

Editions MAX ESCHIG

48, Rue de Rome, PARIS (8^e)

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'Education de la mémoire musicale,
1 volume 15,—

Louta NOUNEBOERG

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^e 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

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^e).

JANE SALOY DE BERNEDE, s. lyr. Radio P.T.T.,
conc., soirées, cérém. relig. Ecr. 81, Bd Voltaire.

■ PIANO ■

Aline van BARENTZEN

Soliste 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'Ecole Normale de Musique de Paris

COURS GRATUITS ET LEÇONS D'HARMONIE
Rééducation physiologique et cérébrale
11 bis, rue J.-B.-Dumas (17^e) ETO. 59-43

■ VIOLONCELLE ■

Reine-Marie FLACHOT

VIOLONCELLISTE

Premier Prix du Conservatoire de Paris

Première nommée 1937

Soliste des Concerts Colonne

106, Bd. Saint-Germain Tél. Danton 80-01

ANDRÉ-LÉVY

Soliste de la Société des Concerts,
des Concerts Colonne, Lamoureux, Pasdeloup

Pour tous engagements, s'adresser au
B.I.C. - KIESGEN, 252, Faubourg Saint-Honoré

■ QUATUOR A CORDES ■

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

BELGIQUE. A Gand le 6 février (Cercle Artis-
tique) : Trio n° 6 (Mozart) ; 1^{er} Trio (Schu-
mann) ; Trio (Fauré) ; Trio (Ravel), par le Trio
de Paris.

ITALIE. Le chef d'orchestre Ed. Vitale vient de
mourir à Rome. ■ Les postes italiens diffuseront
le 28 janvier le concert que Mlle Herliczka diri-
gera à Turin : Sinfonia (Donizetti) ; Concerto
n° 22 (Viotti) v. Mlle de Vito ; Introduction et
Saltarelle (Toni) ; Symphonie de danse (Zador) ;
extraits de Schwanda le joueur de flûte (Wein-
berger). ■ Une Ecole Internationale de la lutherie
vient d'être fondée à Crémone.

LE DRAME WAGNÉRIEN

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

III

La plupart des essayistes et commentateurs de R. Wagner n'ont pas manqué de signa-
ler l'influence de Schopenhauer sur le développement de la pensée du compositeur. Mais
presque toujours ils se bornaient à dépister dans Tristan, la Tétralogie, ou Parsifal les
traces de sa philosophie pessimiste et des divers aspects du Renoncement.

Peu d'entre eux, je crois, ont fait état du parallélisme qui existe entre les idées esthé-
tiques de Schopenhauer et celles de R. Wagner. Il s'agit bien, en effet, de parallélisme et
non d'influence, ainsi qu'en témoignent les dates précises auxquelles nous pouvons nous
référer. C'est en 1854 seulement que Wagner aura la révélation de l'œuvre de Schopen-
hauer. Or, à cette date, Wagner avait déjà publié un certain nombre d'écrits théoriques,
parmi lesquels « Opéra et Drame » et « Communication à mes amis ». Lorsqu'on com-
pare les idées exprimées par ces deux penseurs, on ne peut manquer d'être frappé par
les analogies qu'elles renferment. On comprend alors ce que put être pour Wagner la
rencontre chez Schopenhauer de théories si proches de celles qu'il avait peu à peu déga-
gées de ses propres créations artistiques.

Le caractère synthétique du drame wagnérien et le rôle qu'y joue la Musique, n'est-ce
point une question dont Schopenhauer avait saisi l'essence même, avant que Wagner lui
donnât une réponse vivante par son œuvre ? Qu'est la Musique par rapport à l'image, à
l'idée ? Que peut-elle exprimer, dépeindre ? Quel est le sens exact de son message et sa
véritable mission ?

