

comparable à celle de Mozart, la pureté de l'écriture n'empêchent pas cet opéra d'être ainsi que *Fidèle*, plus goûté par les délicats que par le gros public. Le poème, n'est pas irresponsable de cet état de chose: en France surtout, on ne saurait priser au théâtre une pièce dénuée de rôles de femmes et dont l'amour ne soit pas le principal mobile. Ne regrettons pas trop cette absence d'intrigue féminine, qui fait de *Joseph* une œuvre à part et lui conserve ainsi un caractère de pureté et d'élévation, qui est un grand facteur de son charme. La musique y est plus dépouillée de toute contribution étrangère, sensuelle ou passionnée et cela fait son originalité même et sa beauté.

Le succès de *Joseph* fut énorme et porta la réputation de Méhul à son comble, aussi bien en Allemagne que dans son pays. *Joseph* n'a pas cessé d'être au répertoire des principales scènes allemandes.

L'ambition très vive de Méhul ne porte pourtant nulle atteinte à son caractère. Il sut toujours apprécier le talent de ses rivaux avec la plus grande indépendance et la plus stricte justice. Il demanda à Napoléon, qui ne pouvait souffrir Chérubini, la croix pour ce dernier. Il voulut partager un jour avec l'illustre musicien la place de maître de chapelle de l'Empereur. On préféra Lesueur.

Méhul est donc une grande et noble figure, l'homme même de sa musique. N'oublions pas d'ajouter à ses titres de gloire celui d'être l'auteur d'un de nos chants nationaux les plus populaires, que seule la réputation mondiale de la Marseillaise a pu éclipser. Le *Chant du Départ* peut compter parmi les plus beaux hymnes de ce genre, qui paraît facile, et où la perfection est si rare. Il prend place à côté du *God Save the King* des Anglais, du *Bogé Tsara Krani* des Russes, du *Dieu, sauvez l'empereur* des Autrichiens, et il a cette qualité suprême d'être en son essence particulièrement représentatif du caractère Français.

Méhul avait atteint avec *Joseph* le point culminant de sa carrière. Il ne put que décroître ensuite et les ouvrages suivants, empreints de lourdeur et d'une froideur scholastique de plus en plus grande, ne réussirent pas plus qu'une série de symphonies dont la correction ne masquait pas le vide des idées. Ces échecs attristèrent ses derniers jours. Sa santé, altérée, ne parvint pas à se rétablir. Il mourut à 54 ans, le 8 octobre 1817.

(A suivre.)

H. WOOLLETT.

## Préparation aux Examens

### Analyses harmoniques

Pour répondre au désir d'un grand nombre de candidats aux Examens du Brevet, de la Licence et du Doctorat en Musique, nous donnons dans notre supplément musical deux exemples d'analyses harmoniques, l'un pour le premier degré, l'autre pour le second degré, dûs à l'excellent professeur, M. Lucien Chevaillier, suppléant de M. Lavignac au Conservatoire.

Notre collaborateur se mettra très volontiers en relation par correspondance avec les candidats de province désireux de travailler cette partie de la science musicale indispensable à tout professeur de piano.



## L'ECOLE ANGLAISE

Conférence faite à la "British Society"

PAR

M. D. Calvocoressi

Mesdames, Messieurs,

Il y a quelques temps, un critique, dont le nom importe peu à l'anecdote, ayant annoncé la publication, dans une revue spéciale, d'une série d'articles sur la musique anglaise, s'entendit demander de toutes parts et par les interlocuteurs les plus divers : « Comment ! Il y a donc une musique anglaise ? Vraiment ? ce n'est pas une plaisanterie ? Et, cette musique, est-elle intéressante ? A quoi ressemble-t-elle ? » Questions un peu sommaires, mais qui ont au moins ce mérite de montrer clairement combien l'école anglaise est ignorée au dehors. Et c'est à ces questions que la Société des Concerts anglais se propose de répondre, non point tant par des arguments et des paroles, comme vous pourriez peut-être le supposer en ce moment, qu'en vous présentant un choix aussi large que possible d'œuvres typiques produites par cette école. Ainsi vous pourrez constater, par vous mêmes, dans quelle mesure l'on est fondé d'appeler sur elle l'attention de ceux qui aiment s'intéresser à la musique, à la bonne musique.

