

en rien à ses deux camarades d'orchestre pour la fantaisie et la grâce auxquelles viennent se joindre le moelleux de ses sons graves.

Mais le gros succès de la séance a été pour la *Pièce* de M. Tansman, de rythme allègre et très vivant : les audaces harmoniques qui ne font point défaut cependant dans cette « pièce » sont atténuées par le timbre des instruments qui les rend beaucoup moins dures que ne le font les cordes.

Il faut mettre au tableau d'honneur les noms de MM. Fleury, Gaudard, Cahuzac, Bauduin, Lamorlette, Entraigue, Levasseur, Dherin, Delacroix, Herman, auxquels MM. Garès et Jacques F'évrier apportèrent le concours de leur talent pianistique. E. L.

S. M. I. (6 février). — Malgré la brièveté savoureuse, malgré l'éclat de la *Deuxième Sonate* pour piano et violon de M. Jean Déré; malgré la solide structure polyphonique du *Madrigal aux Muses* de M. Albert Roussel, œuvre curieusement découpée, mais qu'un même souffle puissant ne cesse de soutenir et qu'à chaque nouveau départ semble couronner une crête de vocalises toujours aussi hardie — nos préférences allaient à une mélodie d'un jeune Américain, *As it fell upon a day*, de M. A. Copland, où la voix de soprano est seulement soutenue par une flûte et par une clarinette. Œuvre fraîche, d'une tenue instrumentale indiscutable; tantôt la voix et la clarinette se répondaient en contrepoint, alors qu'entre elles gazouillait la flûte; tantôt clarinette et flûte jouaient un court temps de galop, qui évoquait le souvenir piquant de *Mavra*.

Le *Quintette* pour instruments à vent d'un autre Américain, M. Leo Sowerby, dénotait moins d'habileté, une touche moins légère : citons-en cependant la dernière partie, où se trouve librement employé le procédé de syncopation propre aux danses américaines.

Signalons parmi les interprètes des œuvres que nous avons citées : M^{mes} Mac Leish, Demirgian, le groupe Nivard et la Société Moderne des Instruments à Vent.

A. S.

Concerts de la Revue Musicale (9 février). — Par ce retour désormais annuel du Quatuor Rosé à Paris il semble chaque fois que nous reprenions contact avec un vieil aspect du monde que les événements de ces dix dernières années avaient bouleversé. Comme nous l'avons déjà dit, tant par sa longue stabilité que par son lieu d'origine, par les influences dont il bénéficia autant que par la mission musicale qu'il eut à remplir, le Quatuor Rosé rappelle à nos yeux cette pérennité de l'esprit de la musique chez un peuple, par delà les esthétiques volantes que disperse chaque jour. Si, dans la destinée d'un Schönberg et par suite de la nouvelle école viennoise, l'appui de Rosé eut des effets très appréciables, cela provenait du fait que le même quatuor servait d'autre part à la divulgation de toute une musique de chambre allant du Beethoven des dernières œuvres à Schubert et à Schumann, de ceux-ci à Brahms : d'où une sorte de prestige qui rejaillissait sur les jeunes musiciens viennois, une consécration qui triomphait de diverses animosités à leur égard; d'où surtout une possibilité d'entente — si elle ne préexistait déjà — entre un passé et un avenir, entre certains modes de musique d'hier et d'aujourd'hui. Dans l'art d'un Brahms, pétri de scolastique et de *sehnsucht*, honnêtement bourgeois, comme établi pour chanter le bonheur domestique, tout en se haussant parfois à des altitudes schumanniennes, — nous sentions le poids d'une tradition auquel la musique germanique, quoi qu'elle fasse, semble rester désormais rivée. Ainsi, dans maintes phrases de Schönberg ou de ses disciples, sous l'agitation de la surface, ne coule-t-il pas toujours certaine lymphe bien caractéristique ?

Du point le plus bas, de cet incroyable degré de vulgarité où tombait le *Quatuor* de Korngold jusqu'aux cimes d'un Schumann (troisième mouvement du *Quatuor en la majeur*, op. 41) — là où la musique s'est à peu près dématérialisée, où le rêve se forme d'un monde éternel de

fêtes, dépourvu de souffrances — avec ce curieux entre-deux que nous représente le cas de Brahms, il y avait tout un raccourci de la musique germanique offert à nos réflexions.