C'est Schopenhauer qui nous donne sur ce point quelques éclaircissements (*Monde
comme Volonté et comme Représentation*, I) :

« Nous pouvons considérer le monde des apparences, ou la nature, et la musique,
comme deux expressions différentes d'une même chose, laquelle chose elle-même est ainsi,
pour l'analogie de ces deux expressions, l'unique truchement intermédiaire dont la con-
naissance est indispensable pour distinguer cette analogie. En effet, la musique, si on la
considère en tant qu'expression du monde, est une langue générale au plus haut degré,
qui est même à la généralité des idées dans un rapport identique à celui qui existe entre
ces idées et les choses concrètes. Mais sa généralité n'est en aucune sorte cette généralité
vide de l'abstraction ; elle est d'une toute autre espèce et inséparable d'une précision évi-
dente et intelligible à chacun. Elle ressemble en cela aux figures géométriques et aux
nombres qui, en qualité de formes générales de tous objets possibles de l'expérience et
applicables à tous « a priori », ont un sens précis, non pas abstrait, mais intelligible à la
perception et courant. Toutes les impulsions, les émotions, les manifestations de la vo-
lonté imaginables, toutes ces contingences de l'âme humaine jetées par la raison dans
l'immensité négative de la notion de « sentiment » peuvent être exprimées à l'aide de la
multitude infinie des mélodies possibles, mais toujours exclusivement dans la généralité
de la forme pure, sans la substance, toujours seulement en tant que chose en soi, non
pas en tant qu'apparence, en quelque sorte comme l'âme de l'apparence, incorporellement.
Ce rapport intime, qui existe entre la musique et la véritable essence de toutes choses,
nous explique aussi pourquoi, lorsqu'on prête à une scène, d'une action, d'un évène-
ment, d'un milieu quelconque, résonne une musique adéquate, celle-ci semble nous en
révéler la signification la plus secrète et s'affirme le plus exact et le plus lumineux des
commentaires ; et nous comprenons également comment celui qui s'abandonne sans ré-
serve à l'impression produite par une symphonie croit voir se dérouler devant ses yeux
tous les événements imaginables de la vie et du monde. Cependant, à la réflexion, il ne
peut alléguer aucune ressemblance entre ces combinaisons sonores et les objets évoqués
par leur audition ; car la musique diffère de tous les autres arts, en ceci qu'elle n'est pas
la reproduction de l'apparence, ou mieux, de l'adéquate objectivité de la Volonté, mais bien
l'image immédiate de la Volonté elle-même, et représente ainsi en face de l'élément phy-
sique, l'élément métaphysique du monde, à côté de toute apparence, la chose en soi.
On pourrait donc définir le monde aussi bien musique matérialisée que « Volonté maté-

réalisée » et l'on comprend ainsi pourquoi la musique confère aussitôt à tout tableau, à toute scène de la vie réelle, une signification plus haute et cela, certes, avec une puissance d'autant plus grande que l'analogie est plus étroite entre sa mélodie et l'apparence dont il s'agit. C'est ce qui fait qu'il est possible d'adjoindre à la musique un poème comme chant, une description figurée comme pantomime, ou les deux réunis comme opéra — ... — La raison pour laquelle il est possible d'établir une relation entre une composition musicale et une représentation perceptible, est que toutes deux sont seulement des expressions totalement distinctes de la même essence intime du monde. Aussi lorsque, dans un cas déterminé, cette relation se manifeste avec évidence, lorsque le compositeur a su rendre, dans la langue générale de la musique, les mouvements de la Volonté qui constituent la matière essentielle, le noyau d'un événement donné, alors la mélodie du lied, la musique de l'opéra sont expressives. Mais cette analogie discernée par le musicien doit être chez lui le résultat de la perception immédiate de l'essence du monde, à l'insu de sa raison, et non pas une imitation consciente, préméditée, et obtenue par l'intermédiaire des idées. Autrement, la musique n'exprime pas l'essence intime du monde, la Volonté elle-même, elle est seulement l'imitation incomplète de son apparence ; ainsi qu'il advient pour toute musique spécialement imitative. »

Cette longue citation ne contient-elle pas en puissance la structure du drame wagnérien à venir, et ne définit-elle pas clairement le rôle qu'y jouera la musique ? Il est assez curieux de constater que d'une manière empirique, Wagner rejoindra un point de vue sensiblement identique à celui de Schopenhauer et que l'instant où, prenant conscience de ce point de vue, il sera amené à le formuler explicitement dans ses écrits, est précisément celui où il va découvrir l'œuvre du philosophe, dont la théorie a devancé la sienne.