Mais ces interrogations, ces étonnements que je viens de vous dépeindre avaient tout au moins une apparence de justification dans le fait que, pendant bien longtemps, il n'y a pas eu de musique anglaise ; ou plutôt, qu'il n'y en a plus eu. Autrefois, il s'en produisit de fort belle et significative, et en ce temps là, l'Angleterre joua un rôle important au point de vue de la culture musicale de l'Europe. Il ne sera peut-être pas inutile de vous rappeler brièvement l'évolution historique de son école, depuis les origines ; mais rassurez-vous, je m'efforcerai de passer, sans trop tarder, au délugé.

Durant tout le Moyen Age, l'Angleterre avait donné de magnifiques exemples d'activité musicale, et était en possession d'une conception de la musique très avancée pour l'époque. Et elle va rester en avance pendant fort longtemps. Vers le milieu du XV<sup>e</sup> siècle, le poète français Martin le Franc déclare que « la supériorité manifeste des compositeurs français du temps est due à l'influence exercée sur eux par les maîtres anglais. »

Au XVI<sup>e</sup> siècle et au XVII<sup>e</sup>, l'Angleterre marche de pair, au point de vue musical, avec les autres nations européennes ou du moins ne se trouve jamais, par rapport à aucune d'elles dans un état d'infériorité sensible. Elle a toute une pléiade de musiciens de valeur. Et ce n'est qu'à partir du moment où ce pays adopte Haendel, venu d'Allemagne, qu'elle commence, au point de vue musical, à s'asservir à des influences étrangères, à laisser s'atrophier ses qualités natives pour entrer dans une longue période de déchéance. A ce moment là, c'est-à-dire au commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle, le plus grand des musiciens anglais, H. Purcell, venait

de mourir prématurément, après avoir tenté toutes ses forces, de doter son pays d'un national. Il n'est point de grand succès indigène ; au contraire, nous voyons commencer après lui le règne des musiciens du dehors, des usurpateurs en quelque sorte. Après l'influence de Haendel, vint celle des faux classiques Moschels, Clémenti, Cramer ; puis celle de Mendelssohn qui, malgré toute la valeur de maître en tant que personnalité artistique devait être encore plus funeste.

Cet état de déchéance dure presque jusqu'à la fin XIX<sup>e</sup> siècle. Voici en effet une opinion que nous devons estimer autorisée, puisqu'elle émane d'un Anglais qui est un des critiques les plus clairvoyants, les plus avertis, les plus doués d'un esprit rassis qui existent à l'heure actuelle, M. W. Hadow : lorsque le compositeur Sullivan revint de Leipzig, en 1861, notre pays était au plus bas niveau qu'il ait jamais atteint. Nous étions, selon le mot de Carlyle, un peuple muet, et notre seule fonction était de payer nos voisins du continent pour qu'ils vinsent nous interloquer avec des problèmes musicaux auxquels nous ne comprenions rien.

Le jugement, vous le voyez, est net en sa sévérité : et il n'est que trop exact. Cette attitude musicale de l'Angleterre a été si longue, si absolue, que c'est à se demander s'il n'y a point à cet état de choses, quelque raison profonde et s'il ne faut pas accorder quelque créance à un jugement souvent répété : la race anglaise n'est pas musicienne.

Cette opinion serait non seulement sévère étant donné et le passé, et le présent dont nous allons nous occuper tout à l'heure, mais encore inexact en tant que raisonnement. Est-ce bien paradoxale de prétendre que, si l'on voulait bien considérer l'état de la musique française depuis la mort de Rameau jusqu'à l'époque moderne, on y trouverait prétexte, avec le triomphe successif d'étrangers tels que Gluck, Rossini, Meyerbeer et l'absence totale jusqu'à Berlin de grands musiciens nationaux, à un pessimisme presque égal ? Et pourtant, nous savons tous aujourd'hui ce qu'est la musique française et comment elle a commencé à s'affirmer à nouveau de la manière la plus saisissante, au moment même où on pouvait la croire privée de toute vitalité propre.

Or, c'est à peu près la même chose que nous pouvons observer en Angleterre ou, aujourd'hui, des musiciens sincères, convaincus, désireux de ne produire que des œuvres sérieuses et originales, ont surgi de toutes parts.

