

ment charpentée et qui nous revenait en quelque sorte de Russie où son auteur l'avait dirigée avant la guerre; une *Rapsodia santiaguena* joliment colorée de M. Gomez Carillo; les deux belles mélodies de M. Grassi, la première, *Chanson nostalgique*, au langoureux étirement de gammes orientales, la seconde, *Prière de Nang Sisuda*, où des sifflements secs sont arrachés simultanément aux cordes et aux cuivres et qui valut à son auteur et à son excellente interprète, M<sup>me</sup> Estève, les honneurs d'un *bis*; une *Danse idyllique*, habilement écrite, de M. Kalomiris et une *Danse mystique* de M. Étienne Royer où se trouve utilisée une curieuse gamme de *sol mineur* aux *ré* et *mi bémols* suivis d'un *mi naturel* — gamme dont on suivra longuement l'inquiétante course : cette dernière œuvre fut accompagnée d'une remarquable réalisation chorégraphique, où M<sup>lle</sup> Etchessary, enveloppée de voiles soufre et indigo, semblait une flamme agitée au-dessus de l'orchestre. A. S.

**Concert Wiéner (9 avril).** — Nous serons certes les derniers à reprocher à M. Wiéner la hâte déconcertante qu'il met à renouveler ses programmes ou plutôt à les vouloir différencier à toutes forces de ceux que l'on adopte presque partout ailleurs. Sans doute, particulièrement en France, s'agit-il toujours de veiller à ce qu'une ankylose ne gagne l'organisme qui s'était justement dressé face à l'impéritie générale. Mais nous craignons que M. Wiéner ne recherche maintenant par des artifices extérieurs ce qu'il aurait dû songer, dès la fondation de ses concerts, à éveiller, puis à entretenir chez ses fidèles auditeurs : un tel désir de connaître des musiques toujours nouvelles ne dure qu'au prix d'un profond sérieux. Or, cette dernière qualité fut suffisamment négligée dans ces concerts pour qu'ils n'assemblent plus guère qu'un public désireux uniquement de s'y amuser. Jamais la mentalité moyenne du snobisme n'aura déchu plus bas. Ainsi, l'autre soir, chacun de rire bruyamment devant les traits pourtant traditionnels que Baur fait dessiner par la clarinette ou par le basson dans son trio sur *les Vêpres siciliennes* de Verdi, ainsi que devant les apparentes étrangetés contenues dans les œuvres de M. Villa-Lobos. Était-ce vraiment le résultat escompté par M. Wiéner? En tout cas ce fut pleinement regrettable.

Le *Trio sur les Vêpres siciliennes* est dû sans doute à ce Baur dont le supplément à la *Biographie universelle des Musiciens* nous dit qu'il fut chef de musique du régiment des hussards de Plaisance et, par surcroît, compositeur de *ballabile* fort apprécié dans l'Italie d'alors; sans grande originalité, l'œuvre porte jusqu'à un plaisant ridicule la marque du style d'une époque, — celui, exagérément fleuri, qui apparut avec Rossini; on songe à la saveur trop douce des sorbets que Stendhal dégustait à Milan; mais telle quelle cette œuvre au charme un peu faux nous demeure le témoignage d'un art sincère et qui aurait mérité mieux qu'une exécution improvisée, *sans style aucun*. Cette dernière remarque pouvait aussi bien s'appliquer à l'interprétation du *Concerto* de Weber pour basson, s'il ne fallait reconnaître quelle tâche ingrate était pour M. Wiéner d'atténuer sous le clavier du piano la couleur orchestrale que dans le cas de Weber nous savons très évocatrice.

Le *Trio* (toujours pour hautbois, clarinette et basson) de M. Villa-Lobos, sans valoir les mélodies du même auteur, déceut une hantise très forte de l'art d'Igor Stravinsky : mêmes hachures successives, mêmes perpétuelles syncopes, — cela aggravé de trop fréquents *ostinatos* et d'une coupe très uniforme; ce *Trio* pouvait du moins convaincre chacun que l'écriture de *Mavra* découle logiquement de celle du *Sacre*, tant elles se trouvaient aisément associées sous la main du disciple. Mais très supérieures nous apparurent deux chansons que M. Villa-Lobos a composées pour la voix et pour un violon accompagnateur (*A Menima a canção, Sertaneja*) : traits ardents de la guitare, coups d'archet venant rageusement fouetter la voix, explosifs cris de coq, — il y avait là des ressources instrumentales assez nouvelles (encore que dérivées des *Pribaoutki*) et d'indiscu-

tables qualités rythmiques. M<sup>me</sup> Vera Janacopulos et M. René Benedetti en furent les parfaits interprètes.

