

brûleur de planches, et M<sup>lle</sup> Alice Bonheur (Clotilde), toute pimpante et toute charmante en un rôle qui n'existe pas, si l'on ne pouvait nommer aussi M<sup>lle</sup> Jeanne Debary, qui fait une Hildegonde très curieuse, il faudrait jeter un voile sur tout le reste. Il y a là surtout deux amoureux, Thierry et Oculi..., je ne vous dis que ça!

J'ai bien peur que, cette fois encore, le roi Dagobert n'ait mis sa culotte à l'envers.

A. P.

\* \*

THÉÂTRE DE L'ODÉON : *Château historique*, comédie en 3 actes de MM. Alexandre Bisson et Berr de Turique.

Le théâtre de l'Odéon vient de remporter un succès retentissant. La nouvelle pièce de MM. Alexandre Bisson et Berr de Turique est fine, spirituelle et d'une franche et saine gaieté, elle dégage même parfois un petit parfum classique tout à fait délicat. C'est le plus bel éloge que l'on puisse faire de cette comédie, qui sait railler certains travers humains sans s'obscurcir dans une psychologie trop subtile et sans s'agrir dans une « roserie » trop moderne. Certains esprits moroses, scandalisés d'entendre d'aussi bons rires sous les voûtes austères de l'Odéon, diront sans doute : c'est un vaudeville ! Il est inutile de jouer sur les mots, et quelque nom que l'on donne au *Château historique*, il serait à souhaiter que nous entendions souvent des œuvres pareilles à celle-ci.

Il n'est pas aisé de conter par le menu cette pièce si habilement et si simplement compliquée.

Un certain Colombin, ex-fabricant de boutons, s'est rendu acquéreur d'un château habité jadis par Jean-Jacques Rousseau, puis dernièrement par Paul Coudray, psychologue pour dames voyageant pour l'instant en de lointains pays. Si la nouvelle Héloïse hante le cerveau de l'ancien négociant, les œuvres de l'irrésistible Coudray troublent tant et si bien l'imagination des châtelaines que Baudoin, le gendre de Colombin, sent le cœur de sa femme lui échapper. Pour ramener à lui la pensée infidèle de la rêveuse Marguerite, il se sert d'un stratagème : il fait passer pour le poète un de ses amis, Claude Barrois, et lui demande de se montrer assez « mufle » et assez cynique pour que sa femme renverse elle-même l'idole élevée dans son imagination et tombe de nouveau entre ses bras. Mais Barrois devient amoureux de la seconde fille de Colombin, et le voilà obligé de se faire haïr par la sœur aînée et adorer par la cadette. Il arrive à ce double résultat après mille péripéties des plus divertissantes.

M. Henry Mayer s'est montré un grand comédien dans ce rôle à double face ; la tâche n'était pas facile, il l'a remplie à souhait. MM. Cor-

naglia, Dauvilliers, Coste et Siblot sont parfaits et jouent dans le mouvement voulu, ils y ont d'autant plus de mérite que l'allure de cette pièce sort un peu des traditions de l'Odéon ; malheureusement M. Lambert reste trop fidèle à ces vieilles traditions, excellentes dans le répertoire, mais peut-être moins à leur place dans la comédie moderne. M<sup>me</sup> Sorel est la jolie femme que l'on sait, et chaque fois que l'on a le plaisir de l'entendre on est agréablement surpris des progrès réalisés par cette intelligente et laborieuse comédienne. M<sup>me</sup> Bonnet a composé et habillé avec une discrétion et une fantaisie exquises l'amusante silhouette d'une vieille fille bas bleu et sentimentale. M<sup>lle</sup> Garrick est une adorable ingénue pleine de grâce mutine, de finesse et de sensibilité ; premier prix de comédie de cette année, elle tient déjà ce qu'elle promettait à son concours, et promet plus encore.

La mise en scène se compose d'un décor unique, c'est plus classique, — mais quel décor ! — plein de bibelots historiques et de meubles du temps. M. Ginisty a voulu prouver, en montant comme il vient de le faire cette comédie si délicate et si plaisante à la fois, qu'il était digne de la rosette qui vient de fleurir sa boutonnière ; semblable rosette ornera bientôt, je l'espère, celle de M. Bisson. Grâce à eux voilà l'Odéon devenu le plus parisien des théâtres de Paris.

