

# Editions MAX ESCHIG

48, Rue de Rome, PARIS (8<sup>e</sup>)  
 Adresse Télégraphique : Eschig-Paris  
 Téléphone : Laborde 66-64 et 66-65  
 Métro : Europe

Chèques postaux | Inscription au R. C.  
 267-13 Paris | 219.307 B

## VIENT DE PARAÎTRE :

### J.-S. BACH-RONCHINI

Sonate I, pour violoncelle et piano,  
 transcription pour 3 violoncelles.. 25,—

### N. KARJINSKY

Rhapsodie Slave :  
 pour violoncelle et orchestre, en  
 location.  
 pour violoncelle et piano ..... 35,—

### Lucien LAMBOTTE

L'Éducation de la mémoire musicale,  
 1 volume ..... 15,—

### Louta NOUNEBOURG

Les Secrets de la technique du piano  
 révélés par le film ..... 18,—

### I. PHILIPP

Quatre pièces de concert d'après  
 Tartini et Veracini pour piano :  
 N° 1 ..... 9,—  
 N°s 2, 3, 4 ..... 6,—

### A. TANSMAN

3 Préludes en forme de blues, pour  
 piano ..... 12,50  
 Novelettes, 8 pièces pour piano, cha-  
 que ..... 5,—  
 4<sup>e</sup> Quatuor à cordes :  
 partition et parties ..... 55,—  
 partition in-16° ..... 15,—  
 Toccata et Fugue de Bach, en ré mi-  
 neur pour orgue :  
 partition et matériel en location.  
 partition in-16° ..... 18,—

### M. THIRIET

Rhapsodie sur des thèmes Incas :  
 partition et matériel en location.

## GRAND ABONNEMENT à LA LECTURE MUSICALE

Abonnez-vous gratuitement à :

### "ESCHIG INFORMATIONS"

Bulletin mensuel d'informations des  
 Éditions Max Eschig

MAISON GAVEAU - SALLE DES QUATOURS

45, Rue La Boétie

## DIX COURS

de Haut Enseignement Pianistique

(INTERPRÉTATION ET VIRTUOSITÉ)

par Madame

# Marguerite LONG

Professeur au Conservatoire

## "La Forme dans la Musique de Piano"

24 JANVIER	}	La Sonate
31 JANVIER		
7 FÉVRIER	}	Rondos et Variations
14 -		Danses
21 -		Concertos
28 -		Fantaisies
7 MARS	}	Ballades et Impromptus
14 -		Préludes, Nocturnes, Scherzos
21 -		L'évolution de la technique
28 -		dans l'Art Pianistique

Causerie par Madame Marguerite LONG  
 à chacun des Cours

Places auditeurs, 10 et 6 fr.

Renseignements - Abonnements - Inscriptions :  
 A. & R. FÉLIX, 33, Av. de Suffren - Suf. 04-87

# SWAN HENNESSY

Œuvres de Piano :

## Eaux-fortes

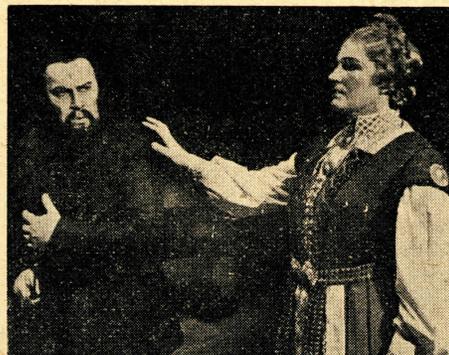
Op. 24

ÉDITIONS MAX ESCHIG  
 48, Rue de Rome, PARIS (VIII<sup>e</sup>)

ANGLETERRE. Le Royal Philharmonic Soc. don-  
 nera le 27 janvier, sous la direction de Mengel-  
 berg : Sinfonia (J.-Ch. Bach), Psyché (Franck), 5<sup>e</sup>  
 Symphonie (Tchaïkowsky). ■ Les Concerts Cour-  
 tauld communiquent déjà leur programme des 7  
 et 8 février sous la direction de M. Sargent avec  
 le concours de M. Jean Françaix : 3 Nocturnes  
 (Debussy) ; Concerto piano (J. Françaix) ; Con-  
 certo grosso en la mineur (Robin Milford). ■  
 Deux nouvelles sonates pour orgue d'Hindemith  
 ont été jouées le 18 janvier par M. R. Downes à  
 la West London Synagogue. ■ Aux London Thea-  
 ter concerts, Sir Thomas Beecham vient de diri-  
 ger un festival Mozart : Ouverture d'Idoménée ;  
 Concerto piano K. 271 ; Symphonie K. 319 ; Aria  
 de concert « Misero, O sogno, o son desto ? » ;  
 Concerto pour piano K. 503.

