

# 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 :

**Marcel DELANNOY**  
 Grande Suite de la Pantoufle de Vair. Partition d'orchestre, Matériel d'orchestre en location et en vente.  
 Réduction pour piano ..... 45,—  
 Partition in-16 ..... 30,—

**Jean FRANÇAIX**  
 Cinq Portraits de Jeunes filles pour piano ..... 35,—

**MANEN**  
 Op. A-29 (Tableaux). Suite pour piano .. 35,—

**Joachim MENDELSON**  
 Sonate pour violon et piano ..... 35,—

**Marcel MIHALOVICI**  
 Prélude et Invention, pour orchestre à cordes. Partition d'orchestre et parties séparées en location et en vente.  
 Partition in-16 ..... 15,—

**G. PAISIELLO**  
 Ouverture du Barbier de Séville, révision Rhené-Baton. Partition d'orchestre et parties séparées en location et en vente.

**Marcel POOT**  
 Six petites pièces récréatives, pour piano, en recueil ..... 15,—

**THIRIET**  
 Poème, pour orchestre. Partition d'orchestre et matériel d'orchestre en location.

**Charles TOURNEMIRE**  
 Sept Chorals-Poèmes pour les sept paroles du Christ, pour orgue :  
 Op. 67 n° 1 ..... 18,—  
 II ..... 12,50  
 III ..... 12,50  
 IV ..... 10,—  
 V ..... 12,50  
 VI ..... 10,—  
 VII ..... 9,—

**Pierre VELLONES**  
 Invitation à la Musique, pour piano à quatre mains ..... 15,—

## GRAND ABONNEMENT à LA LECTURE MUSICALE

Abonnez-vous gratuitement à :  
**"ESCHIG INFORMATIONS"**  
 Bulletin mensuel d'informations des Éditions Max Eschig

# CONCERTS, TOURNÉES, ENGAGEMENTS

■ CHANT ■

## Marcelle BRANCA

DE L'OPÉRA  
 ŒUVRES DU RÉPERTOIRE  
 AIRS CLASSIQUES - MÉLODIES MODERNES  
 71, Rue de Dunkerque TRU. 17-95

JANE HERVE, 6, rue de la Terrasse (17<sup>e</sup>).  
 JANE SALOY DE BERNEDE, s. lyr. Radio P.T.T., conc., soirées, cérém. relig. Ecr. 81, Bd Voltaire.

■ PIANO ■

## Aline van BARENTZEN

Solliste de la Société des Concerts, des Concerts Colonne, Lamoureux, Pasdeloup, Poulet-Siohan  
 Pour tous engagements, s'adresser au  
 B.I.C. - KIESGEN, 252, Faubourg Saint-Honoré

## Jacques DUBOIS

PIANISTE CONCERTISTE  
 Lauréat de l'École Normale de Musique de Paris  
 COURS GRATUITS ET LEÇONS D'HARMONIE  
 Rééducation physiologique et cérébrale  
 11 bis, rue J.-B.-Dumas (17<sup>e</sup>) ETO. 59-43

■ QUATUOR A CORDES ■

QUATUOR MALEZIEUX, musique de ch. sous toutes ses formes. Secr. 110, Fbg St-Denis.

## VERA KRYLOVA

Ecole de Danse, Culture Physique, Rythme  
 Leçons particulières à domicile (TRU. 70-71)  
 Cours (Enfants et adultes)  
 Studio chez Pleyel, 252, Faubourg Saint-Honoré

■ DANSE ■

## SWAN HENNESSY

Musique de Chambre :  
**SONATINE**  
 Alto et piano  
 Op. 62

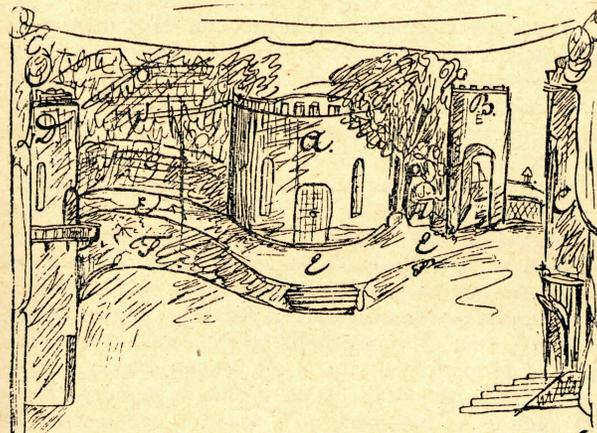
ÉDITIONS MAX ESCHIG  
 48, Rue de Rome, PARIS (VIII<sup>e</sup>)