En des termes différents, Wagner assigne à la musique une semblable mission. La langue verbale est devenue un simple organe de l'entendement ; c'est à la langue musicale qu'il appartiendra d'exprimer « le contenu sentimental de la langue purement humaine, dégagée de sa forme verbale ». Néanmoins, le domaine de la langue musicale (comme celui d'ailleurs de la langue verbale) est limité ; ce qui reste en particulier inexprimable pour elle c'est « la description précise de l'objet du sentiment et de l'impression ». Or, pour que la langue musicale soit l'expression intégrale du sujet, il faut qu'elle puisse le caractériser de façon frappante dans ce qu'il a de plus particulier, de plus individuel, et jusque dans les moindres détails qui lui sont propres. Cette faculté d'expression totale, la musique ne pourra l'acquérir que par l'alliance du verbe.

Mais de même qu'on ne peut séparer l'apparence de la chose en soi dans la réalité vivante de l'Univers, cette alliance pour être féconde et répondre à son but ne pourra se soustraire à certaines lois, à certains rapports d'interdépendance, d'interpénétration entre les deux modes d'expression destinés à sauvegarder l'unité supérieure du sujet.

Comment se manifestera donc cette alliance ? Le plus simplement du monde par une double tendance de la musique vers la parole et du verbe vers les sons. La langue musicale s'attachera aux mots avec lesquels elle se sent une affinité ; et lorsque les mots eux-mêmes tendront vers « une expression de sentiment réelle, sensuelle », alors la fusion s'opérera. Il importe donc que le contenu de l'objet à exprimer se signale par une tendance à passer de la raison au sentiment : « Un contenu qui est uniquement perceptible par l'intelligence, dit Wagner, demeure exclusivement communicable par la langue des mots : plus il se développe à un moment de sentiment, plus il réclame impérieusement une expression que, seule, en fin de compte, la langue des sons peut lui donner dans sa plénitude adéquate. Ainsi se détermine de soi-même le contenu de ce que le poète des mots et des sons veut exprimer : c'est le purement humain dégagé de toute contingence (1). »

Il en résulte que les sujets les plus aptes à capter avant tout le sentiment (par oppo-

(1) Cette recherche d'un art qui par la fusion des moyens d'expression de l'apparence et de la chose en soi atteindrait « l'humain » à l'état pur a hanté bien des artistes. On trouve chez certains poètes, dans la forme même du poème, dans sa rythmique, et parfois dans sa présentation typographique imposée par l'auteur (je pense à Mallarmé et Apollinaire), des intentions de ce genre. D'autres ont tenté d'incorporer l'élément musical à la structure même du poème. Une des tentatives les plus hardies de cette « musicalisation du poème » est l'Ouvrage du Dr Kraft : « L'Année infinie » (Paris, 1936). On y sent sourdre à chaque pas (dans la courbe du vers, le choc des syllabes, les assonances et la périodicité de certains leit-motifs verbaux), la musique dans ce qu'elle a de plus inexprimable et de plus essentiel. Placé sous le signe de thèmes beethoveniens ou wagnériens, ce cycle de poèmes méritait mieux que l'indifférence, le silence ou l'incompréhension qui l'accueillirent. C'est parce qu'il nous semble avoir résolu dans le domaine de la poésie et à titre assez exceptionnel un problème analogue à celui qui nous occupe en cet essai, que nous avons cru devoir en rappeler ici l'existence.

sition au pur entendement) seront ceux qui conviendront le mieux à ce mode d'expression. Ce qui incline Wagner à rejeter une fois encore la forme historique du drame pour adopter le mythe dont la nature poétique lui semble parfaitement adéquate au langage sonore tel qu'il l'a caractérisé. Ainsi par des voies différentes, le poète et le musicien se rejoignent et cette identité de vues témoigne du lien indissoluble qui les unit, de cette unité supérieure qui est en eux et dont le drame wagnérien sera la vivante incarnation.

