

n'y vois pas d'inconvénient, et je constate que l'art plastique de M. Mozjoukine y a réussi aussi parmi ses auditeurs russes.

M<sup>me</sup> Cléo Carini tenait le piano d'accompagnement avec beaucoup de talent. H. DE C. →

**La Trompette.** — L'incomparable quatuor Capet participait de nouveau à la séance donnée le 12 janvier chez Érard. On devine quelle magnifique exécution il assura, une fois de plus, des deux quatuors à cordes de Mozart (en *mi bémol*) et de Debussy. Aucun ensemble instrumental ne peut s'élever plus haut dans la voie de la perfection musicale, de l'homogénéité absolue et de l'émotion collective.

Succès très grand et mérité pour M. Antoni Sala, dans la *Sonate* pour violoncelle de Porpora, *Kol Nidré* de Max Bruch et surtout dans la plaisante *Tarentelle* de Forino.

M<sup>lle</sup> Marcelle Bunlet, qui, grâce à l'ampleur et à la vigueur de sa voix et aussi à ses dons de musicienne, remporte des succès répétés dans tous les grands concerts où elle se fait de plus en plus fréquemment entendre, fut acclamée dans divers morceaux de Bach, Gluck, Duparc, Fauré, et dans le très prenant *Chant d'Espagne* de Samazeuilh, qu'elle interpréta remarquablement. Mais les dons vocaux de cette jeune cantatrice la désignent plus particulièrement pour le répertoire wagnérien. Paul BERTRAND.

**Troisième concert Alexandre Borovsky (10 janvier).** — Ayant, il y a quinze jours, ici même, à propos du deuxième concert de ce nouveau cycle, montré de quelle envergure architectonique témoigne, — en sa conception initiale, comme en sa réalisation tout à la fois homogène et multiforme à travers trois années déjà, — l'effort d'Alexandre Borovsky, je n'avais le dessein d'ajouter, en ce moment, rien d'autre. Mais après avoir, en cette troisième séance, consacrée à Beethoven et à Schumann, entendu une si profonde et puissante interprétation du *Carnaval*, comment ne tenterais-je d'exprimer à Borovsky la gratitude de ceux qui le compriment?

Auparavant, il avait joué, et avec cette densité et cette ampleur (cette sorte de poursuite simultanée de l'infinité et du compact), qui caractérisent son jeu, la *Sonate Pathétique*, l'*Andante en fa majeur* et la *Sonate*, op. 109, de Beethoven, puis *Au Soir* et *Hallucinations* de Schumann. Mais tout d'un coup, avec le *Carnaval*, on eût dit que ce même jeu, tout en demeurant fidèle à lui-même et plus que jamais calculé et conscient, était comme traversé d'un surcroît inconnu, déchirait ses propres limites et atteignait de façon constante un inabordable.

Chimérique *Carnaval*, où passent des vivants et des ombres, — où le masque devient soudainement visage, et le visage soudainement masque; — dualité tour à tour angoissée et joyeuse (ou dédoublement) au plus profond de l'être; — passage de Soi à l'Autre, et d'Eusebius à Florestan, et de Schumann lui-même à Chopin; — alphabets dansants où se déchiffrent l'amitié, le génie et la mort; — œuvre tourbillonnante et rêveuse, jamais traduisible qu'ainsi, — lorsqu'un artiste, déjà grand en la continuité des jours, obtient de lui-même les souveraines heures où tout le quotidien est transmué. Joseph BARUZI.

**Concert Léa Fromentin (14 janvier).** — En sa façon de chanter et de dire, en sa façon aussi d'adapter ses attitudes et ses gestes au caractère des œuvres qu'elle interprète, M<sup>lle</sup> Léa Fromentin fait preuve d'une sensibilité très fine et d'une subtile grâce. De plus, sa voix est nuancée et douce, toujours agréable, déjà très étendue et très souple; et, français, italiens ou allemands, les mots prononcés sont constamment articulés avec netteté et naturel. Jamais, d'ailleurs, au cours du concert, ces qualités n'apparurent de façon plus totale que lorsque, s'accompagnant elle-même de la guitare, M<sup>lle</sup> Fromentin chanta deux romances du XVIII<sup>e</sup> siècle : *Jeunes Fillettes* et *Tambourin*.