✪ « S'il y a dans un ouvrage, dans un caractère, dans un tableau, un bel endroit, c'est là que mes yeux s'arrêtent ; je ne vois que cela, je ne me souviens que de cela, le reste est presque oublié. Que deviens-je lorsque tout est beau ! » [Diderot].

# LE DRAME WAGNÉRIEN

SA GENÈSE - SA NATURE ET SES RÉALISATIONS SCÉNIQUES  
 DANS L'ALLEMAGNE ACTUELLE

IV



Shizzo Wagner zu „Lohengrin“ v. Art

« L'homme vraiment sain, dit R. Wagner, tel qu'il se présente à nous dans tout son corps ne parle pas de ce qu'il veut et aime ; il VEUT et AIME, et nous communique par des moyens artistiques la joie de sa volonté et de son amour : il le fait dans le drame, qui REPRÉSENTE avec une suprême abondance, avec une CERTITUDE IMMÉDIATE. »

Le but suprême de l'artiste est donc, selon R. Wagner, de se communiquer aux autres hommes par l'intermédiaire de l'œuvre d'art. On sait qu'il attachait un grand prix à ce que le contenu purement humain du drame

se manifestât de la façon la plus directe, la plus sensible, la plus clairement intelligible ; aussi apporta-t-il tous ses soins à ce que la représentation scénique du drame fût conforme aux intentions les plus intimes du poète, et à ce qu'elle révélât, sans en rien trahir, sa pensée dans son essence, comme dans ses prolongements les plus subtils et les plus lointains.

Les divergences qui séparent l'art de R. Wagner des conceptions artistiques (ou pseudo-artistiques) de son temps, dans le domaine de la musique et de la poésie, vont se révéler plus flagrantes encore s'il est possible, lorsqu'il s'agira de la représentation scénique de ses drames.

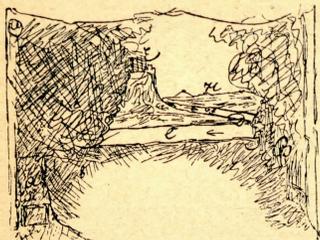
De même qu'il a conçu le drame musical en dehors des règles, des conventions existantes, la représentation de ce drame ne pourra davantage s'accommoder de moyens d'extériorisation qui lui sont étrangers. Ses fins n'étant pas celles du genre de l'opéra, l'ambiance aussi devra se transformer et le public susceptible de comprendre et de sentir l'intention du poète jusqu'à la faire sienne (l'émotion artistique, ne réside-t-elle pas dans une adhésion totale de l'être) ne sera pas cet auditoire d'« ennuyés » dont la distraction seule tient lieu, je le répète, selon Wagner de *prétexte esthétique* (1) à l'art.

Ainsi dans cette vaste synthèse qu'est le drame wagnérien, où la musique, la poésie, la mimique concourent à l'expression intégrale et directe du sujet, il nous faut faire entrer le public, sans la coopération duquel l'œuvre d'art n'est qu'une création abstraite de l'artiste, ne participant pas à la réalité vivante, et n'atteignant pas, de ce fait, l'intelligence sensible à laquelle elle aspire.

C'est pour cette raison que l'œuvre de Wagner ne peut prendre sa pleine signification qu'au théâtre, dans son intégralité, et dans certaines conditions de mise en scène, d'interprétation, d'ambiance, qu'il a lui-même rigoureusement définies ; c'est pourquoi aussi Bayreuth, spécialement conçu à l'effet de réunir sans en excepter aucune ces conditions indispensables requises par le maître, est seul à pouvoir aujourd'hui encore nous transmettre avec une fidélité absolue le message d'une foi artistique qui le créa à son image.