Mais ne fussions nous pas encore au temps de ce renouveau si caractéristique si indiscutable et déjà si fécond, que je vous dirais avec autant de confiance « la race Anglaise est douée d'un sentiment de la musique profond, de capacités musicales qui ne peuvent manquer de s'affirmer un jour par de telles créations artistiques. »

Et pour en acquiescer la conviction, il suffit de considérer — la preuve est indirecte, mais je ne vois pas qu'on en puisse souhaiter de meilleure — la poésie lyrique de l'Angleterre telle qu'elle a existé depuis ses débuts : je ne veux point tant parler de son incomparable beauté que de ses qualités particulières, de la manière dont le style s'en est constitué au point de vue purement matériel, et aussi de l'esprit dont elle procède. La merveilleuse sensibilité

musical que révèle toute la technique de cette poésie, basée sur les effets les plus variés et les plus rares de rythmes, de rimes, de sonorités harmonieuses et expressives des mots — à ce point de vue, la poésie lyrique anglaise est unique entre toutes, — cette sensibilité-là, telle qu'elle se manifeste chez tous les grands poètes depuis Shakespeare jusqu'à Swinburne, en passant par William Blake, Shelley, Keats, Tennyson et tant d'autres décèle de manière indubitable une race douée pour la musique.

Or, de cette poésie, l'esprit n'est pas moins musical que la matière ; le tempérament national s'y manifeste réveur et ardent, sensitif et sensuel, excessif et raffiné, clairvoyant et ému doué par surcroît d'une force d'expansion presque sans limites. Ce sont là, vous le reconnaîtrez avec moi, les qualités essentielles des créateurs de musique. Ce sont aussi, des qualités peu communes, très distinctives, qui ne se trouvent pas au même degré ni associées de la même manière chez les Allemands ni chez les Russes, ni chez aucun autre peuple. Et cette remarque va nous permettre de résoudre dès que nous l'aurons abordée, une question importante entre toutes. Ces compositeurs de l'Angleterre forment ils bien une école, non seulement au point de vue géographique, mais encore au point de vue artistique, le seul qui doive nous intéresser ? Sont-ils, pour reprendre une formule de distinction assez subtile, qui est, je crois, du Russe César Cui, des *Compositeurs anglais*, ou bien simplement des *Anglais qui sont compositeurs* ? En dehors de la beauté que peut offrir leur musique, y trouve-t-on un ensemble de caractères propres, qui la distingue de celles que produisent les musiciens d'autres nationalités ?

C'est un problème secondaire si l'on veut, mais en même temps un problème assez important. Il a déjà été soulevé, vous le savez, à propos d'une autre école musicale récemment devenue populaire en France, l'école russe. Mais là, il était facile à résoudre, à cause du caractère exotique slave ou oriental, toujours très marqué, de la musique de cette école. Cet élément là nous fait défaut, dès qu'il s'agit de l'école anglaise : mais, il est le plus frappant et celui auquel on pense tout d'abord, ce n'est pas le plus essentiel. C'est l'esprit de la musique qu'il importe de considérer autant et plus que ses particularités matérielles. Pour vous en persuader, je vous rappellerai par exemple les nombreux morceaux composés par les maîtres russes ou français : Glinka, Borodine, Chabrier ou Maurice Ravel sont des thèmes espagnols, très exotiques et de caractère très accusé : Hé bien ! cette musique reste toujours, quant à l'esprit, russe et française, malgré la présence des éléments espagnols. Ce qui prouve bien qu'en matière d'art, le caractère national est quelque chose de moins tangible ; il résulte de l'expression d'un tempérament, et, pour reprendre une forte parole de M. Romain Rolland, "des passions de la race reflétées dans un homme".

Avant de chercher à définir ces qualités nationales, telles qu'elles apparaissent dans la musique anglaise, voyons dans quelle mesure elles ont pu se manifester, dès l'époque récente du renouveau, de la renaissance de l'école.

Pour les musiciens grâce auxquels, vers le

dernier tiers du XIX<sup>ème</sup> siècle se produisit cette renaissance, tout était à conquérir, tout était à refaire. La tradition, non pas seulement de l'art national, mais du style et du métier nécessaires à l'artiste créateur s'était complètement perdue. C'était cette tradition qu'il importait avant tout de rénover, pour arriver ensuite à l'indépendance. C'est pourquoi l'idéal, ou tendent les premiers venus des maîtres anglais modernes, est uniquement conservateur. Il l'est peut-être avec quelques excès, mais cet excès était très justifiable en l'espèce. Etc'est pourquoi aussi des influences étrangères continuent à peser pendant quelque temps sur l'école.