# LE DRAME WAGNÉRIEN

SA GENÈSE — SA NATURE ET SES RÉALISATIONS SCÉNIQUES  
 DANS L'ALLEMAGNE NOUVELLE (II)



"LE VAISSEAU FANTÔME", AU "PRINZ REGENT"  
 DE MUNICH. A. NISSEN ET V. URSULEAC, ACTE II

On m'a rapporté de divers côtés qu'un  
 personnage tenant un rôle relativement im-  
 portant dans la vie musicale contemporaine  
 ne se faisait pas faute de proclamer en quelle  
 pièce estime il tenait le livret des *Maîtres  
 Chanteurs*, réservant sa seule sympathie à la  
 partition musicale. Voilà une étrange opinion,  
 malheureusement assez répandue dans cer-  
 tains milieux musicaux, et non des moins of-  
 ficiels. On est en droit de se demander quelle  
 magnifique caricature un régisseur ou un  
 chef d'orchestre, par exemple, professant de  
 telles théories, et appelés à monter les *Maî-  
 tres Chanteurs*, nous offriraient de cette  
 œuvre. Et que sera-ce si les artistes du chant  
 chargés de défendre le texte s'en mêlent aussi ?

L'origine d'une telle aberration s'explique  
 pourtant par le fait que, n'ayant pas saisi la

signification réelle du drame wagnérien, certains musiciens le rattachent encore au genre  
 de l'opéra où l'intention poétique n'est qu'un « prétexte » et où la musique tient une place  
 de premier plan. C'est à cette tendance à représenter les œuvres wagnériennes comme  
 des opéras, que nous devons ces affligeantes coupures dans les développements philoso-  
 phiques de l'œuvre, et le malentendu qui en résulte par suite de l'incompréhension fon-  
 damentale qu'elles entraînent. Si les responsables d'un tel état de choses avaient la  
 moindre idée de l'importance du poème tel que R. Wagner l'a conçu, ils se rendraient  
 compte que l'enchaînement de ses diverses parties est construit avec une rigueur, une  
 logique et un souci constant de bannir le détail ou le développement inutile tels, qu'on  
 n'en peut retrancher une scène sans compromettre l'ensemble tout entier.

C'est seulement peu à peu que Wagner prit une conscience très nette de l'importance  
 du poème en tant qu'expression la plus directement intelligible du sujet. Ses premières  
 œuvres seront des opéras, fidèles aux modèles du genre quant à la forme, mais néanmoins,  
 même à l'origine, nous apercevons la dépendance étroite du poème et de la musique,  
 celle-ci conditionnant le plus souvent celui-là, le sujet surgissant des situations issues  
 de ces deux modes d'expression. Tel fut le cas de cette pastorale inspirée par le « Caprice  
 des Amoureux » de Goethe et par la 6<sup>e</sup> Symphonie de Beethoven où il écrivit en même  
 temps musique et vers sans « avoir fait auparavant, pour ainsi dire, de plan poétique ».  
 De même dans « Liebesverbot » c'est la musique qui aura commandé d'avance le sujet  
 et déterminé son ordonnance.

Avec Rienzi, il n'eut, selon son propre aveu, d'autre dessein que d'écrire un livret  
 d'opéra à effet, mais déjà soucieux de ne pas compromettre l'unité du sujet, il s'efforça  
 de n'y faire entrer que des situations s'enchaînant logiquement et le ballet lui-même y  
 apparait comme un moment nécessaire du développement de l'action.