N'oublions jamais que si Wagner consentit à des exécutions fragmentaires au concert, c'est seulement poussé par le désir de faire connaître, avec les moyens qu'on lui offrait, une partie de son œuvre, mais toujours en vue d'arriver à ses fins supérieures par la création d'un mouvement d'opinion favorable. C'est aussi poussé parfois par la détresse matérielle qu'il dut souffrir en son âme d'artiste de voir ainsi mutiler son idéal. Mais la

(1) Voir Guide du Concert, n° 16, du 14 janvier 1938.



Skizze Wagner's zu „Lohengrin“ 1. Akt

foi qui l'animait était assez pure pour vaincre toutes les résistances y compris celles qui venaient de lui-même et l'oriflamme monogrammé qui flotte au faite de la colline sacrée atteste comme un défi au matérialisme envahissant cette double victoire humanitaire du cœur et de l'esprit, par où Richard Wagner nous restera cher éternellement.

\*  
\*\*

J'ai souvent pensé que si les œuvres de Wagner nous apparaissent quelquefois fort travesties (j'allais écrire méconnaissables) c'est sans doute parce que des metteurs en scène, des directeurs de la musique, et des acteurs eux-mêmes chargés de les interpréter, ne savent pas lire. Cette assertion peut sembler paradoxale au premier abord... et pourtant quel auteur autre que Richard Wagner aura pris plus de soin pour nous faire savoir sans ambiguïté possible ce qu'il voulait, ce qu'il exigeait de ceux à qui incombe la mission de nous restituer son œuvre — (son œuvre, et non ce qui en constitue trop fréquemment la caricature) —. Mais peut-être me montrai-je trop sévère envers les artistes de théâtre, auxquels le labeur écrasant des représentations quasi-quotidiennes et des cumuls les plus effarants ne laisse sans doute pas le temps de lire la moindre page et de développer une culture individuelle qui leur serait pourtant indispensable. Ne leur tenons donc pas rigueur de ce que, renonçant à être pour le compositeur et le poète de véritables collaborateurs, ils se satisfassent du rôle de serviteurs, sans même pouvoir donner au mot « servir » le sens noble et digne que Wagner lui prêtait par la bouche de Kundry.

Peut-être aussi le changement radical de méthodes qu'il faudrait adopter (et ici Wagner n'est plus seul en cause, mais l'avenir même des théâtres lyriques en dépend) effraie-t-il ces humbles serviteurs.

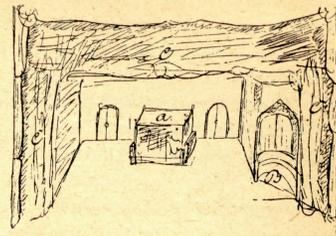
Car c'est avant tout d'un changement de méthodes dans le travail des répétitions et dans l'exécution de ses directives, que Wagner nous entretient à propos de son œuvre. Sans doute peut-on trouver dans sa correspondance comme dans ses écrits théoriques tous les éléments des solutions qu'il préconise. Mais il est une étude assez importante qui nous semble résumer, à propos de Tannhäuser, l'essentiel de ces principes qui s'affirment ailleurs en des termes à peine différents. Il s'agit de la « *Communication sur la représentation du Tannhäuser* » (1852), dédiée aux chefs d'orchestre et aux interprètes.

Un des points sur lequel Wagner insiste le plus particulièrement est la collaboration étroite et nécessaire du directeur de la musique, du régisseur et du peintre décorateur (qui la plupart du temps se contente, dit-il, de « regarder le livret »), en vue de se conformer « aux intentions les plus intimes de l'œuvre ». Il invite les acteurs et les chœurs à se joindre à ce rôle actif de collaboration, en apportant le concours de leur compréhension à l'action dramatique elle-même.

Ne perdons pas de vue que chez Wagner le drame prime tout, et que la musique n'en constitue qu'un des modes d'expression. Cette prépondérance du sujet, de sa valeur purement humaine, et de sa tendance dramatique que nous nous sommes attachés à faire ressortir jusqu'ici, éclate dans la première recommandation que l'auteur nous prie d'observer. Wagner demande qu'avant toute étude musicale ait lieu une réunion préliminaire générale où le poème serait lu à haute voix par chaque artiste à tour de rôle, comme s'il s'agissait d'un drame parlé ; il insiste pour que chacun s'efforce de mettre dans cette lecture une expression dramatique et exprime même le désir que cet exercice se renouvelle jusqu'à ce que l'expression juste, exacte et nécessaire soit atteinte. « Nos chanteurs, dit-il, ont trop l'habitude de s'occuper du « comment » de l'exécution, avant d'en connaître le « quoi »... Le chanteur qui n'est pas en état de réciter d'abord sa partie comme un rôle de drame, conformément à l'intention du poète et avec l'expression convenable, ne sera pas plus capable de chanter selon l'intention du musicien, sans parler de donner au personnage son caractère. » De plus, l'audition de cette « lecture expressive » permettra au directeur de la musique d'aborder ultérieurement la partition avec la connaissance exacte de l'intention du poète-musicien (2).