On ne secoue pas d'emblée un joug aussi pesant ni des habitudes aussi enracinées.

Quoiqu'ils ne soient point parvenus à se libérer complètement, les maîtres qui fondèrent l'école anglaise moderne, MM. Parry et Stanford, Mackenzie, Cowey et Elgar ont montré à l'école nationale le chemin de l'indépendance.

Ainsi, M. Parry, à ce que remarque l'éminent critique Hadow, «emploie dans son œuvre entier un idiome purement anglais, aussi manifestement national que celui de Purcell. Il est le porte-parole de tout le meilleur de notre pays et de notre temps ; en sa musique on retrouvera la contre partie de l'esprit de Milton et de Wordsworth».

Vous trouverez qu'il est grand temps de vous définir enfin cet esprit anglais dont je vous parle ; c'est une tâche assez délicate : vous savez combien les mots sont flottants dès qu'il s'agit de serrer de près des traits immatériels et des particularités esthétiques. Toutefois, un de mes collègues anglais, commentateur avisé entre tous de la musique moderne, M. Edwin Evans, a trouvé une formule claire et juste pour exprimer le signe distinctif le plus important de cet esprit :

«Là, dit-il, où l'Allemand explique, où le Français suggère, l'Anglais énonce sans rien de moins ni de plus»

Ajoutons à ce premiers trait une grande puissance d'émotion tragique qui d'être très contenue n'en est souvent que plus forte et aussi cette richesse d'élocution, qui est la qualité suprême du tempérament lyrique anglais et qui débute aussi bien chez Shakespeare, chez le grave Milton que chez l'âpre et voluptueux Swinburne ; nous aurons énuméré les principaux signes qui permettent de reconnaître entre tous l'artiste anglais et que nous devons retrouver dans la musique anglaise.

Je n'en voudrais de meilleurs exemples que les pièces de M. Benjamin Dale, qui figurent au programme de ce soir. M. Dale est un des meilleurs représentants de la jeune génération, et un de ceux dont le tempérament est le plus caractéristique. Sa musique est abondante, directe et simple, très dramatique, aussi bien lorsqu'elle est sentimentale que lorsqu'elle est tragique, et riche d'une force manifeste, quoique très contenue. Vous remarquerez l'allure hardie et carrée des thèmes, l'abondance et la valeur expressive des développements. Et vous remarquerez aussi bien que ces œuvres dénotent une conception très personnelle de la forme, conception hardie qui ne peut que se clarifier encore à l'avenir.

La Sonate de M. York Bowen offre les mêmes caractères. On voit jeune l'un que l'autre,

M. Bowen et M. Dale sont des frères d'armes. Ils ont tous deux fait leurs études à la Royal Academy de Londres, dont l'enseignement très libéral s'oppose à celui du Royal Collège, beaucoup plus formaliste et conservateur ; ils sont tous deux épris de musique, animés d'un enthousiasme et font partie des forces vives de la jeune école anglaise.

Ici, je vous demande la permission d'ouvrir une courte parenthèse. Vous avez peut-être remarqué dans ce programme la présence de deux œuvres pour alto et piano.

L'alto n'est pas très fréquemment employé comme instrument solo. Or, il existe aujourd'hui en Angleterre une quantité relativement énorme de littérature pour cet instrument, littérature qui s'accroît tous les jours. Ne croyez pas qu'il faille voir là une antipathie des jeunes musiciens anglais pour le contumier violon. L'apparition d'œuvres destinées à l'alto est uniquement due à M. Lionel Tertis, et je tiens à rendre à l'artiste qui va paraître devant vous cet hommage. M. Tertis qui s'est consacré à l'alto avec les résultats que vous allez pouvoir apprécier, et dont il ne m'appartient pas de parler ici, est un serviteur dévoué à la musique moderne, les jeunes compositeurs anglais se sont hâtés de profiter de ce dévouement inépuisable, en écrivant pour M. Tertis des œuvres d'alto. Ainsi, un bel instrument trop longtemps négligé reprend dans la musique de chambre le rôle individuel qui lui revenait. Et, s'il y avait beaucoup d'exécutants comme M. Tertis, ce ne serait pas seulement grâce à l'école anglaise que l'alto reprendrait ce rôle.