MAURICE FROYEZ.

\* \*

PORTE-SAINT-MARTIN. *La Jeunesse des Mousquetaires*, drame en cinq actes, d'Alexandre Dumas.

Voilà plus de cinquante ans que cette *Jeunesse des Mousquetaires* traîne sur les affiches des théâtres de drame, en sorte que les jeunes héros d'antan sont devenus de véritables barbons. Leur panache est légèrement défrisé, et ils n'ont même pas pris la peine de lui faire donner un coup de fer réparateur. N'importe ! il reste au drame, à défaut de mieux, une saveur de naïveté qui désarme, et on ne s'y ennuie pas en sachant prendre la chose du bon côté. Ce roi Louis XIII est vraiment très divertissant et Richelieu ne le lui cède en rien, avec en exergue les amours roucoullantes d'Anne d'Autriche et de Buckingham. c'est complet.

L'interprétation est faible malheureusement, si on en excepte Jean Coquelin (Planchet) et Péricaud (Bonacieux), qui tiennent des rôles épisodiques. Mais que sont devenus Mélingue, Clarence et Laferrière ? Les traditions du drame de cape et d'épée s'en vont, se perdent toujours de plus en plus dans la nuit des temps. Nos modernes artistes ne savent plus rugir ni pourfendre. Ce sont de simples amateurs d'escrime polie et élégante, élèves de Rue ou de Mérignac.

H. M.

## ETHNOGRAPHIE MUSICALE

Notes prises à l'Exposition Universelle de 1900

(Suite.)

III

### LE THÉÂTRE JAPONAIS

*La Ghesha et le Chevalier* s'ouvre par une danse vive exécutée par un danseur. L'action se déroule d'abord dans le quartier des Ghesha, — c'est-à-dire des danseuses, et vraisemblablement des courtisanes. Il

Assez animé.

etc.

A cette première danse en succède une autre, d'un mouvement un peu moins rapide, mais toujours à deux temps. Elle est interrompue par l'entrée du principal personnage, la belle Katsouraghi ; celle-ci, au milieu de la danse, ayant distingué le chevalier Nagoya, en devient subitement amoureuse. L'épisode est traité en une scène d'ensemble durant laquelle le *Shamisen* va toujours son train, couvert en grande partie par les voix des acteurs, non pourtant sans qu'il soit possible de reconnaître au passage des formules de la « Musique de Koto » qui nous est connue. Et là, pour la première fois, pendant que tout le monde parle,

est évident que cette première danse devrait être exécutée par le personnage principal, la Ghesha Katsouraghi en personne ; mais il fallait préparer une entrée à l'actrice ; c'est donc simplement un danseur qu'on a chargé de cette introduction. Sa danse est vive et sautillante, toute différente des danses expressives que nous avons connues jusqu'ici ; elle est de caractère moins savant et plus populaire. La musique aussi, vive et bien rythmée, a un aspect tout autre que celui des airs notés jusqu'à présent ; elle est ainsi beaucoup plus facilement saisissable, malgré son mouvement animé, avec ses contours nets, ses formules répétées plusieurs fois de suite et sa tonalité franche. En voici les principaux dessins :

