

quels succédaient ceux de Fauré et de Debussy. D'où l'impatience des camarades, des amis, du public tout court. Sans doute l'artiste discerna-t-elle ce courant — courant de sympathie, mais aussi d'attention — qui l'accueillit dès son apparition : elle sembla tout d'abord en proie non au trac, encore moins à l'inquiétude, mais à une légère timidité qui la rendit encore plus charmante, si cela était possible. Cependant, et contrairement à ce que l'on imaginerait, le Largo de *Serse* (Haendel) n'est pas propice à une entrée en matière : il exige le calme absolu de l'esprit et de la voix et c'est ce que ne pouvait encore posséder notre « débutante ». L'auditoire parut d'abord dérouté et certaines pages, bien connues de lui, de Schumann, n'eurent pas encore le pouvoir de le « chauffer ». Puis Yvonne Printemps chanta la *Jeune fille et la Mort* et c'est alors que le miracle s'accomplit. Jamais, ni en français, ni en allemand, je n'avais entendu une interprétation aussi satisfaisante, aussi émouvante parce qu'aussi simple et sincère. Est-ce au théâtre que l'artiste doit la perfection de sa diction, l'intime perception de ce que devait être cette scène douloureuse et des moyens de la transmettre à la salle ? C'est à elle-même, en tout cas, à sa musicalité innée, que nous sommes redevables de cette voix pure, aux inflexions si exactes. De ce moment, la partie était gagnée, d'autant plus qu'il s'agissait surtout d'une musique où Yvonne Printemps est inégalable. Peut-on rêver plus de vrai charme pour les fameux couplets du *charme*, de *Messenger* ? Et l'air *J'ai deux amants*, de l'*Amour Masqué* pouvait-il être distillé avec plus d'espiègle et délicate ironie ? Quant à la *Lettre*, du *Mozart* de Reynaldo Hahn, elle fut bissée d'enthousiasme, ainsi que toutes les pages qui suivirent.

Au piano, Jean Doyen fut l'accompagnateur discret que l'on devine autant que charmant musicien. Il se fit d'ailleurs entendre seul avec son habituel succès.

À la sortie, nombre de cantatrices classées « concertistes » eussent pu méditer avec fruit sur la simple et exquise leçon de chant *et de diction* qu'elles venaient de recevoir.

Suzanne DEMARQUEZ.

////// LES AUDITIONS DU MARDI DE LA REVUE MUSICALE

Par suite d'un accident survenu à l'une des interprètes des œuvres d'Ernest Bloch que l'on devait entendre le 9 mars, le programme a été modifié à la dernière minute, mais, fort heureusement, la 1^{re} partie de cette séance, consacrée à quelques pages exquises de la Renaissance et à l'adorable *Hymne à la Nuit* de Rameau, a pu être conservée.

On ne saurait trop louer l'art délicat et sobre, la sensibilité finement nuancée et contenue dans les limites du goût le plus éprouvé, la simplicité et le charme avec lesquels le « Quatuor vocal féminin Seupel » a interprété les œuvres de Du Caurroy, Lassus, Costeley, Claude Le Jeune, Janequin, Passereau et celle de Rameau. Ce quatuor allie à une parfaite homogénéité la plus simple aisance contrapuntique. Tout est à sa place, chaque partie se détache ou se perd dans l'ensemble quand il convient, sans effort, sans à-coup, avec un naturel qui est la récompense, et non pas le contraire d'une mise au point scrupuleuse et approfondie. Les voix de Mmes Germaine Epicaste, Odette Seupel, Suzanne Drouet, Yvonne de Douvenant sont jolies,

fraîches, rondes et veloutées. Elles conviennent à merveille à cette musique où la grâce, le charme, l'esprit le plus fin ou l'émotion la plus tendre s'expriment en une langue claire, incisive et châtiée.

Ce fut un véritable enchantement et il serait malaisé de déterminer lequel de ces chœurs est le plus ravissant et lequel fut le mieux rendu. S'il fallait à tout prix marquer une préférence, on se déciderait peut-être pour l'*Hymne à la Nuit* de Rameau, d'une inspiration paradisiaque et que le quatuor Seupel chanta avec des accents si suaves, dans une ambiance sonore si caressante et si transparente qu'on eut la sensation de la plus aiguë perfection.