(2) « Si j'avais la chance de monter « Les Maîtres Chanteurs » avec une troupe intelligente de jeunes gens, je leur demanderais tout d'abord de lire et de jouer la pièce. Ensuite, je leur ferais étudier la musique. » Déclaration faite par Wagner en 1877 à Dannreuther, rapportée par A. Julien : *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres* (in-8° Librairie de l'Art, Paris, 1886).

S'adressant aux chanteurs, il leur donne d'utiles indications sur ce qu'ils pourraient être tentés de rapprocher du récitatif habituel de l'opéra, dans ses œuvres. Il tient à préciser qu'il n'existe dans celles-ci aucune différence entre les phrases déclamées et les phrases chantées, la déclamation étant également du chant et le chant de la déclamation. Considérant que le débit est aussi strictement déterminé dans le simple discours pathétique que dans l'envolée lyrique la plus haute, il prie l'acteur de respecter rigoureusement la valeur stricte des notes, dans un mouvement naturel au caractère du discours. Est-ce à dire que le chanteur va se trouver pris dans les rouages d'un automatisme absolu dont il conviendra d'observer scrupuleusement les règles pour servir fidèlement la pensée du Maître. Certes non, mais c'est dans le respect de ces règles, à l'intérieur des limites qu'elles imposent que la liberté de l'artiste pourra extérioriser de la façon la plus expressive avec ses moyens particuliers et sa propre sensibilité les états d'âme qui l'animent. Cette liberté créatrice, Wagner fait plus que la lui accorder, il la demande : « Dès que le chanteur a fait siennes jusqu'à les posséder à fond mes intentions relatives à la diction, il doit donner libre cours à sa sensibilité naturelle et même à la nécessité physique de la respiration dans le débit passionné ; plus il pourra devenir créateur lui-même dans la pleine liberté du sentiment, plus il m'imposera de joyeuse gratitude. »



Skizze Wagner's zu „Lohengrin“ 3. Akt

Le rôle du chef d'orchestre n'est plus dès lors que de suivre le chanteur pour assurer l'union permanente de la déclamation et de l'accompagnement orchestral ; rôle de coordination, de collaboration qui nécessite de nombreuses répétitions d'ensemble et une connaissance très exacte par l'orchestre de la déclamation comme du chant. Il ne s'agit donc pas en définitive de rassembler seulement des éléments épars faisant chacun leur partie en temps voulu sans s'occuper du reste, mais des éléments ayant conscience de ce reste et de leur rôle actif de collaborateur. Le caractère synthétique de la création artistique entraîne ici la synthèse d'efforts généralement dispersés en vue de sa représentation authentique.

C'est pourquoi Wagner accorde aux jeux de scène et à la mise en scène proprement dite une importance extrême. La danse, la pantomime, la mimique, sont des aspects de l'art dont il a analysé les manifestations collectives ou individuelles à travers les âges, depuis la « Gymnastique » athénienne (4) jusqu'au ballet contemporain pour en retenir les données susceptibles de le servir utilement.