Le « Hollandais Volant » est un des moments les plus significatifs de l'évolution du  
 poème chez Wagner. On sait quelle détresse morale l'accablait lorsqu'il en aborda la  
 composition et quel écho résonne dans les accents douloureux de l'éternel errant. Pour  
 la première fois il s'approche d'un sujet populaire, d'une légende dont le symbole profond  
 est l'image de ses propres aspirations d'artiste. On s'explique dès lors ses scrupules sur  
 « les hésitations, incertitudes et imperfections du livret considéré comme poème ». La  
 forme de ce poème, loin d'être arbitraire est donc plus que jamais intimement liée au  
 sujet : « Elle dérivait du sujet même, jusque dans les traits les plus extérieurs de la  
 composition musicale, du sujet même en tant qu'il était devenu chez moi un état d'âme  
 créateur qui commandait à la forme, laquelle dépendait à son tour du degré d'expérience  
 et d'habileté esthétique acquis sur la route déjà parcourue. »

Mais c'est avec *Tannhäuser* et *Lohengrin* qu'il découvrira les possibilités immenses

qu'offre au poète la légende populaire. Ayant senti le lien qui unissait le livre populaire allemand de *Tannhäuser* et « la Guerre des Chanteurs à la Wartburg » dont il voit la corrélation avec un poème épique encore plus considérable : « Lohengrin », il est porté à étudier également ce dernier; et c'est ainsi que d'un seul coup se dévoile à lui un nouveau monde de sujets poétiques dont il avoue n'avoir pas soupçonné l'existence jusqu'alors.

Ce mythe populaire ne tardera pas à lui révéler aussi toute la vérité humaine qu'il contient, vérité humaine à laquelle, en raison du principe d'universalité qu'elle renferme, Wagner s'attachera toujours de plus en plus, quelque apparence extérieure que puisse revêtir le sujet, fût-ce celle d'un symbole religieux. C'est le peuple, dira-t-il en substance, qui, seul, peut fixer en traits simples et donner sa réalité plastique à l'essence d'un phénomène dont l'histoire ne nous offre que des aspects divers et bariolés. En ce sens le poème populaire comprend toujours le « noyau » du phénomène; ainsi : « *Tannhäuser était l'esprit de toute la race gibeline dans tous les types, concentré en une figure unique, précise, infiniment saisissante et émouvante, mais dans cette figure, homme jusqu'au jour d'aujourd'hui, jusque dans le cœur d'un artiste passionné de vie.* »

Mais plus curieux et plus intéressant encore est le sens humain qu'il a voulu donner au poème de *Lohengrin*. Voilà qui étonnera peut-être bien des lecteurs mais qui leur ouvrira sans doute des horizons nouveaux sur une œuvre à laquelle on attache le plus souvent (ainsi qu'à *Tannhäuser* et *Parsifal* d'ailleurs) une signification exclusivement religieuse.

Wagner tient pour une erreur fondamentale « de considérer la religion chrétienne comme originellement créatrice, en quelque sorte, de ses symboles. Aucun des mythes chrétiens les plus typiques et les plus saisissants, dit-il, n'appartient en propre et de toute antiquité à l'esprit chrétien ainsi que nous l'entendons d'ordinaire : il les a tous reçus des conceptions purement humaines de l'époque antérieure et les a seulement modelés selon son type particulier ». C'est, après l'exégète, la tâche du poète de nous restituer à travers la légende et ses déformations l'essence même de cette « humanité » qu'elle contient. *Tannhäuser* n'est-ce point déjà dans l'antiquité Ulysse s'arrachant des bras de Calypso ? et Lohengrin n'est-il pas contenu dans la légende de Zeus et Sémèle ? Le seul fait qu'on ait pu donner à son œuvre une signification autre que celle « purement humaine » dont il l'avait marquée lui semble un signe d'incompréhension notoire contre laquelle il s'insurge : « *Quelle imposture de prêtres eut jamais inventé ce mythe ? Quelle folie de vouloir conclure, de l'exploitation du désir humain le plus noble par une théocratie, par une caste intéressée, à l'invention et à la signification de symboles qui naquirent d'une illusion, (illusion) qui fait de l'homme d'abord un homme. Ce n'est pas un Dieu qui inventa la rencontre de Zeus et de Sémèle, mais l'homme, dans son aspiration la plus humaine. Qui avait enseigné à l'homme qu'un Dieu s'était enflammé pour une mortelle dans un désir d'amour ? Il n'y avait que l'homme qui put imprimer uniquement l'essence de sa nature purement humaine à l'objet de sa propre aspiration, si haut que s'élève son inspiration au-dessus du sol terrestre qui lui était familier. Des sphères sublimes où il peut se guider par la force de son aspiration, il ne peut finalement en retour exiger que l'élément purement humain, et désirer la jouissance de sa propre nature comme la chose la plus désirable de toutes.* » (1).