La seconde partie du concert pêchait par une incohérence préjudiciable à chaque morceau quelqu'en soit l'intérêt individuel, mais dont la responsabilité n'est imputable à personne, car il n'est pas toujours facile d'improviser un programme en quelques heures, pour autant que les circonstances ne s'y prêtent pas avec une bonne volonté toute accidentelle.

Cette partie était encadrée par des pièces pour piano à quatre mains. Mlle Simone Crozet et M. Pierre d'Arquennes se sont fait une spécialité de ce genre de pièces qui comptent de petits chefs-d'œuvre très injustement délaissés. La saison dernière, nous avons eu déjà l'occasion d'apprécier dans l'une des quatre *Sonates* de Mozart ces deux partenaires dont le jeu est si étonnamment homogène et qui ont une telle expérience des sonorités du « quatre mains » qu'ils lui confèrent une valeur authentiquement artistique. Pas un instant, cela ne ressemble à cet à peu près, à cette grisaille sonore, amorphe, empâtée, à ce fâcheux *ersatz* dont tous les musiciens ont conservé le souvenir mélancolique et, parfois, merveilleux, du temps où ils conjugaient leurs efforts avec ceux d'un complice en vue de pénétrer le secret des partitions symphoniques dont ils voulaient pénétrer la plus intime substance ou que les orchestres boycottent. Pages originales — est-il besoin de le spécifier? — les deux *Impromptus* et les deux *Pièces*, opus 85 de Schumann, sont riches de pensée musicale, tandis que les *Jeux d'enfants* de Bizet ont une claire et fraîche bonne humeur et des *Images pour les Contes du Temps passé* de Claude Delvincourt, une subtilité d'écriture qui n'entrave pas l'élan d'une pensée alerte et facile d'accès.

La voix chaude et émouvante, la musicalité et l'intelligence des textes de Mme Lily Fabrègue trouvèrent leur meilleur emploi dans le court cycle de *lieder* du *Pauvre Pierre*, où Schumann atteint à une si intense émotion avec des moyens si simples et un style si dépouillé d'artifices. La même artiste chanta avec beaucoup d'esprit et de mordant de très bienvenues *Chansons majorquines* de Renée Staelsberg, d'un coloris séduisant et dont la veine populaire n'est jamais trahie par une harmonisation ingénieuse. On entendit encore quatre mélodies de Paul Le Flem où ce musicien méconnu fait preuve d'une sensibilité poétique d'une qualité rare. On s'étonne des hardiesses d'écriture qu'on rencontre fréquemment dans ces pages déjà anciennes et d'où sont bannis les lieux communs conventionnels. Jamais cet auteur ne s'abandonne à sa facilité ni n'exploite de façon arbitraire et lâchée une idée. Les notations se suivent, avec logique et subordonnées à un plan d'ensemble harmonieux, épousant avec bonheur les plus fugaces intentions du poème dont elles expriment le sens le plus intérieur et les nuances les plus subtiles. Toutes de discrétion et de poésie intime, elles ne font nulle concession à l'habituelle paresse récep-

//////

tive du public, ni à son goût pour l'effet. Est-ce à cette sobriété et à ce sens de l'expression nuancée et quelque peu brumeuse, que Paul Le Flem doit d'être si loin d'occuper la place qu'il mérite? L'injustice à son endroit n'a que trop duré et il est grand temps qu'on la répare. Il semble qu'on s'en avise de toute part ; ce serait là un signe réconfortant de la qualité du jugement des jeunes générations.

Toujours à la même séance, le compositeur polonais Alfred Gradstein qui est doublé d'un excellent pianiste, fit applaudir quelques-unes de ses compositions : *Scherzo*, *Berceuse*, *Trois Mazurkas* et *Capriccio-Valse*, d'une facture intéressante, adroitement écrites pour le clavier, personnelles et robustes.

