



## Peut-on retoucher l'orchestration des Symphonies de Beethoven ? ? ?

*Peut-on retoucher l'orchestration des Symphonies de Beethoven ?*

Telle est la redoutable question posée aux musiciens par l'article « Mise au point » de M. Alfred Casella paru dans le *Monde Musical* du 30 janvier.

Il nous a semblé que la question était assez importante pour être discutée et, à cet effet, nous avons prié quelques sommités musicales de vouloir bien nous faire connaître leur avis.

Rappelons qu'il ne s'agit pas, de réorchestrer les Symphonies de Beethoven, mais simplement, pour les raisons exposées par M. Casella, de « remanier certains détails de leur instrumentation ».

Voici, au moment où nous mettons sous presse, les réponses qui nous sont parvenues :

\*\*\*

De M. Camille Chevillard, le célèbre chef d'orchestre :

Cher Monsieur Mangeot

Vous me faites l'honneur de me demander mon avis en me prononçant pour ou contre M. Casella qui voudrait réinstrumenter les symphonies de Beethoven et M. Barrère qui ne veut pas. Diable ! la question ne peut pas se résoudre en dix lignes et je vous dirais volontiers comme un joyeux personnage de Vaudeville « je voudrais vous répondre sur le même ton, mais n'y étant pas préparé ce sera pour une autre fois » mais ne sachant ce que demain nous réserve, j'aime mieux vous dire de suite ce que je pense en m'efforçant d'être bref.

Bien avant M. Mahler, Richard Wagner, qui s'y connaissait aussi, avait indiqué quelques modifications instrumentales à introduire dans la 9<sup>e</sup> symphonie, ces modifications portaient spécialement sur les lacunes inhérentes aux cors et trompettes simples, seuls en usage au temps de Beethoven. Ces changements, bien que réprouvés par quelques esprits chagrins, sont si simples, logiques et lumineux que je n'hésitais pas à les adopter dès que je les connus, estimant qu'on peut, qu'on doit même modifier certains passages écrits pour des instruments dont le mécanisme offrait autrefois des lacunes, à condition de le faire avec un tact et une circonspection infinis ; il faudrait que l'auditeur ne s'en aperçût pour ainsi dire pas et que les passages ainsi modifiés lui parvinssent aux oreilles comme une chose toute naturelle. Mais autrement grave serait l'adjonction d'instruments, que n'a pas connus Beethoven, un timbre étranger à la sonorité de son œuvre serait tout simplement monstrueux : se représente-t-on un cor anglais ou une clarinette basse se mettant à gémir, sous prétexte de renforcement au beau milieu de la marche funèbre de l'Héroïque !

Il n'y aurait même plus qu'un léger pas à franchir pour faire jouer au hautbois ce qui est écrit pour la clarinette sous prétexte que ça

fait mieux ; craintes chimériques, j'espère, car nous saurons nous employer de notre mieux à conserver à peu près intacts les trésors dont nous avons la garde glorieuse.

J'aborderai maintenant la question du nombre et de l'équilibre. Les réformateurs prétendent que le groupement des instruments à vents et à cordes est mal équilibré et que ceux-ci submergent ceux-là. La première exécution de la symphonie héroïque à Vienne avec un quatuor des plus réduits ne peut pas servir d'exemple, vu que, quelques années plus tard, la huitième symphonie fut tout d'abord entendue dans la salle de la Redoute avec un orchestre qui possédait 18 premiers violons. Pour en revenir à l'Héroïque, elle fut exécutée pour la première fois au palais du prince Lubkowitz par un petit orchestre qui n'avait, dit-on, que cinq premiers violons. Or, un bon mathématicien vous dira que pour proportionner cinq premiers violons à deux flûtes, un orchestre de 20 premiers violons nécessiterait 8 flûtes, auxquelles il faudrait ajouter 8 hautbois, autant de clarinettes et peut-être 16 cors, ce serait un peu exagéré. L'heureux effet des bois et des cordes dépend de bien des choses réunies et c'est maintenant que nous avons peut-être le droit d'intervenir, car enfin, l'homogénéité et le plan respectif, des sonorités est un peu notre raison d'être, M. Casella lui-même, se plait à le reconnaître. Les nuances indiquées par Beethoven sont parfois douteuses et incomplètes, le premier morceau de la 9<sup>e</sup> symphonie, d'une polyphonie par fois compacte et dont le *melos* est souvent difficile à dégager, n'acquiert la transparence et la lucidité voulues qu'à l'aide de nuances spéciales soigneusement établies. Le procédé mécanique qui consiste à doubler, tripler et quadrupler des motifs *sortant mal* est vraiment trop à la portée de tout le monde et n'exige pas un grand effort d'imagination ; l'intérêt du metteur au point devient réellement supérieur quand il sait extérioriser les valeurs sonores à l'aide d'artifices qu'il ne doit pas méconnaître. Et puis enfin, cette prétendue disproportion entre les bois et les cordes des symphonies classiques n'a pas empêché les successeurs de Beethoven de s'illustrer à l'aide des mêmes moyens ; le Faust-Symphonie, le Venusberg, Antar et Schéhérazade sont écrits pour deux hautbois, deux clarinettes et deux bassons, ces œuvres la sonneront splendidement bon nombre d'années encore sans appeler à leur secours la moindre petite clarinette en mi bémol.