Après cette petite digression qui je crois n'était point superflue, revenons au programme du concert, la série des mélodies que va interpréter M<sup>me</sup> G. Swinton qui, comme M. Lionel Tertis et comme l'excellente pianiste M<sup>me</sup> Myra Hess, est une ardente propagatrice des œuvres modernes, dont elle sait à merveille pénétrer l'esprit et traduire le caractère. Ces mélodies vous permettront d'apprécier les différents aspects du lyrisme anglais dans cette forme lyrique entre toute qu'est le *lied*, et cela depuis la gravité consciente et la force probe de M. Edward Elgar, jusqu'à la grâce touchante, un peu inquiète mais profondément musicale de M. Cyril Scott.

Ces deux compositeurs représentent en quelque sorte deux extrêmes dans l'école anglaise d'aujourd'hui. M. Elgar, vous le savez y occupe, du consentement commun, le premier rang grâce à des grandes œuvres comme le *Rêve de Gerontius les Apôtres*, la symphonie en *la* ; il a le même idéal classique, grave, non sans affinités avec celui de l'Allemagne, que ses aînés Parry, Stanford et Cowey.

M. Cyril Scott au contraire, s'apparenterait plutôt à ses contemporains français par ses recherches très libres d'expression et de style.

Au même titre et avec des tendances diverses, les autres musiciens inscrits au programme de cette soirée et de la seconde, participent à ce mouvement musical si intense, dont j'ai essayé de vous résumer à grands traits les caractères principaux. Tous sont jeunes, mais ont déjà trouvé dans une large mesure, le secret d'exprimer spontanément leur personnalité dans leurs œuvres.

Ils l'ont fait jusqu'ici dans des conditions

particulièrement défavorables. Pour vous en convaincre, il me suffira de vous lire ces lignes empruntées aux statuts de la *Society of British Composers*, fondée en 1905 pour défendre les intérêts communs :

« La position actuelle du compositeur anglais qui se consacre à la musique sérieuse est déplorable. Il est encouragé à acquérir une haute culture : des bourses ou prix sont même offerts pour le tenter à entreprendre la production d'œuvres ; et, dès son entrée dans la carrière, chacun lui déclare que ces œuvres ne sont pas de vente... D'autres pays encouragent et protègent les auteurs d'œuvres d'art non rémunératrices. L'Angleterre seule n'en fait rien. Il y a quelques années, il était impossible d'obtenir même une seule exécution ; et l'avenir eût été désolant, sans les nobles efforts de Sir Augustus Manns. Maintenant même, il est tout juste possible d'obtenir une exécution d'une œuvre nouvelle — qui est donc traitée plutôt comme une simple curiosité que comme une chose qui pourrait être appréciée si on en prenait connaissance à loisir. »

Depuis des efforts ont été faits, la situation des jeunes artistes s'est améliorée, mais, pour réagir contre l'indifférence du milieu, et affirmer leur vitalité, il a fallu à ces jeunes, vous le voyez de hautes convictions artistiques et une force d'âme peu commune. Sachons leur donc particulièrement gré, Mesdames et Messieurs, de la foi qu'ils ont en leur art et des œuvres qu'ils créent, œuvres où l'on reconnaît déjà mieux que des espérances.

M. D. CALVOCORESSI.



## MISE AU POINT

A propos des modifications apportées  
par M. G. Mahler  
dans l'instrumentation des Symphonies  
de Beethoven.

Tout d'abord, qu'il me soit permis de m'excuser si j'emprunte à Tristan Bernard le titre d'une de ses plus exquises fantaisies, mais ce titre convient bien à mon article, et je n'en trouve pas d'autre. Alors...

Le numéro de décembre 1909 du bulletin de la S. I. M. contient une lettre d'Amérique, dite à la plume d'un flûtiste français, M. G. Barrère, qui vit à New-York, depuis quelques années. Le début de cette lettre consiste en une assez verte critique sur la personnalité de Gustave Mahler, et plus précisément sur les modifications que Mahler apporte à l'instrumentation de certaines œuvres classiques, dont les symphonies de Beethoven.