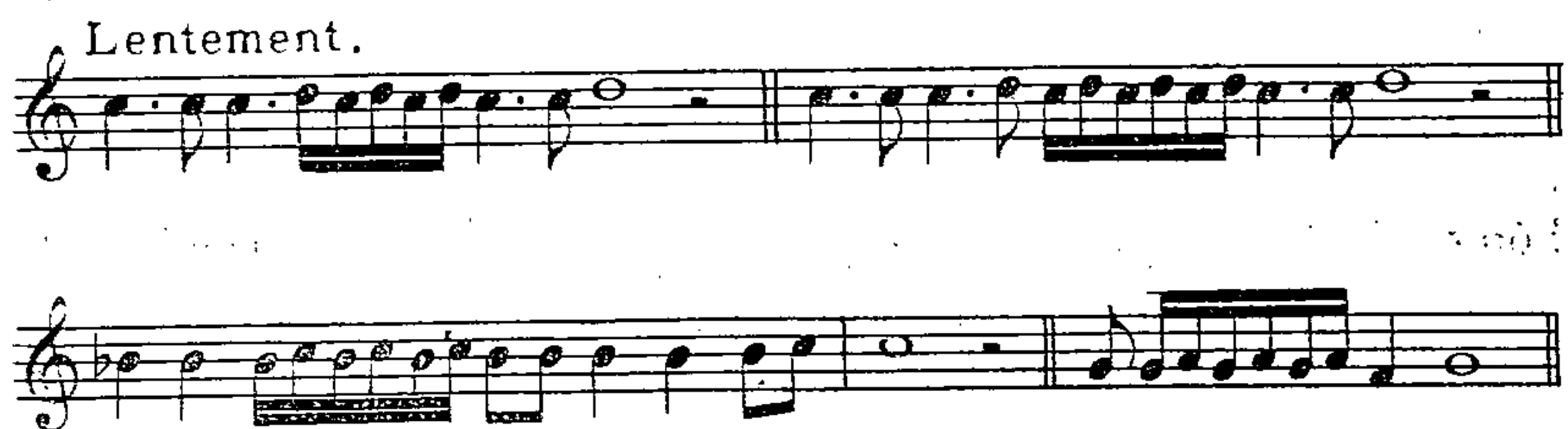
la voix s'unit à l'instrument (tous deux dans la coulisse), non, je pense, pour rien expliquer qui ait rapport à l'action, mais simplement pour contribuer à l'impression de mouvement extérieur que représente la scène. Cette voix, gutturale et trémulante, accompagne l'actrice jusqu'après sa sortie.

Un personnage reste seul : c'est le chevalier Banza, jaloux de la préférence accordée par la Ghesha à un rival. Pendant son monologue, l'instrument, toujours le même, joue un thème de mouvement soutenu, dont j'ai pu noter les premières notes :



Les deux chevaliers se rencontrent et se provoquent en duel. La scène, très mouvementée, est réglée avec la plus grande habileté. Pendant tout le temps, le *Shamissen* fait rage, jouant toujours les formules connues, mais dans un mouvement rapide, où paraissent de fréquentes doubles croches, conformément à un type rythmique dont plusieurs de nos notations ont donné des exemples.

Le premier acte s'achève là. Au second, nous sommes dans un temple. Le chevalier dont est éprise Katsouraghi ne répond pas à sa flamme, car il est fiancé; craignant pour celle qu'il aime les persécutions de la vindicative Ghesha, il s'est réfugié dans le temple avec elle. Katsouraghi arrive à sa poursuite. Les prêtres l'arrêtent: la présence d'une femme est une profanation pour le lieu saint. Toute cette première partie de la situation est exprimée musicalement, d'abord par quelques coups frappés sur le gong sacré, puis, à l'entrée de Katsouraghi, par un court thème de *Shamissen* dans un mouvement animé, enfin par un chant lent exécuté dans la coulisse, sans accompagnement, par une voix nasillarde qui, je pense, représente celle d'un prêtre; et voici la singulière formule psalmodique qu'il fait entendre:



Katsouraghi, repoussée par les prêtres, ne se tient pas pour battue. Elle déclare qu'elle est venue pour danser la danse sacrée en l'honneur du dieu. Là commence une véritable scène de ballet, dans laquelle l'actrice, puis les quatre prêtres, exécutent à tour de rôle des pas qui ne semblent pas avoir toujours un caractère fort religieux. Le *Shamissen* constitue toujours la base instrumentale, exécutant franchement maintenant les airs de danse traditionnels. Si ce ne sont pas exactement ceux que nous avons notés, ils sont de même nature: de même dans une symphonie ou un opéra de Mozart, on peut reconnaître aux thèmes successifs un air de famille, bien qu'en réalité ils soient différents les uns des autres. Divers instruments accompagnent parfois l'instrument à cordes: c'est tantôt le petit tambour, tantôt un jeu de timbres, ou la voix elle-même. Dans un morceau, une flûte vient concorder avec le *Shamissen*. Mais j'avoue n'avoir pas su distinguer quel rapport, tonal, rythmique ou autre, pouvait exister entre les deux instruments. Relisant ce que j'avais écrit il y a onze ans au sujet de la musique du théâtre annamite, j'y relève la phrase suivante:

« J'ai écouté avec le plus grand soin la seconde partie lorsque deux instruments jouent ensemble: il m'a été impossible de saisir la moindre relation entre ces deux parties. Je n'ai perçu entre elles que des discordances dont la seule excuse pouvait être que la partie mélodique domine toujours de beaucoup la seconde, mais je n'ai pu tirer de là aucune conclusion sur les habitudes harmoniques des peuples de l'Extrême-Orient, si ce n'est qu'ils paraissent être d'une nature musicale excessivement peu harmonieuse. »

Je dois avouer que j'ai retrouvé une impression tout à fait pareille en entendant le duo de la flûte et du *Shamissen* dans la danse de la *Ghesha* et le *Chevalier*. La flûte procédait d'abord par une succession de trilles brefs ou de grupetti, auxquels elle faisait succéder par la suite un dessin un peu plus étendu, mais vague, et dont je n'ai pas pu saisir la forme. Pour le *Shamissen*, il jouait un air vif, dans le caractère de la « Danse du papillon » ci-dessus notée. Chacun dans son ton, et chacun de ces tons était si indécis, le morceau d'ailleurs si court, que je ne saurais dire quels étaient ces deux tons si étrangement accouplés. Au reste, avec les sonorités estompées et très différentes des deux instruments, cette cacophonie n'était pas autrement désagréable à entendre.

Je trouve dans mes notes prises au vol dans cette partie de la représentation des formules telles que celles-ci:



(A suivre.)

JULIEN TIERSOT.

## REVUE DES GRANDS CONCERTS

AUDITION DES ENVOIS DE ROME AU CONSERVATOIRE. — Quoi qu'on en dise, il semble bien que les idées raisonnables recommencent à avoir cours, et qu'on commence à se lasser des farceurs qui, sous leurs excentricités voulues, cachent tout simplement le vide de leur imagination et l'absence complète de toute espèce de talent. Voyez plutôt! Voici un vrai jeune, M. Henri Rabaud, grand prix de Rome de 1894. Il est de retour à Paris depuis deux ans à peine, il a eu juste le temps de faire exécuter aux Concerts Colonne sa *Procession nocturne* et sa seconde symphonie, mais cela a suffi pour le classer et l'entourer de vivantes sympathies. Sa musique contenait de la musique, elle était claire, accessible, rythmée, tonale, avec cela mélodique; on la comprenait, c'était nouveau; on s'y plaisait, c'était rare. Aussitôt la renommée du jeune compositeur s'établit, et cela à tel point que jeudi dernier, sur la seule annonce que la séance était consacrée à M. Rabaud, la salle du Conservatoire était pleine, alors que depuis quelques années cette audition des envois de Rome n'attirait en ce lieu qu'un public clairsemé, presque effrayé d'avance de ce qu'il allait entendre, et venant là par nécessité et par devoir bien plutôt que par plaisir et par amour de l'art. Eh bien, l'attente de ces nombreux assistants n'a pas été trompée, et la séance a été fort intéressante. Le programme comprenait un Divertissement sur des chansons russes et un oratorio en quatre parties, *Job*, écrit sur un poème de MM. Charles Raffalli et Henri de Gorsse. Le Divertissement est une sorte de rhapsodie symphonique, très élégante, très aimable, où les thèmes sont traités avec grâce, avec adresse, au moyen d'un orchestre qui se joue d'eux avec dextérité, les reprenant tantôt de-ci, tantôt de-là, les faisant entendre sous toutes les formes, jusqu'à ce qu'une péroraison brillante vienne clore ce jeu d'instruments avant que l'oreille en ait pu être lassée. C'est une page orchestrale très intéressante, très ingénieuse, et que nous aurons certainement l'occasion d'entendre plus d'une fois dans l'avenir. L'oratorio de *Job* est une œuvre plus importante, plus sérieuse, et qui amène aussitôt une remarque: c'est le sentiment de la mesure et des proportions dont M. Rabaud semble doué, et qui manque généralement d'une façon si complète à nos jeunes musiciens. M. Rabaud dit ce qu'il a à dire, mais d'une façon brève, rapide, sans développements ni complications inutiles; il frappe droit et juste, et par cela même il frappe fort. On est avant tout surpris de cette sobriété, à laquelle nos oreilles depuis longtemps ne sont plus accoutumées. La durée des quatre parties de l'oratorio de *Job* ne dépasse guère une heure, et l'effet de l'œuvre n'en est que plus vigoureux et plus décisif. Si M. Rabaud fait du théâtre et s'il y apporte cette qualité maîtresse (c'était celle d'Herold), il pourra opérer dans nos coutumes une sorte d'heureuse révolution. Ceci dit, je louerai la couleur charmante de la première partie, son sentiment à la fois pastoral et pittoresque, rendu à l'aide des voix de la façon la plus heureuse; dans la seconde, où Dieu permet à Satan d'éprouver la patience et la vertu de Job, son grand caractère et les moyens employés par le compositeur pour obtenir l'effet voulu, en se servant, sur un rythme obstiné, d'un *crescendo* choral aboutissant à un *ff*, pour décroître ensuite et s'éteindre dans un *pp*. La troisième partie, qui décrit les malheurs de Job, les orages qui fondent sur lui, est vigoureuse et forte, et la quatrième, au contraire, nous ramène au calme, à la joie et au bonheur. Il est difficile d'analyser en peu de lignes une œuvre si substantielle et si intéressante, mais je ne puis me dispenser de constater l'excellente impression qu'elle a produite et les vigoureux applaudissements qui l'ont accueillie. Les *solis* en ont été fort bien chantés par MM. Cazeneuve et Daraux, et l'exécution, dirigée par M. Taffanel, a été excellente de la part des chœurs et de l'orchestre.