Ce texte nous permet de mieux saisir le lien qui unit *Tannhäuser* et *Lohengrin* envisagés comme deux mouvements contraires d'une même aspiration. *Tannhäuser* aspire à se libérer du désir pour toucher aux joies célestes. La nature purement humaine de Lohengrin le guidera des sommets de la chasteté la plus pure qu'avait atteints *Tannhäuser*, vers « l'ombre intime de l'étreinte de l'amour humain ».

Et ces réflexions nous montrent un autre aspect de la liberté humaine chez R. Wagner : La disponibilité de ses personnages ou des abstractions qu'ils personnifient, leur aptitude à choisir, à épouser les sentiments les plus opposés, les plus contradictoires, la dualité qui est en eux. « La Femme » qui montre à *Tannhäuser* le chemin des hauteurs, fera redescendre Lohengrin sur la Terre; Kundry résume en elle ces deux tendances contradictoires de l'être humain, puisqu'elle est à la fois la pécheresse envoûtée par *Klingsor* et la femme repentie lorsqu'elle aborde au royaume du Saint-Graal; la lance qui blessa *Amtfortas* n'est-elle pas celle aussi qui le peut guérir ? Cet aspect multiple et la

(1) Je m'excuse d'une aussi longue citation. Mais les idées capitales exprimées par ce texte allant à l'encontre de certaines croyances traditionnelles, j'ai dû m'interdire tout commentaire et m'en tenir au texte lui-même afin qu'on ne m'imputât pas une interprétation erronée.

rencontre de ces « contraires » dans l'œuvre de Wagner, n'est-ce pas l'expression de la liberté la plus haute qui s'offre à l'homme libre ? Celle de choisir l'homme qu'il sera parmi tous les hommes qui sont en lui ? Et ne sentons-nous pas quelle unité recèle l'œuvre où s'affirme à travers ses représentations diverses, l'homme dans son expression totalitaire, une et indivisible.

Mais le tragique ne réside pas seulement dans ces dualités internes, il résulte aussi du conflit entre le désir qu'éprouve le poète d'être compris et accepté sans arrière-pensée par le sentiment et l'impossibilité presque absolue pour lui de s'adresser pour ce faire, à d'autres facultés qu'à la raison critique (1).

Pour que le sujet soit plus directement accessible aux sens, Wagner s'attache à la recherche de la vérité des moments historiques ou légendaires de son poème et c'est ainsi qu'il se pose pour la seconde et dernière fois la question du genre à adopter : mythe ou histoire, laquelle entraînera nécessairement celle de la légitimité du drame parlé.

Frédéric Barberousse et Siegfried, dont les sujets s'offrent à lui presque simultanément durant la composition de *Lohengrin*, lui offriront prétexte à la résoudre.

Débarrassant le vieux mythe allemand des apports successifs de la poésie, au cours des siècles, il remonte par « Siegfried » à l'homme véritable, réel, dépouillé de sa figure historique conventionnelle. L'histoire ne lui a offert que des contingences. Il n'y a entrevu l'homme « que dans la mesure où les contingences le déterminaient, mais non comme il aurait dû les déterminer ». Il revient donc au mythe, où l'homme lui apparaît, créateur involontaire des contingences qui l'oppriment. Et c'est à travers cette apparence purement humaine de Siegfried qu'il entrevoit la possibilité d'en faire le héros d'un drame.

Cependant nous sommes à un tournant de l'histoire, et l'heure où le peuple allemand aspire à l'unité politique est peut-être celle aussi où il se sentirait plus proche d'un sujet tel que Frédéric Barberousse. Mais un tel sujet pour devenir clairement intelligible suppose la relation d'un nombre considérable d'événements historiques dont le moindre a son importance et dont l'accumulation ne convient pas à l'essence du drame non plus qu'à sa forme. Restait la possibilité d'une création libre dominant la masse des circonstances. Adopter un tel procédé, n'était-ce pas supprimer radicalement l'histoire ? Or Frédéric est avant tout un héros historique. Wagner l'abandonne donc comme impropre au drame et revient désormais à Siegfried.