Aucun détail capable d'apporter une contribution si minime fût-elle à l'expression vivante du sujet en action ne sera négligé par lui. Les livrets, les partitions, les lettres à Liszt, H. de Bülow, les ouvrages qu'il a écrits abondent en précisions de toute nature sur l'attitude des personnages, les gestes qu'ils font, les intonations qu'ils doivent prendre, sur les mouvements d'ensemble, et lorsque ces précisions lui semblent insuffisantes à définir les héros de son drame, il en commente la psychologie. Il explique ainsi le geste par le mouvement d'âme intérieur qui le suscite et dont il n'est que le prolongement au dehors. De même que dans la vie réelle un retard ou une omission dans le temps ou l'espace changent le cours des choses, de même dans cet art si purement humain les actes, les gestes s'enchaînent avec une dépendance logique inéluçable et si l'un d'eux vient à disparaître, le cycle est rompu ; nous retournons au théâtre dans ce qu'il a de plus arbitraire et de plus conventionnel. La scène entre Wolfram et Elisabeth au 3<sup>e</sup> acte de *Tannhäuser*, l'attitude et le ton des réponses d'Elsa au 2<sup>e</sup> acte de *Lohengrin* sont à cet égard fort significatifs de la conduite du drame dans sa manifestation scénique (5). Ceci explique égale-

(3) Anticipant sur la dernière partie de cet essai, je demande au lecteur de se reporter dès maintenant par la pensée et pour préciser ces idées à l'interprétation si humainement juste par M. Backelmann du Récit de Wotan (Walkyrie, 2<sup>e</sup> acte).

(4) « L'éducation de la jeunesse athénienne se divisait en deux parties : Musique et Gymnastique, c'est-à-dire la réunion de tous les arts qui tendent à l'expression la plus complète par les moyens physiques. Par la musique, les Athéniens s'adressaient à l'oreille, par la gymnastique, à la vue, et pour eux, celui-là seul qui avait appris également la musique et la gymnastique était réellement cultivé. » (Tome VII des œuvres complètes, p. 85, trad. Prod'homme). « Sur la critique musicale ». Lettre au Dr de la Neue Zeitschrift für Musik, février 1852.

(5) Voir à ce sujet, outre l'ouvrage cité sur *Tannhäuser*, « Un coup d'œil sur l'opéra allemand » (Tome XI, p. 67 des œuvres compl., trad. Prod'homme) et la Lettre à Fr. Liszt du 8 sept. 1850.

ment l'opposition absolue de Wagner aux coupures qui, par une double rupture dans le déroulement de l'action et des mobiles internes qui la déterminent, nous précipitent immédiatement dans le genre hybride de l'opéra et rendent le drame en tant que tel totalement incompréhensible (6).

Enfin il règle avec la plus grande minutie les changements et substitutions de décors, les éclairages et les effets à en obtenir, les tonalités à observer dans la gamme de répartition des couleurs. (Dans l'ouvrage sur *Tannhäuser* il consacre plus d'une page à l'apparition de Venus au dernier acte.) C'est que pour renforcer l'expression sensible du drame il s'adressera simultanément à l'ouïe et à la vue. A certaines harmonies de l'orchestre correspondront des modulations de la lumière destinées à en rendre l'effet plus direct et l'intention plus aisément perceptible. Qu'on veuille bien songer, entre autres aux clartés lunaires de la Marche funèbre de *Siegfried* et du final du 2<sup>e</sup> acte des *Maîtres Chanteurs*. Là encore la moindre négligence ou la plus minime inattention du metteur en scène entraîneront un déséquilibre qui prive l'œuvre représentée d'un des facteurs essentiels de sa compréhension totale. On aperçoit maintenant avec clarté le rôle exact qu'occupe la musique dans cette collaboration d'arts auparavant dispersés et désormais au service du drame. Elle est l'agent coordinateur, l'élément actif de cette synthèse, en même temps qu'elle exprime la pensée intérieure, l'âme de toute chose. Privée du drame qui lui imprime sa forme et auquel elle donne en retour la vie sensible, elle n'est qu'une pure abstraction métaphysique ; quand au drame, il n'est, sans elle, qu'une juxtaposition d'états successifs et inertes en qui tout « devenir » est absent, et dont la valeur humaine ne peut naître que de la musique seule, soit que celle-ci soit immanente au poème lui-même et en suggère ainsi l'essence, soit qu'elle s'allie à lui par la déclamation chantée et l'orchestre pour l'appeler à la vie.

\*

\*\*

S'il nous fallait traiter ici à fond la question du public, nous serions fatalement amenés à considérer le côté sociologique de l'esthétique de R. Wagner. Contraints de nous limiter, nous examinerons seulement les conditions nécessaires pour aborder en tant que spectateur l'œuvre d'art théâtrale telle que nous venons de l'analyser succinctement.