Le 16 mars, le groupe « Jeune France », composé de MM. Daniel-Lesur, André Jolivet, Olivier Messiaen et Yves Baudrier, présentait un florilège de sa production de musique de chambre. En première partie, Jean Merry et Mlle Gisèle Couteau donnèrent une interprétation très probe de la charmante *Suite* pour flûte et piano de Caix d'Hervelois, recueillie et réalisée par Pauline Aubert. Puis, Mlle Flore Wend chanta avec le goût le plus musical, servi par une voix ravissante et souple, deux intéressantes *Chansons populaires* de Kodaly, et les périlleux *Kerob Shal* de Florent Schmitt, dans lesquels les difficultés de toute nature semblent accumulées à plaisir, mais dont la virtuosité d'écriture est un sujet de perpétuel émerveillement pour l'esprit. Mme Maroussia Orloff, pianiste de grande classe, fit preuve, en les accompagnant, d'un art consommé de l'accompagnement, tandis qu'elle trouvait d'éblouissants prétextes à faire montre de sa maîtrise instrumentale et de sa science musicale dans *Cinq pièces* (opus 11) de Kodaly, œuvres extrêmement colorées, intéressantes de rythme et d'une incontestable originalité de pensée et de facture. Elle ne fut pas moins applaudie dans *Pâques de Résurrection* de Malipiero, pièce fastueuse et brillante, d'une densité de matière peu commune et d'un lyrisme puissant et large.

Une fois de plus, on fut frappé de la dissemblance de style qui existe entre les diverses musiques des musiciens de la « Jeune France ». Rien — ou presque rien — ne semblait devoir unir ces compositeurs qui ont cependant en commun une volonté clairement manifestée de s'exprimer en une langue personnelle et inégalement hardie. Daniel-Lesur et Baudrier occupent la droite de ce groupe dont Jolivet représente l'extrême gauche, tandis que Messiaen est à égale distance de ces deux pôles, non pas certes par un mobile timoré, mais par un souci entre tous légitime de demeurer lui-même et de concilier dans son style le double aspect de sa culture et de sa tendance. Si Jolivet s'est affranchi de toute emprise passéiste, si, pour lui, la syntaxe musicale est délibérément basée sur des principes atonaux et d'une agressivité systématique, pour Messiaen la recherche d'une expression neuve et hardie s'exerce sur une expérience musicale qui a ses racines dans le passé le plus lointain et le plus proche.

Il faut encore s'entendre sur le sens qu'il convient d'accorder au mot « droite » quand il s'agit de Daniel Lesur ou de Baudrier, les partis artistiques étant aussi variables et complexes dans leurs points de vue que les partis politiques. La « droite » de Daniel-Lesur ou de Baudrier ressemble assez à certains partis d'extrême-droite dont les programmes sociaux, gouvernementaux et économiques rejoignent sur presque tous les points les programmes d'extrême-gauche. Ils peuvent néanmoins s'y opposer parce que leur tendance idéologique, ou, si l'on préfère, le sens profond de leur idéal différent de ceux de leurs adversaires. L'un agit en fonction de l'ordre

et prétend sauvegarder le capital — ce qui est beaucoup plus un symbole qu'une réalité, — l'autre fait profession de bouleverser l'ordre et d'établir un partage universel. Jolivet écrit sa musique un couteau entre les dents et un flacon de vitriol à portée de la main, ses camarades que nous lui opposons n'usent pas de ces armes violentes, mais ils n'en sont pas moins capables d'adopter les moyens techniques les plus neufs et les plus audacieux et, s'ils préfèrent l'harmonie à l'anarchie, la consonance à la dissonance agressive, le respect du passé à la répudiation systématique des formes et des idées de leurs devanciers, ils sont infiniment plus loin du point de vue académique, du conformisme étroit et littéral que des excès révolutionnaires.

De même que les partis extrémistes en politique pourraient trouver un terrain d'entente dans leur commune exécution du parlementarisme et du libéralisme niais et sentimental du XIX^e siècle, nos « Jeune France » ont une commune aversion pour le style béatement harmonique, pour les jolies impressions impressionnistes et aussi, ce qui est un signe plus distinctif et qui leur fait plus honneur, pour le matérialisme artistique de la génération qui les a précédé. La superstition du rythme, considéré comme l'unique moyen et la fin de l'art, leur répugne et la négation du sentiment, de l'humain, les irrite.