Je ne reconnais donc à personne le droit de refaire une instrumentation définitive de l'œuvre de Beethoven, je n'admettrai jamais une interprétation du plus grand des symphonistes stéréotypée sur un modèle unique, chacun de nous améliorera avec prudence et respect ce que lui dictera sa conviction d'artiste, nous dirons alors « prenez mon ours » et le public choisira.

Camille CHEVILLARD

\*\*\*

Du Maître respecté F. Gernsheim :

Berlin, 9 Février 1910

Mon cher Directeur,

A la demande, dont vous m'honorez, je n'ai que deux mots à répondre : « *hands off* ».

Que ce soit M. Mahler ou un autre qui se permette de faire des changements dans les partitions de Beethoven, comme, par exemple, d'y ajouter des clarinettes en *mi bémol*, cela me fera toujours l'effet d'une violation par des mains brutales qui osent toucher à des partitions monumentales.

Ce n'est pas une idolâtrie aveugle, mais une conviction artistique qui me dicte ces paroles.

C'est un argument bien faible que de prétendre que la manière dont Beethoven avait traité les instruments à vent, ne s'adapte plus à la quantité d'archets de l'orchestre moderne. D'abord un grand nombre de nos orchestres symphoniques ne compte que 10 premiers violons, 8 seconds, 5 altos, 5 violoncelles et 4 contrebasses et je n'ai jamais fait l'observation que dans un pareil ensemble les intentions du maître ne sortent pas avec la plus grande clarté.

Quand à nos grandes sociétés, où les instruments à cordes sont portés à 16 ou 18 premiers violons et ainsi de suite, on y a recours depuis longtemps, et bien avant qu'il ait été question de M. Mahler au procédé de doubler les instruments à vent au fur et à mesure que la sonorité l'exige. J'ai observé le même usage chez M. Colonne à Paris.

D'ailleurs, on est loin de s'échauffer ici en Allemagne pour cette « question Mahler » qu'on ne prend pas au sérieux.

Veillez agréer, mon cher Directeur, etc.

F. GERNSHEIM.

\*\*\*

Du Maître Alfred Bruneau :

« Non, non, pas de retouches aux chefs-d'œuvres. Qu'on les laisse tranquilles et qu'on en fasse d'autres. Ça vaudra mieux. »

Alfred BRUNEAU.

\*\*\*

Du réputé Professeur Albert Lavignac.

Je considère comme un meurtre de changer une note à l'orchestration de Beethoven.

D'abord, la disproportion entre le groupe des cordes et celui des vents ne me choque en rien ; le quatuor, c'est le chœur, la masse, le peuple, tandis que chaque instrument à vent, en dehors des grands *tutti*, a un rôle individuel, comme un timbre propre ; ce sont des solistes, et leurs timbres divers suffisent à leur faire percer la masse des cordes quand il le faut.

Remplacer une flûte, dont la caractéristique est l'extrême douceur, par un hautbois, le plus mordant et le plus incisif des instruments, à vents, m'apparaît comme une singulière aberration.

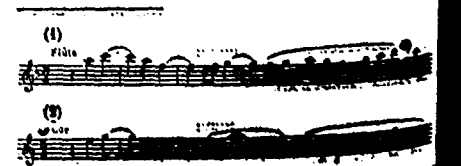
Renforcer les flûtes avec une clarinette, c'est en modifier complètement le timbre.

L'appel des Bassons, dans la 2<sup>e</sup> reprise de la 5<sup>e</sup> Symphonie, en raison même de la gaucherie qui résulte de sa difficulté d'exécution, produit un effet charmant quand on a affaire à d'habiles bassonistes.

Etc... Etc...

La nécessité de ne se servir, avec les Cuivres simples, que d'un nombre restreint de notes dans de certaines conditions, a incité Beethoven à mille trouvailles pleines de grâce et d'ingéniosité : dans la Symphonie pastorale, à la phrase de flûte (1), le cor répond (2) ; actuellement, avec un cor à pistons, on pourrait faire la réponse réelle ; mais combien cette charmante maladresse serait à regretter !

Non, Beethoven n'a pas encore besoin d'être corrigé, et je m'étonne qu'une pareille idée ne pu germer dans le cerveau d'un homme de génie.