La répétition à intervalles rapprochés d'une secousse nerveuse, d'une joie que nous a procuré le spectacle d'une œuvre d'art, engendre en nous l'habitude et abolit l'effet de surprise, source de la violence de notre impression. Pour que nous retrouvions dans toute son intensité notre émotion première il faut donc que la vie courante ait réussi à en effacer peu à peu les traces. En dehors de cet état indispensable, il faut aussi que l'auditeur soit prêt à accueillir l'œuvre d'art, qu'il la désire, qu'il tende vers elle, qu'il laisse au seuil de son royaume ses soucis quotidiens et ses affaires pour ne penser qu'à elle, car la communion dans l'art qu'implique un tel spectacle n'est-ce point un acte d'amour ?

La représentation ne doit plus être dès lors ce passe-temps quotidien, ce prétexte à rendez-vous mondains, ce divertissement d'hommes d'affaires prompts à tuer le temps en masquant leur ennui derrière le paravent de l'art. Fidèle à l'esprit qui l'engendra, l'art doit cesser d'être le serviteur pour devenir le guide.

Et c'est pourquoi l'éloignement est nécessaire dans l'espace et dans le temps. Dans l'espace, pour que l'homme se délivre de la ville et de ses soucis, pour qu'animé par son désir il marche avec amour vers l'objet qui l'inspire ; dans le temps, pour qu'à chaque nouvelle rencontre, il retrouve aussi vierge, aussi pure, aussi violente, la joie qui l'envahit au premier jour. Ainsi naquit Bayreuth et ses pèlerins fidèles.

\*

\*\*

Tel est ce drame wagnérien dont la teneur synthétique éclate jusque dans les esquisses des poèmes, où nous voyons surgir à la fois des notations de thèmes musicaux, des fragments entiers de dialogue et même des indications de mise en scène. C'est que la vie est « une » et irréductible à quelques-uns de ses aspects isolés même considérés comme bases d'arts indépendants.

Sous cette forme le drame wagnérien peut être considéré comme un aboutissement, mais aussi comme le point de départ d'un art scénique nouveau, dans la mesure où celui-ci échappera à la tentation d'en dégager une formule, et saura au contraire saisir l'extrême vitalité du perpétuel devenir qui est en lui.

(6) Il ne l'est pas moins en tant qu'opéra, puisque échappant originellement à cette forme qu'on lui impose, il n'en possède pas les vertus distrayantes à l'usage de nos « ennuyés ». De sorte qu'il s'en dégage, et pour tous, un mortel ennui.

On a parfois reproché à Wagner d'avoir barré la route à toute une génération. A-t-on si vite oublié Fauré, d'Indy, Dukas, Debussy et Ravel ? Laissons aux médiocres et aux envieux la responsabilité d'un tel jugement. Il n'engage que ceux pour qui l'art n'est qu'un amas de formules plus ou moins hardies et nouvelles à exploiter. Quant aux artistes, j'entends ceux qui sont dignes de ce qu'exprime véritablement ce terme, ils sauront toujours briser les cadres des formules étroites et s'affranchir de l'esprit de chapelle pour maintenir entre l'art et la vie ce chaud contact où la peine des Hommes vient se fondre et leur joie s'exalter (7).

(A suivre.)

GUY FERCHAULT.

(7) Toutes les citations dont nous n'avons pas cru devoir spécifier chaque fois l'origine au cours de cette étude sont extraites des Œuvres Complètes en Prose de R. Wagner dont nous devons la traduction française en 13 volumes à l'éminent musicographe J.-G. Prod'homme.

Les esquisses de R. Wagner publiées comme illustration de cet article sont tirées des instructions scéniques pour la représentation de Lohengrin à Weimar en 1850.