Ces idéologies qui s'affrontent, se succèdent, se nient les unes les autres, prétendent se substituer les unes aux autres ne vont pas sans quelque naïveté, cependant on pourrait reprocher aux musiciens de la « Jeune France » de ne pas en être assez dupes. Il est bon que cette oscillation de tendances oppose les générations les unes aux autres et, en dépit des moralistes si ce n'est Nietzsche, la haine et l'injustice sont les meilleurs ferments de l'amour et de la véritable justice. Elles sont la manifestation normale de la vie et, à ce titre, détiennent la part de la vérité la plus féconde.

On jugera plus tard des mérites individuels de ces quatre musiciens. Ils ont prétendu s'allier pour mener la lutte de concert, ne les dissocions pas, si malaisé que ce soit, et ne retenons, pour l'instant, que leur mission de politique artistique.

Très succinctement, nous dirons avec quelle souplesse et quelle habileté Mlle Gisèle Couteau a joué des pièces de piano capables de faire reculer les plus intrépides virtuoses. Nous louerons le jeu distingué et réfléchi du flûtiste Jan Merry, les sonorités délicates et la propreté du mécanisme de Daniel-Lesur qui a le privilège de jouer du piano en pianiste, de l'orgue en organiste et d'écrire en compositeur, ce qui n'est pas si fréquent qu'on ne pourrait le croire. Quant à Mme Bourdette-Vial, nous avons fait ici même son éloge et nous ne pouvons que le ratifier : sa voix gagne continuellement en rondeur et en suavité, ses interprétations sont de plus en plus sensibles et son autorité grandit sans cesse. Il n'y a que sa réputation qui est loin d'égaliser ses mérites. C'est là une seule faiblesse dont on aurait mauvaise grâce à lui tenir rigueur et qui prouverait, par surcroît, qu'elle exerce son art avec une dignité qui n'est pas la qualité dominante de la majorité de ses rivales plus favorisées.

La date du 23 mars sera marquée d'une pierre blanche dans les annales de nos mardis. Grâce à M. Émile Vuillermoz, qui parla en termes aussi convaincants que délicatement nuancés de l'art fauréen et qui analysa avec autant de perspicacité que de clarté nos raisons d'aimer et d'admirer Fauré et celles qui expliquent, sans les excuser, sa situation relativement désavantagée hors de nos frontières, — grâce à Mme Stappen qui chanta avec la plus juste compréhension *La Bonne Chanson*

et qui eut l'insigne honneur d'être accompagnée par Louis Aubert, disciple de Fauré et pour qui l'art fauréen n'a nul secret, — grâce, enfin, à Jean Doyen dont les vertus pianistiques, qui lui ont valu la première place parmi les pianistes de la jeune école française, semblent lui avoir été données par quelque arrêt du destin précisément pour faire de lui l'interprète idéal de Fauré, grâce à cette brillante pléiade d'artistes hors pair et qualifiés entre tous pour s'acquitter d'une telle mission, l'hommage que *la Revue Musicale* avait tenu à rendre à l'auteur de *Pénélope* fut une sorte d'apothéose. Les auditeurs, accourus nombreux et qui comptaient parmi eux un nombre impressionnant de personnalités marquantes de la musique, des lettres, et tu « Tout Paris » ont communiqué avec une sorte de ferveur extatique dans le culte d'un des plus grands musiciens de notre époque, l'un des plus parfaits, des plus délicats et sensibles, et l'un de ceux qui incarne le mieux les qualités représentatives de la civilisation et de l'art français.

Lauréate du Concours de voix grave, qui a eu lieu l'an dernier à l'Opéra, Mme Marise Vildy s'est fait entendre le mardi suivant dans quelques airs classiques, notamment dans une page admirable et d'une rare profondeur d'accents d'un auteur anonyme du début du XVII^e siècle : *Lamentation Napolitaine*. Mme Marise Vildy, dont la voix est chaude, riche, d'un timbre prenant, a les qualités, si rares aujourd'hui, d'un véritable contralto, sans en avoir les trop fréquents défauts. Elle a cette homogénéité dans les divers registres, cette agilité, cette transparence, cette simplicité, cette justesse expressive, cette sobriété des moyens et cette sûreté de goût qui sont trop souvent compromises par une recherche des effets vocaux, une complaisance de mauvais aloi pour les sonorités barytonnantes et pour les exagérations dans l'expression dramatique. Il semble parfois qu'un contralto a une technique vocale qui est la négation de tout ce qu'on admire ordinairement dans l'art du chant et que son prestige soit basé sur une exploitation d'une certaine sorte de défauts à la vérité caricaturaux. Le secret de Mme Vildy réside surtout dans le fait qu'elle a un excellent médium et des notes aiguës claires, bien timbrées : de cet équilibre des divers registres découle une possibilité de respecter le style de la musique, et de ne pas chercher dans des sons graves exagérément appuyés et « poitrinnés » une séduction pour le moins problématique aux oreilles musiciennes.

