

taux du système de cet enseignement, elle va continuer, en procédant à une analyse approfondie des programmes à suivre dans les différents degrés de l'organisation scolaire musicale.

D'autre part, les institutions consacrées aux productions musicales : nos scènes lyriques, nos salles de concerts, se rajeunissent peu à peu, tout en cherchant à conjurer les suites funestes de la « crise du théâtre » dont ils subissent également les effets. Ici le renouveau se fait attendre encore, mais, d'après de significatifs symptômes, il n'est plus permis de douter que ce renouveau désirable ne vienne prochainement.

Les jeunes talents, enfin, aussi bien les virtuoses que les compositeurs, travaillent sérieusement et luttent avec tout leur courage contre les difficultés de la vie quotidienne. Ils rêvent tous de pouvoir compléter leurs connaissances à l'étranger et, tout particulièrement, à Paris, car ils savent bien que c'est là que se trouve aujourd'hui comme à l'époque de Chopin, le centre d'attraction de tous ceux qui ne cherchent qu'à servir le grand art qu'ont servi avec tant de noblesse et d'enthousiasme les Lully, les Rameau, les Couperin, les Berlioz, les Debussy.

En ne faisant que d'esquisser ce qui caractérise la vie musicale en Pologne, nous devons cependant insister sur un point qui demande une attention toute spéciale. Nous voulons parler de la littérature musicale, des livres sur la musique et sur les musiciens, dont le nombre et — nous pouvons le dire franchement — la valeur intrinsèque, augmentent d'un jour à l'autre.

Sans pouvoir nous arrêter sur les publications particulières dont plusieurs mériteraient certainement d'être nommées, nous signalons avec un sentiment de joie sincère l'apparition des premiers volumes d'une « Bibliothèque musicale », éditée par la maison bien connue de Gebethner et Wolff, sous la direction de M. Matthieu Glinski, le distingué rédacteur en chef de la revue *Muzyka*. Déjà la forme même de ces volumes est des plus attrayantes. Chaque volume a 60 à 80 pages de texte dans lequel sont intercalées d'excellentes illustrations : portraits, reproductions de vieilles gravures, etc. Tout cela prouve que M. Matthieu Glinski y met autant, sinon plus encore, de soins et de goût que dans sa revue éminente dont la popularité s'accroît sans cesse.

On trouvera, à la rubrique des *Livres*, une note sur les six premiers volumes.

Stephan NATANSON.

L'Edition Musicale

//// MUSIQUE D'ORCHESTRE

Il y a tant de musique d'orchestre qui ne se joue pas qu'on se demande s'il est toujours opportun d'orchestrer des pièces de piano. La transcription est toutefois défendable, certaines œuvres de clavier étant d'inspiration orchestrale (Chez Schmitt, Ferroud, Tansman, etc...), d'autres se prêtant parfaitement à l'amplification instrumentale. De plus, interchanger les répertoires d'un public à l'autre ne peut qu'étendre leurs connaissances et partant servir la musique. Quand on reprochait à Paul Vidal d'avoir utilisé comme interludes le *Menuet*

et l'*Andante* de la *Troisième symphonie (mi bémol)* de Mozart dans *Les Noces de Figaro* aux représentations de l'Opéra-Comique, il rétorquait que le public se trouvait non seulement préparé pour chaque début d'acte, mais qu'il enrichissait sa sensibilité de deux morceaux exquis que les habitués de l'Opéra-Comique n'avait pas toujours l'occasion d'entendre ailleurs.

Le tout, dans ces questions, c'est d'agir avec le tact nécessaire. Nul ne contestera celui de M. Fernandez Arbos qui a orchestré la fameuse suite pour piano: *Iberia*, d'Albeniz. Une œuvre aussi célèbre n'est certes pas déplacée aux concerts symphoniques d'autant que M. Arbos (dont nous avons pu apprécier la baguette chez Colonne) orchestre avec sûreté et infiniment de goût. Brillante sans excès, simple et raffinée tout à la fois, *Iberia* prend, sous sa nouvelle parure, un intérêt nouveau et s'inscrita certes au répertoire de grandes associations. La maison Eschig (48, rue de Rome, Paris) a édité une partition de poche très claire pour chacun des cinq numéros de la suite (chaque: 3 fr., plus majoration).

La maison Leduc (175, rue Saint-Honoré) publie *Trois Pièces de Ballet* (10 fr., plus majoration) de Jacques Ibert. Il s'agit des numéros I, II et V des *Rencontres* pour piano que l'auteur a orchestrés et qu'il fait précéder d'un original appel de trompettes. *Les Bouquetières*, en leur grâce vieillot, *Les Créoles* évoluant au rythme lascif de la habanera, *Les Bavardes*, pétillantes et insatiables, sont les « Rencontres » heureuses de ce petit ballet. Car il s'agit ici d'authentique musique de danse: les rythmes bien dessinés, une coupe précise, des motifs caractérisés appellent à coup sûr la métaphore chorégraphique. En effet, cette version, qui suppose une vaste science de l'orchestre, constitue non seulement une éblouissante suite symphonique (exécutée déjà à Paris, ensuite aux Etats-Unis) mais encore la matière d'un ballet créé à l'Opéra en 1925 et au Théâtre Colon de Buenos-Aires en 1926. Langage pimenté, elliptique, frisant parfois l'illogisme pour rentrer ironiquement dans la norme, *Les Rencontres* n'ont rien perdu de leur vivacité, de leur verve allant jusqu'à l'impertinence, grâce à une amplification instrumentale, haute en couleur, mais répudiant tout remplissage inopportun.