Ce que Wagner voit, il le regarde désormais « selon le génie de la musique », non plus de cette musique du passé, dont les règles formelles l'emprisonnent, mais de cette musique qu'il porte en lui et dans laquelle il s'exprime, dira-t-il, « comme dans une langue maternelle ». Libre de toute contrainte, sa seule préoccupation tendra vers « ce qui est à exprimer ». Son but ne sera plus ainsi qu'il le dit lui-même de s'attacher à l'expression même, mais « au sujet de l'expression, en tant qu'artiste créateur ». Si l'expression musicale s'enrichit, cet apport ne sera pas le fait d'une recherche délibérée — trouvant sa fin en soi — du compositeur, mais bien une conséquence du sujet, imposée par sa nature seule, sa forme et son étendue. Ici, s'affirme encore la primauté du sujet que nous avons déjà signalée à propos du poème et sur l'importance de laquelle nous insistions dès le début de cet essai. On voit donc clairement combien ceux qui jugent Wagner d'un point de vue purement symphonique et ne veulent le considérer que comme « musicien » exclusif, sont dans l'erreur. Séparant la musique du drame auquel elle appartient et dont elle n'est qu'un des moyens d'expression, ils sont amenés à lui prêter une vie propre qu'elle n'a jamais eue et à en fausser par là l'esprit et la compréhension. Si l'on veut un exemple concret, prenons l'ouverture des « Maîtres-Chanteurs » au Concert. Lorsqu'on écoute cette œuvre et qu'on lui restitue sa signification dramatique véritable, il est impossible qu'on ne s'attende pas à voir le rideau se lever, en même temps que surgit des derniers accords de l'ouverture le magnifique choral qui commence le 1^{er} Acte. L'audition séparée de ce fragment d'œuvre, laisse, lorsqu'elle se termine, une impression de malaise, une sensation d'inachevé, dès qu'on l'envisage d'un point de vue spécifiquement wagnérien. Et cet exemple n'est pas unique ; c'est ici tout le problème des auditions fragmentaires et des conditions de la représentation (que nous étudierons plus loin) qui se pose déjà à propos de la musique et de la place qui lui est propre dans le drame tout entier.

Il ne s'agit plus, en effet, de remplir musicalement des formes toutes faites, mais de représenter d'une manière sensible le sujet dans le drame. Les scènes vont donc s'ordonner d'elle-mêmes, selon les exigences du sujet, les changements de lieu, de temps, de personnages et déterminer par leur structure les conditions de la composition musicale qui leur est nécessaire. De même que l'intention musicale était déjà incluse dans le poème de celui-ci va découler la musique dans sa forme. Il ne saurait donc être question de détruire l'unité formelle du drame en y introduisant des morceaux d'emprunts ou en y « greffant les formes conventionnelles de l'opéra ».

Toutefois, il ne s'agira pas non plus pour Wagner de bouleverser par principe les formes traditionnelles de l'opéra. Il n'agit point ici en réformateur, en révolutionnaire. Il se contente de les abandonner comme inadéquates à ses sujets. Si leur influence se fait encore sentir dans le « Hollandais Volant », elle sera moins nette et évoluera vers une disparition progressive dans *Tannhäuser* et *Lohengrin*. C'est donc l'expérience seule qui conduira Wagner vers son mode d'expression définitif.