Ensuite, on eut la révélation d'un jeune trio tchèque : le Trio Smetana, de Prague, composé de MM. J. Palanicek, A. Plocek et Fr. Smetana, et appelé au plus brillant avenir. Ce groupement a des qualités de technique, une flamme, un brio, une musicalité et une intelligence des textes qui ne tarderont pas à lui conférer une réputation internationale.

Ce trio se compose d'éléments de premier ordre et la discipline commune qui lui donne une étonnante cohésion lui permet d'atteindre à une perfection rarement égalée même par ses plus illustres pairs. On prit plaisir à entendre l'enjoué et mélodieux *Trio* de Dvorak, mais c'est celui de Martinu qui rallia les plus enthousiastes suffrages. En un temps moins indifférent à la musique de chambre, ce *Trio* jouirait de la plus large popularité. Plein de sève, il dénote une imagination généreuse, un métier éprouvé, un sens des proportions, du dynamisme, des oppositions, une spontanéité mélodique, un équilibre entre les parties concertantes, un élan et une concentration de la pensée qui suffiraient à classer son auteur parmi les meilleurs musiciens

de notre époque. Sans nulle rhétorique, sans nulle longueur, il est agencé avec une dextérité qui confine à la virtuosité, bien que la sûreté du métier n'ait jamais le pas sur la vitalité de la pensée.

Entre ces deux partitions, M. Palanicek, le pianiste du Trio Smetana, qui est non seulement un virtuose mais un excellent compositeur, nous fit entendre en *première audition*, une *Sonate* dont il est l'auteur. Sans s'être libéré de certaines influences, principalement debussystes, un peu trop manifestes par endroits, et sans avoir atteint à ce stade d'évolution où l'on choisit avec sévérité et une sorte d'ascétisme spirituel entre ses idées, M. Palanicek ne nous en a pas moins paru exceptionnellement doué. Son écriture pianistique est brillante et ingénieuse, elle véhicule en outre des idées musicales pleines d'agrément ; certaines ont un charme saisissant, d'autres sont puissantes. Ce musicien a un sens aigu du rythme et de la sonorité : ses harmonies sont chatoyantes ; il use d'arabesques pianistiques d'un intérêt sans cesse renouvelé et dont l'adresse instrumentale n'est pas au détriment de la musique. Un tempérament indéniable, une imagination fertile, jusqu'à une prolixité sympathique chez un jeune artiste, une intuition accusée du style large et direct, M. Palanicek manifeste de telles qualités et d'autre encore qui permettent de fonder sur lui les plus grands espoirs. Par dessus tout, il a le don de la vie, ce don qui en sous-entend tant d'autres et qui est si parcimonieusement accordé aux musiciens. En est-il de plus précieux et de plus irremplaçable?...

La place nous manque pour nous étendre comme nous le voudrions sur les dernières *Auditions du Mardi*. Nous nous arrêterons pour aujourd'hui à celles du 20 et du 27 avril. A la première collabora Florent Schmitt entouré d'excellents interprètes : on y réentendit, accompagnées par l'auteur, les trois mélodies de *Kerob Shal*, chantées à la perfection par Mme Hélène Chevassu qui a une totale maîtrise de sa voix et semble se jouer des difficultés de ce cycle redoutable. Est-il nécessaire de rappeler ici comment Florent Schmitt a forgé, non sans malice, ce vocable mystérieux, d'une consonance exotique : *Kerob Shal*? Il a mis, tout simplement, bout à bout la première syllabe du nom des poètes dont il a mis les vers en musique, au cours de ces trois mélodies, prenant quelques familiarités avec l'orthographe de leurs noms : Kerdyk, Aubry et Chalupt...