M<sup>me</sup> Janacopulos, qui devait terminer cette séance par de non moins admirables exécutions de la *Chanson à compter* de Stravinsky et d'une mélodie de Prokofieff, donnait en première audition *Trois « blues » chantés* où M. Jean Wiéner réclame de la voix des effets jusqu'ici confiés au trombone glisseur; la première chanson, au rythme traînant et funèbre, nous parut la plus habile et la plus expressive des trois.

Joignons aux interprètes déjà cités les noms de M<sup>lle</sup> Lola Schlepianoff, intelligente accompagnatrice, et de MM. Gaudard, Hamelin et Dhérin, qui comptent parmi nos meilleurs « bois ».

André SCHAEFFNER.

**L'œuvre pour piano et orchestre de Chopin par Braïlowsky (12 avril).** — En deux séries de six récitals, — à la salle des Agriculteurs puis à la salle Pleyel, — Braïlowsky traduisit en tout son fastueux déploiement et en toute son intimité blottie l'œuvre de Chopin pour piano seul. Dans cette salle du Conservatoire, qui est elle-même instrumentale, — non point architecture uniquement visuelle, mais forme donnée à la plénitude de la virtualité sonore, — il paracheva ce double cycle en une sorte de couronnement. Par lui, avec le concours des artistes que dirigeait M. Ruhlmann, se dressa l'exacte figure des œuvres en lesquelles Chopin associa au piano l'orchestre.

Plutôt, en vérité, œuvres toutes pianistiques, mais nimbées de vie instrumentale. Le piano plus que jamais distinct et comme s'enivrant de sa force exclusive et de son prestige irréductible. Une atmosphère autour de lui tressaille, mais hésitante, éparse, — sorte d'existence anonyme et non individualisée.

Atmosphère que Chopin, en des pages qui pour la plupart datent des premières années de son activité créatrice, suscite, semble-t-il, pour mieux apercevoir comme une réalité sans analogue et comme un être personnel l'instrument où, avec une puissance irradiante de plus en plus impérieuse, ses propres fibres se prolongent en une matière moins caduque, moins méfiante et moins séquestrée. Combien Braïlowsky sut donner l'impression de cette solitude enveloppée, — de ces dialogues avec des énergies élémentaires soudain arrachées à leur mutisme, — puis de ces vastes retours à la pure méditation lyrique (par exemple dans la *Romance* du *Concerto en mi* ou dans le *Larghetto* du *Concerto en fa mineur*)! Certains dessins mélodiques, notamment dans les deux derniers mouvements de ces mêmes *Concertos*, se recourbaient d'autre part avec une énergie farouche, subitement nuancée d'ironie.

Visions d'ordre psychologique; mais à d'autres moments, et quand surviendront la *Fantaisie sur des airs nationaux polonais*, la *Krakoviak* et la *Polonaise* que précède l'*Andante spianato*, combien de paysages évoqués; et, dans ces paysages, combien de groupes allègres ou rêveurs et de dansants cortèges! Mais voici que par les *Variations sur un thème de Don Juan* seront auparavant apparues, en une série de fulgurations, les images de Mozart et de Chopin. Avec quelle plénitude Braïlowsky a pénétré que cette œuvre ne se réduit pas au commentaire d'un unique instant du drame, mais explore de toute part cet instant pour y surprendre le reflet de tout le reste, le tourbillon de destin où se condense le drame tout entier!

Joseph BARUZI.

**Cercle Musical Universitaire.** — La septième Conférence-Audition du *Cercle Musical Universitaire* était consacrée à Ronsard et à son influence sur la musique de son siècle. En une causerie très documentée et en même temps pleine de bonhomie, M. Julien Tiersot caractérisa cette influence, en évitant toute simplification arbitraire et en montrant l'extrême complexité du problème. Il commenta ensuite brièvement chacune des œuvres inscrites au programme, — les unes polyphoniques et exécutées à quatre voix, confor-