A. P.

— Concert Colonne. — A l'époque où il jouissait encore de la plénitude de son intelligence, Schumann fut frappé de la pensée que « l'épilogue dans le Ciel » du *Second Faust* appelait le concours de la musique. C'était aussi la pensée de Goethe. La signification mystique et la splendide expression de cette « apothéose de Faust » ne pouvaient trouver un meilleur interprète que Schumann, qui semble y avoir été prédestiné. En importance musicale, dit un de ses biographes, nulle autre de ses œuvres chorales n'approche de cette œuvre. — En originalité, en fraîcheur comme en puissance d'invention, elle ne le cède en rien au *Paradis et la Peri*. Telle qu'elle fut conçue, cette apothéose de *Faust* forme un tout complet et homogène. Schumann eut cependant la pensée de la compléter, comme fit Berlioz après le succès de son petit oratorio. Le maître français crut que « le repos de la Sainte Famille » appelait un complément, et c'est encore une question que de savoir s'il a bien ou mal fait. Schumann emprunta au poème de Goethe, 1<sup>o</sup> le Chant des esprits à l'aube du jour, le lever du soleil, le monologue de Faust; 2<sup>o</sup> la Scène avec les quatre vieilles femmes; 3<sup>o</sup> la Mort de Faust. Cette partie est encore fort belle, quoique un peu inférieure à la troisième. Mais quand Schumann voulut encore compléter son œuvre en écrivant une ouverture et en mettant en musique la scène du jardin, la prière de Marguerite et la scène de l'église, ses facultés intellectuelles étaient amoindries, sa force de production n'était plus la même. Cette partie est incontestablement la moins bonne. En réalité, comme dit le biographe que nous avons cité, le mérite de l'œuvre décroît quand on l'examine à reculons, c'est-à-dire de la fin au commencement. Mais telle quelle est, l'œuvre est grandiose, et on doit être reconnaissant à M. Colonne de l'avoir fait connaître au public français. Il a trouvé de vaillants interprètes, auxquels le public n'a pas marchandé ses bravos. Il faudrait tous les citer. M. Paul Daraux a été surtout applaudi.