Cette lettre a fait un certain bruit, et plusieurs journaux de musique parisiens qui sont plus ou moins hostiles (sans savoir très bien pourquoi) au nom de Mahler, se sont empressés de reproduire les réflexions du flûtiste français sur les « excentricités » du musicien autrichien ;

parmi eux je cite notamment le *Méneestrel*, journal qui avait déjà publié, il y a quelques semaines, la spirituelle nouvelle de l'emploi que Mahler venait de faire dans sa 8<sup>e</sup> symphonie d'une « trompe d'automobile (sic) » ; et le *Courrier Musical*, qui a accompagné la publication de la prose de G. Barrère de commentaires particulièrement acerbes.

Depuis Wagner, il n'y a pas eu de musicien qui ait soulevé des polémiques aussi violentes, aussi passionnées, aussi opposées, que celles dont sont cause les œuvres et les idées de Mahler. Toutes ses symphonies ont fait (et feront longtemps) couler des flots d'encre. Mahler a des admirateurs (de plus en plus nombreux) pour qui son nom compte parmi les plus grands de l'histoire musicale de tous les temps, et des adversaires qui ne voient en lui qu'un dangereux charlatan dénué de tout intérêt. Par exemple, il est un côté de son activité musicale sur lequel tout le monde est d'accord : c'est son extraordinaire génie de chef d'orchestre...

Aucune personnalité actuelle ne m'est plus familière que celle de Gustave Mahler. La connaissance, je crois, assez profonde, que j'ai de l'homme et de l'artiste, m'inspire le désir d'essayer de dissiper les malentendus qui résultent, cette fois comme toujours, d'une fausse compréhension et d'un manque absolu de réflexion. Dans le cas qui nous occupe, Barrère n'a pas compris, n'a pas réfléchi, et les journaux qui ont reproduit sa lettre ont encore moins compris et réfléchi que lui. Et pourtant, quelle chose en musique mérite aujourd'hui plus de réflexion que ce qui forme l'objet des critiques formulées par G. Barrère contre Mahler !

Voici le passage de la lettre de G. Barrère qui a été reproduit dans divers journaux :

« Parlons tout d'abord de Mahler, le grand homme d'ici, dont la direction me parait parfois sujette à critique. J'avais eu l'occasion de jouer moi-même sous sa direction, l'an dernier, et sa compréhension de Beethoven, spécialement, m'avait un peu choqué. Cette impression s'était ensuite accentuée lorsque j'avais entendu la 9<sup>e</sup> de Beethoven, sous sa direction. Que les mouvements soient modifiés, la critique ne peut guère y trouver à redire. Mais que l'orchestration soit changée, cela dépasse un peu, pour un musicien convaincu, les limites des libertés à prendre. Un orchestre à la Strauss jouant à pleins bras et à pleins poumons : 8 cors, 4 trompettes, 4 flûtes, 1 petite flûte, 4 clarinettes, 4 hautbois, etc...

Ne croyez pas que j'exagère et que j'aie un parti pris : j'ai entendu dans le final la partie de hautbois transportée à la flûte, pendant que l'heureux hautboïste comptait des pauses que Beethoven ne lui aurait jamais permises. Vous dirai-je aussi, que dans la 7<sup>e</sup> du même Beethoven, M. Mahler a cru devoir faire doubler les cellos par les altos à un certain passage de l'*Allegretto* ?

Tout ceci peut paraître des vétilles. Mais cette année, M. Mahler ayant son propre orchestre : la *Philharmonic Society*, réorganisée pour lui, a débuté, encore avec Beethoven en introduisant une petite clarinette *mi bémol* (instrument de musique militaire ou de poèmes symphoniques de Strauss,) dans l'*Eroica*. Enfin, le premier concert historique, comprenait une « Suite de Bach » se composant de trois morceaux, de la *Suite en si mineur*, alternant avec deux morceaux de la *Suite en ré* — avec la basse continue improvisée au clavecin — (un piano à pinces, non un clavecin), par le kappelmeister, laissant son orchestre s'en aller un peu à la dérive, pour se complaire en des *glissandos* que n'eût pas désavoués Liszt. Dans

cette *Suite en si* de Bach, la flûte — excusez-moi de parler encore de mon instrument —, a une partie de solo que Mahler n'a pas jugé assez de faire tripler : il l'a fait soutenir par une clarinette : ceci est à mon avis, et à celui de bien des musiciens, la limite de la farce en musique. »

Tout est à reprendre dans cette lettre ; procédons par ordre.