## Variations... ...sans thème

Si l'on danse encore en famille, ce n'est certes plus la faute du piano. Depuis l'avènement du pick-up et de la Radio, il n'a aucune part aux sauterelles d'à présent et le mutisme renfrogné où il s'enferme, dans son coin, dit assez sa réprobation d'un sport qui n'est plus de son âge. Le rôle de jeune fille de la maison s'en trouve bien simplifié si l'on considère la contribution artistique qu'elle était censée apporter naguère au succès des soirées dansantes dont nos mères avaient le secret. Il se réduit désormais à remonter la mécanique du phono et à changer la face du disque. Aujourd'hui la jeune fille fume, confectionne le cocktail maison, y goûte à l'occasion, raconte la dernière histoire marseillaise. Elle sert encore le thé aux personnes âgées mais ne joue plus de piano. Le ski, le crawl, le droit international, voire la pharmacie ont remplacé dans les préoccupations de nos modernes jouvencelles les arts d'agrément qui faisaient autrefois le plus gracieux ornement d'une demoiselle accomplie au sortir du couvent : la broderie anglaise, la pyrogravure, l'aquarelle, la musique et les confitures. Il y avait pourtant du bon dans les confitures et plus d'un pantoufflard de mari pourrait regretter les fraises et les framboises qu'une main experte préservait, en des pots translucides, de l'outrage des saisons.

Ce sont maintenant les fox et les rumbas qu'on détient en conserve dans les casiers de la discothèque. C'est un dessert tout trouvé et qui, tout compte fait, revient moins cher que le Schubert et le Chopin préparés chez soi. Quant au vieux piano d'héritage qui dans un angle obscur du salon drapait sa dignité et son vernis noir dans les plis flatteurs d'une soierie du Japon, il doit se résigner, avec les gens de sa génération, à faire tapisserie. On le garde par déférence, comme un vieux parent perclus qu'on n'a pas l'impudence de reléguer à la maison de retraite. Mais il y a belle lurette qu'on ne se soucie plus de lui, sinon pour l'épousseter de temps à autre d'un plumeau distrahit et pour renouveler les fleurs de ses vases.

Pourtant, dans l'abandon général, voici qu'ici une voix innocente s'élève en sa faveur. Celle de la petite dernière qui va sur ses quatre ans et tourne autour du vieux

meuble dont la forme bizarre et l'inutilité flagrante l'intriguent. Un jour, elle a soulevé le couvercle et posé curieusement trois petits doigts potelés sur une touche jaunie. Cela a déclenché soudain, à l'intérieur du vaisselier à bougeoirs la chute d'une timbale fêlée ou d'une cuiller à café, on ne sait pas au juste. La coupable, extasiée, a promené alentour un regard triomphant. « Elle sera musicienne a déclaré le père. » — Quand elle aura six ans, nous lui ferons commencer le piano » a opiné la mère... qui ne se souvient plus. Et bientôt les premières gammes ont commencé de trotter comme des souris blanches et noires sur le clavier réhabilité.

Les années ont passé. Bébé vient d'avoir dix-huit printemps. On fume, on connaît la recette du dernier cocktail et les derniers potins d'Hollywood.

« Que désires-tu pour ton anniversaire, ma chérie ? » lui demanda sa maman. Et l'enfant blonde de répondre, sans hésiter : « Un phono...! »

Yves MARGAT.

## ÉCHOS

**ANGLETERRE.** La femme du ténor Richard Tauber, la vedette de l'écran Dania Napier, s'est blessée dans un accident de ski et a été ramenée à Londres. ■ The Royal Philharmonic Soc. de Londres jouera le 10 février sous la direction de M. Weingartner : Symphonie militaire (Haydn) ; Symphonie sol mineur (Mozart) ; 2<sup>e</sup> Symphonie (Beethoven). ■ Les Concerts Courtauld donneront les 21 et 22 février sous la direction de G. Szell : Symphonie mi b (Mozart) ; Concerto de violon (Dvorak) par M. Adolf Busch ; 2<sup>e</sup> Symphonie (Schumann). ■ La 8<sup>e</sup> Symphonie de Mahler sera jouée par la B.B.C. (direction Sir Henry Wood) le 9 février à 20 h. 15.

**AUTRICHE.** Mme Louta Nouneberg vient d'être invitée par l'Académie d'Etat de Vienne à participer au jury du Concours International de piano qui se tiendra du 14 mai au 25 juin 1938. ■ Sous le titre « Fête quadriennale de Bruckner en Haute-Autriche » aura lieu à partir de 1938 le Festival Bruckner comprenant diverses manifestations consacrées à des œuvres de ce musicien.

**HAVANE.** Cuba. M. Georges Sinanian a joué le 16 janvier le Concerto de Mendelssohn et le 2<sup>e</sup> Concerto de Wieniawsky accompagné par l'« Orquestra Sinfonica ».