Il l'abandonne aussi dira-t-il « car il avait senti qu'il ne pouvait pas communiquer dans la représentation d'une action historico-politique ce qu'il voyait de plus sublime au point de vue humain; que la simple description intelligible des contingences rendait impossible la représentation de l'individualité humaine » et qu'il aurait dû laisser ainsi à « deviner l'unique et l'essentiel » sans parvenir à le rendre sensible au sentiment.

Se séparant du drame historico-politique il repousse également la forme d'art dramatique à laquelle il est lié : le drame parlé. Il la rejette, dit-il, comme « *maladroite, imparfaite et insuffisante pour la matière nouvelle* ». Il ne nous est pas interdit d'entrevoir le musicien derrière le penseur puisqu'il avoue lui-même l'influence que sa disposition d'esprit musicale exerçait sur sa création artistique.

L'évolution du poème dans sa forme, témoigne de cette influence. Jusqu'à *Rienzi*, Wagner se propose uniquement d'écrire des opéras dont les sujets sont empruntés à des poèmes tout faits : un conte dramatique de *Gozzi*, une pièce de Shakespeare, un roman de *Bulwer*. *Rienzi*, quoique de forme plus libre, n'échappe pas à cette règle; mais à partir du « *Hollandais Volant* », Wagner sera avant tout le poète et dans l'achèvement parfait du poème il redeviendra musicien.

Le souci constant de tirer la « forme » du sujet seul va le conduire avec Siegfried à rechercher une nouvelle rythmique de la mélodie que le vers et la langue même justifieront.

Il se représente Siegfried, vivant, agissant dans la plénitude de sa force et l'affirmation réelle de la plénitude exaltée de son être. Comment exprimer cet homme en qui n'est plus « *le vouloir réfléchi de l'amour, mais l'amour lui-même* » sinon par un mode d'expression analogue à la façon dont il se meut ? « *Ici, nous dit Wagner, le vers moderne qui n'est que pensée, ne suffisait plus avec son apparence falote et sans consistance* »; il sera donc conduit à choisir le vers allitéré « *qui se plie d'après l'accent de la*

(1) Lohengrin n'est-il pas par son sujet même l'expression de ce drame de conscience du poète ?



« LE VAISSEAU FANTÔME », AU « PRINCE REGENT »  
DE MUNICH. ACTE III. SCÈNE FINALE

parole, à la rythmique la plus naturelle et la plus vivante, qui se montre prêt à tout moment à une expression infiniment variée et dans lequel, autrefois, le peuple lui-même créa, lorsqu'il était encore poète et créateur de mythes. »

De cette interpénétration du poème et de la musique et des formes diverses qu'elle adopte, Wagner nous a longuement entretenu. J'en voudrais encore citer le témoignage d'un extrait de sa « Lettre sur la Musique » à propos de *Tristan* : « Dans le Hollandais Volant, les vers étaient calculés pour qu'une fréquente répétition des phrases et des paroles, qui étaient le support de la mélodie, donnât au poème l'extension que réclamait cette mélodie. L'exécution musicale de *Tristan* n'offre plus une seule répétition de paroles, le tissu des paroles a toute l'étendue

destinées à la mélodie ; en un mot, cette mélodie est déjà construite mélodiquement. »

Si le mode d'expression fut conditionné par la nature du sujet, on sait comment la nécessité de le rendre totalement intelligible conduisit Wagner de la « Mort de Siegfried » à la forme développée du « Ring » ; et ce n'est une occasion de rappeler ici que sous cette forme, le Ring constitue un tout et qu'on ne saurait sans en défigurer absolument le sens (jusqu'à le rendre même totalement incompréhensible) abstraire une partie de ce tout en vue de représentation isolées. Ce non sens primordial devient une absurdité inconcevable, lorsqu'on se mêle de plus de pratiquer dans ces diverses parties de sombres coupes ou d'introduire des entr'actes là où il n'y en a pas, pour satisfaire aux coutumes d'un certain public, ou pour étaler aux yeux de tous l'incapacité d'un metteur en scène.