A cette très brillante séance collaboraient MM. Gaston

Blanquart, Lucien Bellanger et Jean Masson. Leur talent de flutiste, de violoniste et de pianiste leur valut, ainsi qu'à M<sup>lle</sup> Léa Fromentin, le plus légitime et le plus chaleureux succès. C. A.

**Concert Marthe Bréga.** — Le récital donné le 11 janvier à la salle Pleyel a révélé en M<sup>me</sup> Marthe Bréga une jeune cantatrice du plus grand avenir; une voix d'une qualité exceptionnelle est mise par elle au service d'une intelligence hors de pair. Quand cet organe splendide aura achevé de s'assouplir, quand cette très remarquable artiste aura réussi à atténuer ce que son style comporte encore d'un peu uniformément tendu, elle aura pris place au premier rang des plus brillantes interprètes des œuvres de nos musiciens modernes.

M<sup>me</sup> Bréga nous a donné une interprétation remarquable de diverses compositions récentes de Marcel Delannoy (dont deux en première audition), de Darius Milhaud, d'Arthur Honegger. Elle a chanté avec intelligence et sûreté les si difficiles *Chansons madécasses* de Maurice Ravel, qui eussent exigé une mise au point un peu plus complète, tant est délicat ce dosage de la voix, de la flûte, du violoncelle et du piano dont l'auteur, avec sa maîtrise incomparable, a su réaliser un miraculeux équilibre.

C'est dans l'interprétation du second air d'Hændel qui figurait au début du programme, et surtout dans celle des quatre lieder de Fauré, que s'est accusée la nécessité pour M<sup>me</sup> Bréga d'acquiescer une souplesse plus parfaite encore. Hændel, malgré le caractère décoratif de sa musique, comporte certaines larges oppositions expressives qu'il importe de mettre en valeur; et, dans Fauré, la netteté, la tension continue de la ligne vocale sont susceptibles d'accuser quelque disparate avec la fluidité nuancée du commentaire pianistique.

Inutile d'ajouter que ces réflexions sont uniquement inspirées par la très vive sympathie qu'inspire une artiste de grande valeur, pourvue des dons les plus rares, auxquels s'ajoute encore le charme exquis de la jeunesse, et qui ne peut manquer de s'imposer le léger effort qui lui est encore nécessaire pour aboutir à une maîtrise et à une perfection absolues.

Il faut louer le talent d'accompagnateur de M. Maurice Jaubert et aussi de M. Marcel Delannoy, et rendre hommage à la haute valeur de MM. Crunelle et Gaston Marchesini, qui brillèrent dans l'accompagnement des *Chansons madécasses*. Avec MM. Octave Marchesini, Jean Pasquier, M<sup>me</sup> Crunelle et M. de Natte, ils constituèrent un très bel ensemble instrumental pour l'accompagnement de divers morceaux. Paul BERTRAND.

**Musique à quart de ton (13 et 17 janvier).** — Successivement les concerts de la *Revue musicale* et le « Groupe d'études philosophiques et scientifiques pour l'examen des tendances nouvelles » ont fait entendre des œuvres de jeunes musiciens tchéco-slovaques comme Aloïs et Karel Haba, Miroslav Ponc, entièrement fondées sur l'utilisation des quarts de ton. Nous avouons que ces œuvres assez informes ou d'une sonorité plutôt déplaisante (combien, à côté, Schoenberg et von Webern nous apparaissaient profonds mélodistes et habiles instrumentateurs), nous intéressèrent moins que l'instrument sur lequel elles furent jouées.

Ce piano à trois claviers, dû au facteur August Förster, sans être le premier instrument à quart de ton qu'on ait construit, résout du moins le problème avec élégance : il s'agit ici de deux pianos à queue superposés; l'un des claviers, celui d'en bas, est accordé comme d'habitude; celui du milieu l'est un quart de ton plus haut; le clavier supérieur répète le premier et ne sert qu'à faciliter le doigté de certains accords. Cet instrument n'a donc plus aucun rapport avec le *gravecembalo* dont parle Zarlino au XVI<sup>e</sup> siècle et dont chaque touche était brisée en deux, ou avec les *arcicembali* de cette même époque aux touches soit brisées, soit disposées sur quatre rangs, afin de reproduire les intervalles *enharmoniques* ou les *cinquièmes* de

ton. Or, nous ne rappelons l'existence de ces vieux monstres de l'organologie que pour mieux opposer à la théorie moderne du quart de ton l'objection suivante : si l'intervalle de demi-ton nous est donné par la résonance naturelle avec les harmoniques 5 et 6 (les rapports de 5/4 à 6/5 étant ceux de tierce majeure à tierce mineure), nous ne voyons pas que cette même résonance naturelle nous donne ensuite le quart de ton plutôt que le cinquième de ton ou une autre division complexe du ton. Les différences perçues sur les instruments non tempérés (comme le violon) entre le *ré dièse* et le *mi bémol* par exemple, ne sont pas de l'ordre du quart de ton.