A. S.

Concert du Caméléon (7 février). — Pour louer le génie italien, M. Georges Migot, dans la brillante et ingénieuse causerie qui précéda le concert, a quelque peu malmené l'antique génie de Rome. Volontiers j'interpréteraï de façon assez différente, et non moins paradoxale peut-être (mais c'est par conflits de paradoxes, et non uniquement par séries d'approximations timides, que certaines vérités, d'ordre allégorique, peuvent être atteintes), le rapt des Sabines, — ce rapt qui, selon M. Migot, « n'a pu rendre italiens les voleurs ». Qui sait si plutôt les historiens latins ne forgèrent rétrospectivement cet incident par supercherie patriotique et pour dissimuler une lointaine absorption des très disparates nouveaux-venus par les autochtones? Ainsi, dès l'origine, et vraisemblablement à travers maintes violences, se serait réalisée, grâce aux Sabelliens ingénieux, une synthèse italo-romaine.

Essentiellement syncrétique est le génie italien et comme lui le génie de Rome. Et de nos jours encore les plus authentiques imaginations italiennes savent s'enfuir à travers l'espace et le temps, réaliser sans fatigue l'union du plus distant et du plus proche, et trouver en des influences étrangères une occasion de netteté et de rêverie et, par là, un surcroît d'affirmation intime. N'est-ce point, notamment, ce qui apparut durant le soir consacré par le « Caméléon » à M. Vincenzo Davico? La première œuvre entendue, une *Sonate* pour piano et violoncelle, a été écrite en 1913 (M. Davico, nous dit M. Migot, est né en 1889), et, si l'action de Max Reger (celle aussi, peut-être, de Brahms) y est sensible, déjà le choix des thèmes et certaines modalités de leur enchaînement indiquent que cette action n'implique nulle tyrannie et vient, au contraire, archouter ce que la personnalité a de plus irréductible. Voici ensuite *Cinq Chants d'Orient*, — rapides vols de la pensée à travers terres dérobées et siècles enfuis (Géorgie, Inde, Perse ou Japon et x^e, xii^e ou xviii^e siècles); — tout cela se rejoignant par l'amour et la mort. Plus tard, *Six Quatrains populaires portugais* et *Six Lyriques japonaises*, puis des pièces pour piano, ardentes et estompées, traduisant elliptiquement une impression ou une nostalgie. Mais surtout, à la fin du concert, voici l'œuvre la plus récente et la plus accentuée, *Dix Variations sans thème*, pour violoncelle et piano; et ici les proportions sont tout d'un coup élargies; le style individuel se manifeste sans lacune; plus rien désormais de cette sorte de vacillement qui, jusque-là, semblait interdire le contact durable avec une réalité d'ordre psychologique ou d'ordre physique. Or ce n'est point que toute influence soit refusée (celle de Stravinsky, au contraire, est perceptible); mais c'est que toute influence est saisie au moment où, pour ainsi dire, elle se dépersonnalise et où elle se résout dans l'universel.

Tout cela put clairement transparaître grâce à de remarquables interprètes : M^{mes} Marcelle Gérard et Viardot, cantatrice, M^{me} Piazza-Chaigneau, violoncelliste, M^{lle} Denyse Molié, pianiste, et M. Vincenzo Davico lui-même.

Joseph BARUZI.

Concert Maurice Lechevalier (4 février). — Un jeu discret, sans vulgarités, sans faciles appels à l'émotion; un souci de résoudre les difficultés techniques en les enveloppant d'ombre plutôt qu'en les soulignant avec afféterie ou grandiloquence; tout cela, dicté par un sens musical très sûr, promet à un jeune violoncelliste tel que M. Maurice Lechevalier un talent vigoureux et fin. Ce que deviendra ce talent, quand une sorte d'hésitation aura été surmontée, maints passages des œuvres inscrites au programme l'ont fait percevoir dès ce concert.

Tout d'abord, lors de la *Sonate en mi mineur* de Brahms. M. Lechevalier et M. Maurice Béché en ont avant tout rendu sensible la grandeur dolente et comme accablée.