculer les murs de la scène, au moins n'ont-ils pas hésité à reculer le mur de l'orchestre pour faire place aux nombreux instrumentistes dirigés avec grand soin par M. Danbé. C'est à ces musiciens et à leur chef que très justement a été réservé le meilleur du succès. Mlle Martini a été, elle aussi, très vivement applaudie; elle a chanté le rôle de Rezia avec goût, et manifesté dans son air célèbre qu'elle en comprenait la beauté classique. On doit aussi des éloges à Mme Marty, Mlle Lebey, MM. Delaquerrière, Régis et Chalmin, quoique la plupart d'entre eux semblent peu préoccupés du style que réclame la musique d'un maître.

§

Si, quittant le théâtre, nous nous tournons vers le concert, nous constaterons que, cette fois, c'est de Monte-Carlo que

nous vient la lumière; ce n'est pas ici une allusion à « *la lumière d'Asie* », ou d'Israël, oratorio de M. J. de Lara qu'on exécute parfois là-bas. Il s'agit d'un vrai musicien, M. Lazzari, aux œuvres duquel un festival a été consacré. Outre le tableau musical *Effet de nuit*, et un *concertstück* pour piano déjà entendus chez MM. Lamoureux et Chevillard, le programme se composait de plusieurs fragments d'*Armor*, drame exécuté l'automne dernier à Prague. Après le Prélude, presque célèbre déjà, le monologue du héros, au second acte, scène où se révèle une extraordinaire habileté à enchaîner divers motifs; dans ces quelques pages paraissent presque tous les thèmes principaux de la partition, et ils se succèdent, se soudent, s'amalgament sans effort, appelés naturellement par la parole, avec une réelle maîtrise. Le duo final de ce même acte, d'un mouvement dramatique entraînant, a été pour M^{lle} Blanc et M. Caze-neuve l'occasion d'un triomphe mérité, auquel l'auteur fut associé, comme après la conclusion mystique, où la voix de M. Daraux a fait merveille, mais où on pourrait peut-être remarquer que l'influence de Franck ne se dissimule pas assez. Il est impossible qu'une pareille œuvre demeure longtemps encore privée de son cadre naturel; la lecture la révèle d'un intérêt constant et très supérieure à presque toutes celles qui depuis quelques années trouvent accès au théâtre; l'audition fragmentaire au concert confirme par l'éclat et la souplesse de l'instrumentation son exceptionnelle valeur : une scène ne peut tarder à s'ouvrir devant elle.

Que si nous revenons à Paris, nous ne trouverons chez M. Chevillard, non plus que chez M. Colonne, l'équivalent de ce que nous a offert la salle de musique annexée là-bas aux salles de jeu! Ici, la saison a été consacrée presque exclusivement aux virtuoses, et ceux-ci n'ont exécuté que des œuvres désormais sans secrets pour nous. On peut dissenter longtemps sur le mécanisme et le style de M. Paderewsky (l'un étant supérieur à l'autre), à propos du concerto de Schumann et du concerto de Chopin, cela ne fera pas avancer d'un pas l'histoire de l'art. Il faut noter cependant que M. Colonne, outre une bonne reprise de la *Rebecca* de Franck, a donné la première audition d'une *Pastorale* de M. Enesco, que beaucoup ont confondue avec son *Poème roumain* de l'an dernier, rien ne leur révélant, à l'audition, qu'il s'agissait d'une œuvre non encore entendue. Quant à M. Chevillard, il a accordé l'hospitalité du Cirque à M. Bachelet pour une mélodie empreinte de beaucoup

de charme, mais à laquelle la célébrité même des vers de Musset qu'elle s'efforçait de traduire a un peu nui. Il est en effet dangereux parfois de choisir, pour les mettre en musique, un poème trop complètement beau par lui-même ou trop connu; pour en renforcer ou en rajeunir l'impression, il devient nécessaire de posséder un vrai trésor d'originalité.

La clôture annuelle est survenue sans nous apporter elle non plus la moindre surprise. Le Vendredi saint, autrefois, était réservé à l'exécution d'œuvres de caractère religieux. Il n'en est plus ainsi. L'un des concerts était annoncé pour le *Vendredi saint*, l'autre se contentait de la mention *Vendredi 30 mars*, mais aucun ne s'est préoccupé de donner à son programme une physionomie particulière. Tout au plus pourrait-on reconnaître chez l'un des deux (l'autre étant consacré à Wagner), un éclectique résumé de religions comparées : Enfant du Christ, Götterdämmerung, Parsifal, et aussi religion de l'amour : la Walküre.

Quant aux petits concerts, il est rare qu'ils s'aventurent parmi les œuvres nouvelles. Cependant Mlle Ador a donné une intéressante séance où elle a mis sa belle voix au service de plusieurs compositeurs vivants; et M. Roget, qui porte un nom cher aux Français de bonne foi, a interprété avec talent un ouvrage cher aux musiciens de bonne école : le *Poème pour violon* de M. Ernest Chausson.

PIERRE DE BRÉVILLE.

ART MODERNE

Exposition de tableaux de Monet, Pissarro, Renoir et Sisley. — Tableaux de Corot. — Tableaux et dessins d'Armand Point, Objets d'art de Haute-Claire. — Memento.

A la galerie Durand-Ruel sont, pour le moment, réunies en nombre assez considérable des toiles de MM. Monet, Pissarro, Renoir et Sisley. On y peut suivre suffisamment le développement de leur art, surprendre les débuts parfois hésitants, admirer la confirmation de chaque tempérament, le voir éclore, grandir et triompher. On peut les comparer et comprendre pour chacun les diversités de recherches, de préoccupations constantes, aussi les points de contact et les particularités des moyens employés.

Sisley, délicatement ému par la beauté des sites où il a vécu, avec une élégance calme les fait vivre et frissonner doucement au chant matinal des heures vaporeuses, il fait ondoyer et sou-