Obliger un violon à jouer délibérément faux pour s'accorder avec un piano à quart de ton nous paraît aller à l'encontre des libertés naturelles de la musique. Si la sonate pour piano et violon apparaît à certains comme un genre discutable, puisque le violon y joue toujours juste, alors que le piano sonne faux, combien plus discutable encore sera la théorie qui mène les deux instruments à jouer également faux. Un demi-ton non tempéré peut se diviser à la rigueur en deux quarts de ton, mais que dire d'un quart de ton produit sur un instrument tempéré; un simple calcul montrerait que son exacte valeur numérique est loin d'équivaloir à un strict quart de ton. Ne vaudrait-il pas mieux dire qu'au delà du demi-ton diatonique ou chromatique, il ne reste plus que des infiniments petits, très divers les uns des autres, non négligeables par le mordant qu'ils apportent aux intervalles justes? Ainsi, sur ce piano à quart de ton, autant les successions mélodiques étaient désagréables à entendre, autant, dans certaines agrégations, l'action de fausser certains intervalles donnait, comme à l'orgue ou comme avec le vibrato, des accents réels, d'une qualité musicale intéressante. De même, dans certaines progressions, le quart de ton apparaissait comme quelque chose d'intermédiaire entre une note de passage et un glissando, et, par cela même, d'assez impressionnant.

Au cours de la seconde séance, qui débuta par une causerie, pleine de vues, de M. Raymond Petit, M. Ervin Schulhoff, excellent et robuste pianiste, exécute *Cinq Études de Jazz* pour piano à « demi-ton », dont le violent *Charleston* du début, mécanique et brutal, ne manquait pas de grandeur.

SCHAEFFNER.

**Concert M<sup>me</sup> Cazenave-Delambre et M. G. Capilongo.** — M<sup>me</sup> Cazenave-Delambre a une belle voix claire, souple, étendue, brillante et chaude dans le haut; et c'est un plaisir de l'entendre vraiment chanter; d'autant plus que cela ne l'empêche pas du tout de détailler avec légèreté les passages rapides et en demi-teinte de ses morceaux. Son programme était, du reste, très judicieusement choisi. Elle chante en français, en italien et en russe, et c'était donc trois groupes de mélodies modernes, parfois nouvelles à Paris (celles des Italiens et des Russes), et, dans chacun d'eux, de jolis contrastes de style, très heureusement mis en valeur. En fait de contraste, la collaboration de M. Capilongo, jeune baryton de l'Opéra de Rome, a paru moins heureuse. Il a une belle voix aussi (de baryton, qui gagnerait beaucoup à être moins sombre, plus en dehors), mais n'a chanté que des airs classiques d'opéra (en italien, bien entendu), et on sait assez tout ce qu'ils perdent à cette froide exécution au piano et sur la scène. Une curiosité, toutefois : l'air « Dio possento » du *Faust* de Gounod. Ne le cherchez pas dans la partition : c'est une addition (pas fameuse et tellement hors de propos!) à la phrase d'entrée de Valentin : « O sainte médaille!... » H. DE C.

**Concert Marié de l'Isle-David Blitz.** — Il est, depuis longtemps, superflu de dire que, pour les techniciens de l'art du chant, un concert de M<sup>lle</sup> Marié de l'Isle est un régal peu ordinaire, Mais ce qui est rare aussi et sur quoi on a plaisir à insister, c'est un maître dont l'enseignement ne se contente pas d'être fécond et bienfaisant, mais qui, encore, paie d'exemple. Depuis qu'elle a renoncé à la carrière théâtrale, qui lui a valu tant de succès et où elle s'est montrée la digne héritière de sa tante, Galli-

Marié, avec une personnalité d'ailleurs bien à elle, on ne l'entend que rarement au concert; mais quand on l'entend, on est réellement surpris de la fraîcheur, de la limpidité, de la légèreté moelleuse de sa voix. Comme il s'y joint un style parfait et une diction d'une finesse et d'une justesse charmantes, il n'est pas trop de maintenir que c'est là un régal tout à fait de choix.