A l'origine, Wagner cherche surtout de belles mélodies, d'un accent original et personnel. Puis il repousse peu à peu l'influence italienne (qui se décèle aisément dans *Rienzi* *Liebesverbot*) pour s'en délivrer avec le *Hollandais Volant*, où s'épanouit le lied populaire. Il insiste beaucoup sur la valeur rythmique qui caractérise la mélodie populaire dont il use dans le *Hollandais Volant* chaque fois que la situation l'exige, mais seulement dans cette circonstance ; car lorsqu'il s'agit de dialogues expressifs, il faut l'abandonner. « Le discours même d'après son contenu débordant de sensation était à rendre de telle manière que ce ne fût pas l'expression mélodique en soi, mais la sensation exprimée qui éveillât la sympathie de l'auditeur. La mélodie devait donc d'elle-même naître entièrement du discours ; pour soi, en tant que mélodie pure, elle ne devait nullement attirer l'attention, mais seulement autant qu'elle était l'expression la plus sensuelle d'une sensation qui était déterminée avec précision dans le discours. » On voit, par là, la fusion intime des deux modes d'expression utilisés par Wagner. Loin d'évoluer sur des plans différents, ils opèrent en « synthèse » et l'on conçoit dès lors que, si intelligente, si intuitive,

si compréhensive soit-elle, toute traduction est une trahison, lorsqu'il s'agit d'un tel art expressif. Traduire, c'est dissocier les éléments de cette synthèse, leur donner une vie propre qu'ils n'avaient pas auparavant et détruire l'unité de l'œuvre d'Art ; c'est aussi, bien que cette affirmation semble paradoxale, la rendre moins directement intelligible, en la privant de son pouvoir émotif, de sa puissance expressive, de son contact absolu avec l'auditeur, en la frustrant de cette possibilité, de ce pouvoir de perception immédiate, sans l'intermédiaire de l'entendement, auquel Wagner s'est attaché dans toute son œuvre et qui en est la caractéristique la plus essentielle.

Lorsque, dans le discours, l'expression domine, le caractère rythmique de la mélodie peut s'effacer partiellement. Ce que la mélodie perd alors en précision rythmique, la « *vivification harmonique de l'expression* » va la lui restituer. Il ne s'agit plus d'un artifice harmonique destiné à « *pimenter* » les vieilles formules, mais d'une nécessité d'expression. Au lieu d'introduire ce qu'il appelle un « *faux vêtement rythmique* », Wagner donne à la mélodie « *une caractéristique harmonique qui, par son action décisive sur l'oreille, en fait toujours l'expression la plus adéquate à l'impression exprimée par le vers* ». Il renforce de plus le chant (ou élément individuel de cette expression) par « *un accompagnement de plus en plus descriptif de l'orchestre instrumental* », qui « *rendra sensible la motivation harmonique de cette mélodie* ». Ce procédé, basé uniquement sur la mélodie dramatique, commence à poindre dans le *Hollandais Volant* et c'est dans *Lohengrin* qu'il atteint son épanouissement définitif.

Quant à l'orchestre, Wagner lui accorde un rôle analogue à celui du Chœur Grec par rapport à l'action dramatique. Il est mêlé aux « *motifs de l'action* » par une participation intime. Harmoniquement, il précise la mélodie ; dramatiquement, il entretient le cours interrompu de la mélodie elle-même ; « *en sorte que, toujours, les motifs se font comprendre au cœur avec l'énergie la plus irrésistible* ». Car, ne l'oublions pas, pour Wagner, il n'est qu'une forme artistique idéale : « *Celle qui peut être entièrement comprise sans réflexion et qui fait passer tout droit dans le cœur la conception de l'artiste dans toute sa pureté* », et c'est précisément selon lui l'orchestre qui est l'instrument de cette réalisation. Quant au chœur, il ne l'admet qu'au titre de personnage actif, et le rejette comme encombrant et superflu, partout où il ne peut jouer ce rôle : « *car sa participation idéale à l'action est passée tout entière à l'orchestre et s'y manifeste sous une forme toujours présente qui n'embarrasse jamais* ».

N'ayant pas dessein de résumer ici les écrits théoriques de Wagner, mais de préciser et de commenter quelques points importants, nous renvoyons à nouveau le lecteur, que cette question intéresse, à la troisième partie d'*Opéra et Drame*, où il trouvera l'essentiel d'une doctrine qu'on ne peut paraphraser en quelques pages.