Ensuite, Mlle Sorel Nitzberg joua, avec une autorité, une sûreté, une technique d'une remarquable propreté les *Trois Danses* : *Montferrine*, qui est une bourrée lombarde et dont le rythme, à la fois souple et fort, a des langueurs de fauve, *Bocane*, dont la tendresse est voluptueuse et l'élégance patricienne, et enfin *Danse de corde*, vertigineuse, acrobatique et périlleuse où rien ne manque, pas même le silence pathétique après un appel strident et auquel succèdent quelques mesures lentes, lasses, recueillies et émues — invocation aux divinités protectrices dont l'intervention ne fut pas inutile. Mlle Sorel Nitzberg donna une interprétation spirituelle et puissante de ces *Trois Danses* qui sont peut-être les pièces les plus parfaites, les plus achevées que Schmitt ait écrites pour le piano et dans lesquelles il a le plus harmonieusement concilié ses dons antagonistes : sa façon adroite et brillante de traiter le piano d'une part, et, d'autre part, son style le plus poussé, le plus dense, le plus riche en intentions, en recherches et en trouvailles mais qui, ailleurs, l'entraîne parfois à maltraiter le piano et mettre au défi l'art du pianiste.

En seconde partie, Marcelle de Lacour nous offrit la plus délicate et la plus séduisante gerbe de pièces de clavecin de musiciens français, encadrés entre deux italiens des deux grandes époques : Frescobaldi, puis galuppi.

Sous ses doigts déliés et précis, les pages exquises de Chambonnières, d'Anglebert, Couperin et Rameau furent rendues avec un dynamisme robuste, et tour à tour avec un charme tendre ou un esprit pimpant et éblouissant. Touché par Marcelle de Lacour, le clavecin est un instrument vivant, aux irrésistibles séductions.

Il sert de la façon la plus convaincante la cause de la musique, et jamais il ne rappelle cet instrument triste, grêle, ennuyeux et morne qui, servant les plus vertueuses causes musicologiques, semble destiné à assassiner une seconde fois une musique déjà morte.

A la séance du 27 avril, enfin, l'excellent violoniste et chef d'orchestre Edmond Appia, dont la brillante et double activité au Conservatoire de Lausanne, où il est professeur supérieur de violon, et à la Radio de cette ville où il est violon solo et chef d'orchestre, sert si utilement la cause de la musique contemporaine et très particulièrement celle de la musique française, nous fit entendre, en 1^{re} partie, deux sonates anciennes dans un style impeccable, avec une sonorité chaude et prenante, un coup d'archet élégant et énergique, et des qualités musicales et psychologiques transcendantes. Ce fut d'abord l'admirable *Sonate en mi mineur* de Jean-Sébastien Bach, publiée il y a quelques années et qui fut retrouvée dans la Bibliothèque privée du Roi de Saxe. On s'étonne qu'une œuvre de cette qualité soit à ce point négligée par les violonistes. De fait, elle n'est pas inférieure aux six Sonates archi-connues. Ensuite, on applaudit une charmante *Sonate* d'une invention mélodique des mieux venues, écrite avec goût et un sens affiné des possibilités expressives du violon, composée par un musicien germanique Gaspard Fritz, né en 1716, mort en 1782 et qui vécut à Genève. On ne peut qu'approuver M. Edmond Appia de nous avoir révélé cette œuvre inconnue à Paris et qui mérite de retenir l'attention des violonistes et de figurer à leur répertoire. Conçue dans un style assez italiénisant, elle a sa place toute désignée aux côtés des *Sonates* de Corelli ou de Tartini.

Mme Marika fut la parfaite partenaire de M. Edmond Appia. Tous deux, la veille au soir, à *Triton*, avaient interprété la belle *Seconde Sonate* d'Albert Roussel, dont ils donnèrent une interprétation aussi fouillée que chaleureuse.