Le programme qu'elle compose avec l'excellent pianiste qui, de plus, l'accompagne lui-même, David Blitz est, de son côté, d'une étude toujours intéressante par les contrastes qu'il offre. Le classique était représenté, cette fois, par une sonate de Beethoven (op. 31, n° 3), deux mélodies de Beethoven aussi, dont l'*Adélaïde*, une de Haydn, et l'exquise *Berceuse* si délicatement dite, que Flies lui-même, en l'entendant, se fût sans doute consolé de la voir attribuée à Mozart.

Le romantique, c'était Chopin, avec trois études et la *Première Ballade* (je crois que c'est la page que M. Blitz a enlevée avec le plus de maîtrise et de pittoresque); et c'étaient Schubert, avec quatre lieder, dont le *Grillon*, qu'on n'entend jamais, et Schumann, avec deux, dont le preste *Message*, dit à ravir. Le moderne et très moderne, c'était M. Ravel, et trois pages du *Tombeau de Couperin*; puis l'élégante *Sarabande* de M. Roussel, deux gracieuses pages de la *Simone* de M. Woollett, et cette spirituelle *Querelle* que M. Raoul Brunel a si adroitement empruntée aux vers de Paul Géraudy. Voici un bon exemple à donner de la façon dont on peut jouer et chanter à la fois une mélodie : l'inflexion seule et la vérité de la diction évoquent l'action et jamais la courbe vocale n'en souffre. David Blitz est un maître accompagnateur, au surplus, et qui mérite presque autant d'éloges dans cet art délicat que dans sa virtuosité.

Henri DE CURZON.

**Guirlande de Chansons par M<sup>me</sup> Marjo Davane (15 janvier).** — La Comédie des Champs-Élysées eut peine à contenir le très nombreux public, en partie cosmopolite, venu à ce concert-spectacle, auquel collaborèrent, autour de M<sup>me</sup> Marjo Davane, M. Alexandre Sanine, metteur en scène des Théâtres Impériaux de Russie, le peintre Mslislar Doboujinsky et le compositeur Michel Lévine, qui dirigeait au piano un petit orchestre de cordes et de bois. La mode n'est pas d'aujourd'hui des chansons en costumes, mimées et dansées, et le décor synthétique a pour ancêtres les écriteaux du temps de Shakespeare. Mais est-il besoin même d'un écriteau pour indiquer le pays et l'époque d'une chanson? La musique et le talent de l'interprète y devraient suffire. Le poteau-frontière de la *Sabotière*, pas plus que le costume de paysanne lorraine et les vastes sabots que M<sup>me</sup> Davane avait mis pour le franchir, n'ont pu faire qu'elle chantât avec une mesure française cette vieille chanson de France. Et force nous est bien de dire que cette *Sabotière*, trop sabotée, fut une saboteuse, image d'Épinal, grossie cent fois par une loupe déformante, miettes d'histoire qui se voulaient plus rondes que la miche!

Il faut reconnaître d'ailleurs que M<sup>me</sup> Marjo Davane ne manque pas de talent et qu'elle fut meilleure dans son répertoire polonais et russe. La voix, de peu de volume, a de jolis dessus en demi-teinte. Elle fut particulièrement applaudie dans les *Enfantines*, non de Moussorgsky, mais de M. Lavine, qui, sans faire oublier les premières, ont de l'agrément. Nous y avons surtout goûté le grand livre d'images aux pages mobiles que tournait la fillette, en quoi M<sup>me</sup> Marjo Davane, accroupie au bas de gigantesques lapins, oiseaux et rats, avaient cherché à diminuer sa taille, naturellement exagérée pour de petites chansons. G.

**Paul Loyonnet (14 janvier).** — Dans la grande salle des « Sciences sociales », rue Danton, l'excellent pianiste a donné la première des quatre conférences, illustrées d'auditions, qu'il consacre à la musique (14, 21, 28 janvier et 4 février. Nous prions les lecteurs de contrôler les dates données de mémoire).