Il reste cependant une question capitale à envisager, avant de clore ce chapitre sur la musique. C'est celle du « *Leit-motiv* » et de l'emploi des thèmes.

De même qu'il existe un rapport entre les scènes du drame, on en peut percevoir un identique entre les diverses impressions ; d'où l'utilité d'un thème, chargé d'exprimer ce rapport sensible, s'étendant non plus à une scène, mais à tout le drame. C'est avec le « *Hollandais Volant* » que cette conception prend naissance. On sait comment la ballade de Senta ayant en tant qu'esquisse complète précédé la composition du drame, il découvrit en elle « *l'image poétisée de tout le drame... véritable germe thématique inconscient* » et eut un moment l'idée d'appeler son œuvre : *ballade dramatique*. Lorsqu'il en achève la composition, cette image thématique se développe d'instinct « *comme une trame s'étendant à tout le drame* ». Le procédé d'extension de ce thème lui semble fort naturel et fort simple, et toujours issu du sujet lui-même : « *Sans le vouloir entièrement, je n'avais qu'à développer plus avant et plus complètement, suivant leurs directions propres, les différents germes musicaux qui étaient contenus dans la ballade ; j'eus ainsi d'elles-mêmes, devant moi, toutes les situations principales de ce poème sous leurs formes thématiques déterminées* ».

Il emploie pour *Tannhäuser* et *Lohengrin* le même procédé ; seulement ici, il ne s'agit pas d'un morceau musical achevé, comme la « *ballade* » ; il n'y avait pas, à proprement parler, de thème central ; alors : « *l'image sur laquelle convergeaient les rayons thématiques naquit d'elle-même, selon la structure des scènes et leur croissance organique* » et Wagner la fit apparaître « *sous sa forme changeante partout où cela était nécessaire pour l'intelligence des situations principales* ». Puis, il donna à ce procédé une forme

artistique plus précise, grâce « *à une métamorphose toujours nouvelle, analogue au caractère de la situation, de la matière thématique* ».

Nous sommes loin, on le voit, de la croyance courante, selon laquelle le « *leit-motiv* » ne serait qu'un élément d'assemblage, un procédé systématique de construction symphonique, une base technique d'une architecture sonore particulière.

On demeure confondu lorsqu'en ouvrant une partition de Wagner, on découvre sur la première page de certaines éditions, une multiplicité de prétendus « *leit-motifs* » auxquels on a donné, par surcroît, des noms !! Si un tel découpage peut présenter un intérêt pratique lorsqu'il s'agit d'analyser une œuvre et d'en situer exactement certains passages, certains modes d'expression, il devient néfaste et prend un caractère malfaisant lorsqu'il assimile l'œuvre de Wagner à une sorte de mosaïque, où les thèmes se juxtaposent, scellés dans un vague flot harmonique. En ai-je vu dans les concerts et au théâtre de ces néophytes qui s'acharnaient, le « *Lavignac* » en mains, à repérer les « *leit-motifs* », et qui après plusieurs tentatives désespérées m'avaient n'avoir pas encore saisi l'essence de la pensée wagnérienne, qu'une simple prise de contact direct par le jeu de leur sensibilité leur eut révélée immédiatement.

S'il est bien entendu que Wagner envisageait la musique comme une langue (la langue musicale, disait-il), il est bien évident que cette langue doit se forger ses « *mots* » propres pour s'exprimer. Le « *leit-motiv* » n'est pas autre chose qu'un moyen d'expression particulier à ce langage musical et non un élément constitutif de la composition. Il en est la résultante et non le facteur déterminant. C'est, somme toute, exactement le contraire de ce que quelques commentateurs peu avertis ou mal intentionnés ont voulu nous faire croire.