Cette parenthèse (inspirée par le seul souci de défendre l'intégrité d'une œuvre dans son esprit comme dans sa forme) ouverte et fermée, revenons au langage du poème tel que Wagner fut amené à le concevoir. Un principe unique préside à cette composition : rester le plus près possible de la conversation avec toute la simplicité qu'elle comporte mais en élaguer tout ce qui n'est pas absolument indispensable à l'intelligence du sujet. Il aura donc recours au vers bref, non rimé, chaque vers ne comportant que des termes essentiels ordonnés autour d'un mot-cime, dont le sens et le caractère plus essentiel encore domine tous les autres. La trame poétique apparaît donc comme exactement identique à la trame musicale dont nous aurons l'occasion de reparler ultérieurement et là aussi l'inspiration du poète et celle du musicien affirment leur caractère inséparable.

En outre Wagner s'efforcera de délivrer le mot de sa valeur conventionnelle et abstraite et de lui restituer sa valeur originelle et sa portée sensible. Il s'adressera plus à la sensibilité qu'à l'intellect voulant que le drame nous puisse toucher plus complètement et qu'un contact direct, affranchi au maximum du contrôle de la réflexion, s'établisse entre sa substance et l'âme du spectateur jusque dans ce qu'elle a de plus inconscient et de plus spontané. On conçoit aisément les difficultés que peut rencontrer le traducteur lorsqu'il s'agit d'un style aussi nu, aussi dépouillé, d'une expression aussi directe, aussi forte, aussi concise, d'une rythmique poétique qui pour retrouver le chemin perdu du sensible remonte aux racines mêmes de la langue. On retrouve sur la voie de cette recherche parallèle de l'innocence et de l'ingénuité première de l'homme dans le langage et dans la forme du mythe, l'étymologiste et le philologue que fut R. Wagner. Et cet aspect de la science du maître ne peut être ignoré de ceux qui veulent saisir dans sa pleine signification le poème des « Maîtres Chanteurs » qui est la manifestation la plus éclatante de cette érudition.

Nous pourrions nous étendre fort longuement sur cette matière. Pour l'épuiser il nous faudrait dépasser les limites de ce modeste essai. Au surplus serait-il possible de résumer, même brièvement, ce que Wagner a traité lui-même à fond, de la façon la plus concise et la plus explicite dans les 200 pages qui constituent la 3<sup>e</sup> partie d'« *Opéra et Drame* ». J'y renvoie le lecteur qui, par hasard, n'en aurait déjà connaissance.

Est-il besoin de nous étendre au delà du « Ring » ? Ce que nous avons surtout

voulu montrer, c'est la formation chez R. Wagner d'une poétique, d'un genre dramatique, et d'une aspiration vers les sujets « purements humains ». Avec le Ring, Wagner s'affirme comme possédant pleinement les bases essentielles d'un art dont les formes ultérieures ne feront que dériver, les lignes générales conservant une valeur identique. L'étude des variations de « tendances » qui s'y manifestent par la suite, encore que fort intéressante, nous entraînerait loin du but que nous nous sommes volontairement assignés ici. Il nous faut donc aborder maintenant l'étude de cet élément d'expression sous-entendu dans la forme du poème et destiné à s'unir à lui : La Musique.

(A suivre.)

GUY FERCHAULT.

## Variations... sans thème

Un compositeur doit-il s'exécuter lui-même ou fait-il mieux d'attendre qu'une main étrangère lui vienne, un soir ou l'autre, donner le coup fatal ? N'ayant aucune prédilection pour le Hara-Kiri, je me laisserais, moi, plutôt assassiner.

D'ailleurs, les compositeurs, à de rares et brillantes exceptions près, ne sont jamais que virtuoses d'occasion. Peu possèdent les qualités de sang-froid et d'autorité requises pour plaider eux-mêmes leur juste... ou mauvaise cause devant ce jury sévère qu'est le public d'une salle de concert. Si seulement on était sûr qu'en dépit de quelques défaillances d'une technique instrumentale qu'ils n'ont pas toujours eu le loisir de parfaire, ils fussent de leur œuvre l'interprète idéal ! Mais rien n'est moins prouvé. L'auteur conçoit bien ce qu'il a voulu dire — du moins l'espère-t-on. Mais est-il à même de l'exprimer clairement ? Pour gagner un procès, rien ne vaut un avocat de métier, qui a l'habitude du prétoire et connaît les effets de manches. Si, enfin, une interprétation est toujours un peu une trahison, du moins le compositeur devrait-il être le dernier à y tremper les mains.