En seconde partie, ces deux artistes jouèrent avec beaucoup de feu la *Seconde Sonate* de Rhené-Baton, aux rythmes alègres et populaires et qui est tout imprégnée de folklore armoricain. Seule, M^{me} Marika traduisit avec éclat et puissance des pièces pour piano du même auteur, traitées dans un style pianistique brillant et qui fait la part belle en virtuose. Mais, de ce groupe de pièces de Rhené-Baton, on goûta très particulièrement un cycle de mélodies : *Chansons pour Marycinthe*, écrites sur des poèmes de Maurice Duhamel, et dont Yvon Le Marc'Hadour exprima la poésie intime, le lyrisme intérieur et très personnel, avec un art insurpassable. On ne saurait trop admirer la souplesse multiforme de cet interprète qui, doué d'une voix magnifique et bien placée, d'une musicalité infaillible, est aussi à l'aise dans le *lied* que dans la musique dramatique, qui chante avec un accent aussi impeccable en allemand, ou en italien bien français, et qui — mérite rare entre tous — modifie les inflexions de sa voix, son volume, son timbre même, selon le style des œuvres qu'il

interprète. On a peine à imaginer que c'est ce même artiste qui a tant de puissance, d'éclat, un sens dramatique, tour à tour jubilatoire ou tragique, dans Monteverdi, ou une intensité expressive, contenue et soutenue qui convient si parfaitement aux prédécesseurs de Bach, ou encore un lyrisme si tendre et si passionné dans Schubert ou Schumann, et qui parvient à chanter avec d'exquises demi-teintes, un art de suggestion et d'enveloppement, les mélodies les plus subtiles de l'école impressionniste. Cette diversité de moyens, cette pleine possession de son instrument et des possibilités techniques et artistiques désignaient entre tous Yvon Le Marc'Hadour pour mettre en valeur la poésie très personnelle des *Chansons pour Marcyinthe* où Rhené-Baton a mêlé de façon très heureuse la simplicité harmonique et mélodique d'un style presque populaire, à l'atmosphère suggestive de la mélodie post-fauréenne et post-debussyste. Il ne faudrait point en conclure que ces mélodies sont en quelque sorte écartelées entre deux styles opposés et qu'on y relève la trace d'un effort. Au contraire, elles sont toute spontanément, et leur expression est constamment directe, sans jamais trahir l'effort.

En troisième partie, une cantatrice viennoise, Mme Marianne Mislap-Kapper, fort bien accompagnée par Mlle Louise Wacksman, chanta quelques *lieder* de musiciens autrichiens inconnus, ou presque, en France, à l'exception du grand Hugo Wolf, de Josef Marx, musicien académique et de A. de Spitzmuller bien connu à Paris où il réside et où on a eu maintes fois l'occasion d'entendre et d'apprécier ses œuvres qui usent d'un langage résolument contemporain. Il serait téméraire et injuste de juger Franz Mitler, Rudolf Reti et Hans Ewald Heller sur une seule mélodie. Leurs divers *lieder* sont d'agréables bluettes, mais on y chercherait en vain la marque d'une personnalité accusée ou la manifestation d'une recherche technique capable d'éveiller la curiosité. Leurs auteurs respectifs nous sont apparus comme des compositeurs traditionnalistes, continuateurs dociles des Brahms ou des Wolf...

Mme Mislap Kapper les interpréta avec goût et ce charme fait de bonhomme, de tendresse et de légèreté espiègle qui est spécifiquement viennois. La voix est agréable, égale, l'articulation excellente, les nuances expressives justes et intelligemment ordonnées, bien qu'elles manquent un peu de diversité. On espère réentendre cette cantatrice sympathique dans un programme plus substantiel et qui lui donne davantage l'occasion de mettre ses qualités en valeur.

La saison à Marseille

« Grande ville pour autres choses, grande bourgade en ce qui concerne la musique » disent de leur cité les Marseillais prompts à juger et premiers responsables d'un état d'esprit peu favorable au développement artistique. On s'étonne à bon droit de ne pas trouver à Marseille le mouvement musical qu'il faudrait : la faute en est peut-être aux aigris qui découragent les bonnes volontés, à ceux qui lancent la pierre à toute entreprise, même modeste, enfin, à certains qui persistent à croire que la musique n'est pas pour tout le monde. Contre ces obstacles, l'esprit d'initiative s'émousse, devient extrêmement timoré : on a moins de fougue et de sincérité qu'auparavant ; peu de musiciens osent essayer de faire autre chose que le convenu.