Lorsque Hans von Wolzogen créa en quelque sorte le « *leit-motiv* », il resta, dans la définition qu'il en donna, fidèle à la pensée du Maître et fut loin de lui attribuer le sens qu'on prête aujourd'hui à ce terme. Wagner nous dit que H. V. Wolzogen prit les caractéristiques du « *leit-motiv* » en considération « *plutôt au point de vue de leur importance et de leur effet dramatique, qu'au point de vue de leur utilité pour la structure de la composition musicale (sa musique, comme telle, ajoute-t-il, étant assez étrangère à l'auteur)* ».

Gardons donc à ce « *leit-motiv* » le sens que lui attribuait H. V. Wolzogen et que Wagner reconnaissait pour sien et laissons à ce langage musical toute l'importance de la mission, dont Richard Wagner l'a investi.

« *Dans le fait, la grandeur du poète se mesure surtout par ce qu'il s'abstient de dire, afin de nous laisser dire à nous-mêmes, en silence, ce qui est inexprimable ; mais c'est le musicien qui fait entendre clairement ce qui n'est pas dit, et la forme infaillible de son silence retentissant est la mélodie infinie.* »

(A suivre.)

G. FERCHAULT.

Musique religieuse

DIMANCHE 30 JANVIER

ABBAYE BENEDICTINE. A 11 h. : « Du ciel descendit la troupe des anges » (Bach). Offertoire O.M. n° 10 (Tournemire). Interludes improvisés. Voluntary (Purcell). Agnus Dei, Deo gratias (Raison). Choral en mi maj. (Franck). G. orgue : M. Lesur.

IMMACULEE CONCEPTION. A 11 h. 15 : Pastorale (Pasquini). Noël lorrain. Sonate, 3 parties (Bach). G. orgue : M. Schirré.

ST-DOMINIQUE. A 11 h. 30 : Invocation (de Gabiola). Méditation (de Meulmeester). Contemplation (Chrétien). Invocation (Noyon). Allegro (de Meulmeester). G. orgue : M. Burg.

ST-EUSTACHE. A 10 h. : Seigneur, je vous aime de tout mon cœur (Schmid). A 11 h. : Suite ré maj. (Erb). G. orgue : M. Bonnet.

ST-FRANÇOIS-DE-SALES. A 8 h. 45 et à 11 h. : Messe en ut min. (Vierne). Prélude et Variation (Franck). Final ré maj. (Vierne). A 15 h. : Faux bourdons (Rausse). Salut : Ecce fidelis servus (Fauré). Panis (Fauchey). Ave Maria (Franck).

Tu es Petrus. Tantum (Fauré). Laudate (Boëllmann). Solistes : Mmes Terront, Le Baig, Lebretton, Kbiég. Org. : M. Pierson. M° de ch. : M. Nibelle.

ST-GERMAIN-L'AUXERROIS. A 11 h. 15 : Pièces pour violon, par M. Claveau. Improvisations : M. Pergola.

ST-GERMAIN-DES-PRES. A 11 h. : Pastorale (Franck). Berceuse et carillon (Vierne). G. orgue : M. Marchal.

ST-J.-B. DE NEUILLY. A 11 h. : Suite du 2° ton (Clerambault). G. orgue : M. J. Meugé.

ST-HONORE D'EYLAU. A 9 h. 45 : Messe « Douce mémoire » (de Lassus). M° de ch. : M. Raugel. A 11 h. : Grande fantaisie sur le choral « Ad nos ad salutarem nudum » (Liszt). G. orgue : M. Ibos.

ST-PIERRE DE MONTROUGE. A 11 h. 30 : Prélude et Fugue, ut min. (Bach). G. orgue : M. Langlais.

ST-PIERRE DE NEUILLY. A 11 h. : Quand nous sommes dans la plus grande détresse (Bach). Allegretto grazioso (Gigout). 3° Fantaisie ut maj. (S.-Saëns). Prélude et fugue ut maj. (Bach). G. orgue : M. E. Meugé.

ST-PIERRE DU GROS-CAILLOU. A 11 h. : Prière (Franck). Adagio et Toccata de la 5° symphonie (Widor). G. orgue : Mlle Pierront.