Ayant donc ouvert six jours, le créateur ferait mieux de se reposer le dimanche, les pieds dans ses pantoufles, en s'écoutant à la T.S.F. Mais le public, lui, ne l'entend pas de cette oreille-là. Il raffole de contempler l'auteur sur l'estrade et attend souvent la comparution du principal accusé pour se fabriquer de sa musique une opinion plus motivée. « Au piano, l'Auteur », c'est un peu de biographie vivante et passionnément instructive qu'on ne veut pas rater. Le compositeur qui opère lui-même et présente son « opus » en personne, constitue une attraction sensationnelle fort appréciée. On n'a pas si souvent l'occasion de se divertir au concert. Le monsieur en habit ou en veston qui, bénévolement, vient souligner sa propre audition de l'irrésistible commentaire d'une joyeuse calvitie, d'une lavallière-fleuve et d'un embonpoint du meilleur aloi éveille chez l'auditrice la plus somnolente, une curiosité toujours neuve. Elle ne se le figurait pas ainsi. Elle le voyait plutôt grand, mince, distingué, un peu voûté dans une jaquette très « Prince de Galles ». Et voici que c'est un bon gros, replet, barbichu et jovial, congestionné dans son smoking de garçon d'honneur... Comme c'est intéressant ! Et comme cette « Idylle scandinave » s'éclaire d'un jour nouveau sous les doigts capitonés de ce cordial chef de rayon si peu nordique !

Mais, la haute composition musicale s'érigant de plus en plus en sport féminin, il

advient que les « belles écouteuses » du balcon aient la déception de voir s'installer au piano, en guise de queue-de-pie, un Cher Maître en robe du soir, dont l'irréelle blondeur et le décolleté... bien réel, lui, s'intellectualisent d'une inutile paire de lunettes d'écaïlle.

C'est alors au tour de Messieurs les Mélo... mâles de l'Orchestre de ne plus écouter avec toute l'objectivité désirable.

Yves MARGAT.



FRANCE

C'est dans la version française d'Adolphe Boschot que l'Opéra reprend samedi prochain Don Juan de Mozart sous la direction de M. Fritz Zweig. ■ « Universalité et rayonnement de la musique française à travers les siècles » est le titre d'une série de cours faits à la Schola par M. R. Bernard. ■ Le Théâtre Montansier à Versailles (direction F. Julien) organise 6 galas fort intéressants mais dont le programme nous parvient trop tard pour signaler en temps utile les représentations de La véridique histoire du Docteur (M. Thiriet), La Poule noire (M. Rosenthal) et Visions juvéniles qui ont eu lieu le 20 janvier. ■ Signalons à nos lecteurs un important ouvrage qui vient de paraître : « Education musicale de l'enfance » par Maurice Chevais. ■ Maurice Jaubert a écrit la partition du film « Filles du Rhône ». ■ C'est Jacques Février qui a joué le Concerto de piano au Festival Ravel organisé à Nancy le 19 janvier et dont le programme nous a été communiqué trop tard pour être publié. ■ Programme retardataire : ce soir 21 janv., à 21 h. (Sorbonne, 3, rue Michelet), concert de musique française du XVIII<sup>e</sup> s. ; présentation et clavecin : Mme Pauline Aubert ; œuvres pour clavecin ou flûte de Blavet, Daquin, Couperin, Rameau, Hotterterre, d'Hervelois, de la Guerre, du Phly, de Lusse ; places : 6 fr. ■ Piero Coppola, dont le nom est bien connu des Parisiens, va poursuivre sa carrière de chef d'orchestre et voyager ; il prend Milan pour port d'attache. ■ A la Galerie de Paris (214, Fbg St-Honoré) jusqu'au 27 janvier : « Paris et nos Provinces interprétés par les artistes », avec causeries à 15 h. et séance musicale le 25 janvier. ■ Le pianiste-compositeur Serge Conus qui se croyait Russe était Français aux yeux des juristes français, par suite d'un défaut de déclaration de son père, et il comparait pour insoumission devant le tribunal militaire. ■ La Sté Charles Cros donne une série de conférences en partie consacrées au disque, du 22 janvier au 9 mars, à 15 h. 30 (Club de France, 240 bis, bd St-Germain) ; places : 3 fr. ■ Ninon Vallin chantera dans le film « Ceux de demain » que vient d'achever Georges Pallu.

(Suite page 440)