Tout d'abord, nos yeux effarés rencontrent cette merveilleuse chose : « Que les mouvements soient modifiés, la critique ne peut guère y trouver à redire. (sic.) » Ah vraiment ! les mouvements ont à ce point peu d'importance que la critique ne pourrait guère trouver à dire sur le compte d'un chef d'orchestre qui se tromperait constamment ? !!! J'avoue ma profonde satisfaction en apprenant ceci... Poursuivons.

2<sup>o</sup> « Mais que l'orchestration soit changée, etc... Ici nous touchons à un point très grave, sur lequel je serai obligé de m'étendre un peu longuement.

Depuis de longues années, Mahler fait exécuter les œuvres de Beethoven en *doublant bois d'œuvres*. La raison de cette modification est bien simple : l'érudition la plus élémentaire (dont, cependant, un grand nombre de soi-disant musiciens sont totalement dépourvus) met à même de savoir que, du temps de Beethoven, les orchestres comprenaient un nombre de cordes infiniment plus restreint que nos orchestres modernes, dans lesquels il n'est pas rare de compter 60 à 70 instrumentistes à cordes. Il y a trois ans, j'ai eu l'occasion de jouer à l'Ambassade de France à Vienne (ancien palais du prince Lobkowitz) dans la salle où, un siècle plus tôt, avait eu lieu la première exécution de la *Sinfonia Eroica*. Lorsque je vis les dimensions exigües de cette salle, je ne pus m'expliquer comment on avait pu y placer un orchestre, mais l'Ambassadeur m'apprit que l'orchestre, à cette mémorable « première » était composé d'une trentaine d'exécutants, dont le quatuor suivant :

5 premiers violons, 4 seconds violons, 3 altos, 2 violoncelles, 2 contrebasses, soit : 16 exécutants.

Or, comparez ce chiffre de 16 exécutants avec celui de l'orchestre Colonne :

16 premiers violons, 14 seconds violons, 12 altos, 10 violoncelles, 10 contrebasses, soit : 62 exécutants, et vous me direz s'il est logique d'employer la même harmonie (2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 3 cors, 2 trompettes, timbales, soit : 14 exécutants) contre un quatuor *quadruplé* ! Je sais qu'on m'objectera que dans les dernières années de la vie de Beethoven, l'augmentation du quatuor commençait à être sensible et que les trois dernières symphonies ont été exécutées avec des quatuors se rapprochant davantage des nôtres. Mais il est trop aisé de répondre deux choses : 1<sup>o</sup> que Beethoven était *sourd*, et qu'il est fort probable que, s'il s'était entendu, le manque d'équilibre des deux éléments l'aurait choqué ; 2<sup>o</sup> qu'après tout, le nombre des instruments à vent n'est pas spécifié par Beethoven, qui se contentait d'écrire : *Flauto*, *Oboi*, etc... ou tout au plus (comme dans la 9<sup>e</sup> : *Flauto I*, *Flauto II*, de même qu'il écrivait *Violino I*, *II*, *Viola*, etc...

D'ailleurs la connaissance, même superficielle, de l'instrumentation beethovenienne, prouve surabondamment que, dans l'esprit de l'auteur, l'har-

monie d  
bien je  
cette tr  
paraître  
pondéra  
les pro  
chrestre  
ces inco  
fendre  
librée,  
lileté ?  
Puis-je  
tendre  
qu'il es  
tuors, i  
et douc  
3<sup>o</sup> D  
la part  
pendant  
pauses,  
mises ».  
lui aur  
réellem  
ments,  
faire, e  
tous les  
ce de  
d'une c  
de Be  
4<sup>o</sup> «  
certain  
Symph  
Quel  
change  
cette e  
Mais  
crains  
Mahler  
dernier  
trouve

Moitié

III

et qui

Car,

*allegre*

re dou

se pas

5<sup>o</sup> l

*clarinet*

militai

insinu

La :

vaise :

cornet

crédité

en lui

tique »

et de

All

III

Au

(1) Il

Berlioz,

est spé

Berlioz.

D'ail

je sache

(2) V