La Revue Musicale, dans son supplément musical de février 1921, publiait pour la première fois, *Huit pièces pour le clavecin* (fin du XVIII^e siècle) mises au jour par André Pirro.

L'une d'elles, la *Sarabande* de Mézangeau, intéressa le compositeur danois Riisager (Knudage), au point qu'il prit son thème comme prétexte à des *Variations* d'orchestre. Après l'exposition qui partage le thème entre « les bois, les « cordes » et le « basson » — le tout harmonisé très sobrement, après ce début fort classique, le compositeur jette sa perruque par dessus les moulins et donne libre cours à sa fantaisie. Le morcellement rythmique de la mélodie donnée déclanche les traits des « bois », tandis que le thème interrompu poursuit sa route vers des tonalités éloignées. Les cymbales, la grosse caisse et le triangle se transforment subitement en métronome et marque, à vide, chacun un temps de la mesure à 3/4.

L'orchestre en profite pour reprendre dans le ton initial, tandis qu'une traîtresse sonnerie de cors bouchés nous ramène l'armure diézée. Ces pro-

céds rappelleraient un tant soit peu Richard Strauss, mais Riisager poursuit ici un autre but. Donner un mouvement général et progressif à son œuvre afin d'éviter la mosaïque habituelle des variations classiques. Il y parvint, d'ailleurs, grâce à la variété orchestrale et à l'invention continuelle dans la mise en œuvre. Le *con fuoco* (6^e Variation), le *Sarcastico* (7^e Variation) sont les pages les mieux venues de l'œuvre que couronne majestueusement un *final* sonore. L'orchestre, fort simple, ne manque pas de robustesse et il serait souhaitable que Paris puisse entendre ces *Variations sur un thème de Mézangeau*. Car elle posent le problème, toujours intéressant, d'une idée française soumise à un tempérament nordique. (Partition chez Wilhelm Hensen, Copenhague. 40 fr.).

////// PIANO AVEC ACCOMPAGNEMENT D'ORCHESTRE

Nous assistons à une véritable renaissance du concerto où la virtuosité n'est pas l'unique point de vue, mais reste quand même l'élément essentiel. Le genre, si décrié à l'époque wagnérienne, puis par les impressionnistes (terme vague dont on désigne habituellement Debussy et les partisans de son raffinement sonore), le genre que certain public des « Concerts Lamoureux » sifflait systématiquement aux environs de 1905, se trouve tout à coup réhabilité. Faut-il y voir une influence du jazz — qui s'apparente quelque peu au concerto —, un retour aux formes pures des classiques par réaction contre la musique philosophico-littéraire ou tout simplement, avec ce retour, une nécessité de l'époque ? Il est certain que les grands virtuoses parcourent le monde et avec eux leur répertoire ; qu'ils attirent le public le plus nombreux et partout diffusent une œuvre avec le plus de chance de succès. Saint-Saëns ne doit-il pas d'être international à ses *Concertos*? Si l'Allemagne connaît un peu Franck et Chausson c'est grâce aux *Variations symphoniques* (piano et orchestre) et au *Poème* (violon et orchestre). Le genre ne manque certes pas d'intérêt puisqu'il faut y concilier la qualité musicale, la virtuosité instrumentale et assurer à tout moment l'hégémonie sonore au soliste.

Le *Concerto* d'Albert Roussel, créé ce dernier printemps aux « Concerts Koussewitzky » et qui terminera bientôt son tour du monde, répond de tous points à ces exigences esthétiques. Le cas Roussel me semble vraiment unique dans la musique française. Débutant vers 33 ans dans la carrière, le compositeur de *Padmâvatî*, sorti d'un frankisme fort peu caractérisé, influencé un instant par Debussy, va rejoindre et même susciter les dernières tendances de notre musique, passant au-dessus de ravelisme et du stravinskysme qui ne l'atteignent point. L'atavisme flamand détermine chez lui une évolution plutôt lente ; et malgré les éléments d'une incontestable personnalité dans des réussites comme *Les Evocations* (1911) ou *Le Festin de l'Araignée* (1912) il faut atteindre la période entre 50 et 60 ans (tout comme chez Franck) pour observer un épanouissement d'admirables qualités musicales, d'une personnalité de tout premier plan. Roussel écrit maintenant ses chefs-d'œuvres et je crois que des partitions comme la *Suite en Fa*, le *Concert* et ce merveilleux *Psaume LXXX*, encore inconnu du public, constituent les éléments les plus sûrs de l'avenir de la France musicale trop encline à rester sur ses positions, certes sociales, ou à demander