Que dira  
ans on  
r la rem  
électri  
usage ?  
Ez qui s  
e jouer l  
cendant  
été be  
l'effet en  
Beethove  
a cela  
ndelsoh  
Ma lett  
Je vous  
De M. P  
géjé des  
n'y a  
mette de  
nies de E  
rchestre  
es des or  
abreuses  
Bonn, et  
porté plusi  
on de ces  
es chan  
forcement  
t : (2 flûte  
s des ff.)  
arrière n  
elet sous  
rait du Fi  
collègues  
cutée très  
me. Du  
reau est  
ridable d  
ois je m'  
évident c  
raient tr  
hoven d  
osition l  
de ce p  
e remani  
ou qu'oi  
être au  
faut resp  
ne touc  
ce qu'un  
moi, es  
sés gran  
mes par  
sirement  
f.  
sais quos  
cher l'ins  
le plais  
me.  
autres re  
billion  
GEN  
mes c

Que dirait-il lui-même s'il apprenait que dans 20 ans on remaniera sa propre orchestration pour la renforcer par les clarinettes et les hautbois électriques qui seront probablement alors d'usage ?

Ce qui serait plus respectueux, ce serait de ne jouer les 9 symphonies par des contrebasses pendant jusqu'à l'ut, c'est-à-dire comme elles ont été écrites. J'ai entendu cela en Belgique, l'effet en est superbe.

Beethoven doit être exécuté comme il est écrit. Cela de commun avec Mozart, Bach, Mendelssohn, Berlioz, Saint-Saëns,.... et Mahler. Ma lettre est trop longue.

Je vous serre cordialement la main,

A. LAVIGNAC

\*\*

M. Ph. Gaubert, second chef de la direction des concerts.

Il n'y a pas qu'en Amérique que l'on se permette de modifier certains passages des symphonies de Beethoven et à Paris, plusieurs chefs d'orchestre étrangers ont donné, avec le concours des orchestres Colonne et Lamoureux, de nombreuses auditions des symphonies du Maître de Bonn, et nul musicien n'ignore qu'ils ont apporté plusieurs changements dans l'instrumentation de ces symphonies.

Ces changements consistent, surtout, en des renforcements dans les parties d'instruments à vent : (2 flûtes au lieu d'une, deux bassons ect... des des ff.)

On se souvient-il pas avoir joué au violon sous la direction de M. Colonne lui-même pendant le Final de l'*Broica* doublé par un de ses collègues, et la *Badinerie* de Bach a été jouée très souvent par trois flûtes aux Concerts Lamoureux. Du reste l'interprétation de ce dernier morceau est très défendable étant donné le quatuor formidable de l'Orchestre Colonne.

Mais je m'éloigne un peu de la question : il est évident que quelques parties de trompettes n'auraient très probablement pas été écrites par Beethoven de la même façon s'il avait eu à sa disposition les trompettes à pistons ! Mais si l'on part de ce principe de « Modification » il faudra remanier les parties de cors !

Et pourquoi ne pas ajouter quelques tubas et être aussi quelques glissando de Harpe !

Il faut respecter l'orchestration de Beethoven, on ne touche pas à de tels chefs-d'œuvre ; ce qu'un chef d'orchestre peut se permettre, c'est moi, est que lorsque l'audition a lieu dans une très grande salle et avec un quatuor nombreux de certaines parties d'instruments à vent (et particulièrement les bois) soient doublées dans certaines parties.

Mais qui oserait, comme le désire Alfred Casella, modifier l'instrumentation de ces chefs d'œuvre ? Je le plaisir de vous dire que je ne vois rien de tel.

PH. GAUBERT

Autres réponses nous sont annoncées, nous les publierons dans notre prochain numéro.



COURS D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

## L'ART THÉÂTRAL

DE

## MOZART à ROSSINI

(Suite)

Lesueur

Jean-François LESUEUR (1763-1837) est une des grandes figures musicales de cette époque. La plupart des historiens le placent à côté de Méhul et de Chérubini auxquels ils l'égalent. Si j'écouterais mon sentiment particulier je serais bien loin d'être d'accord avec eux. Toutefois je dois reconnaître l'importance de ce personnage bizarre, théoricien génial bien plus que musicien, et pourtant théoricien bien incomplet, compositeur de large envergure, aux tentatives hardies certes, mais dont la réalisation reste le plus souvent bien au-dessous de la conception. Lesueur voyait grand mais son manque de métier le gênait. Ses idées, de plus, pêchaient assez souvent par le manque de justesse. Il voulait simplifier l'art musical et ne réussit qu'à l'appauvrir. Reconnaissons lui toutefois de grands mérites : il a cherché à renouveler la musique par l'étude plus approfondie des modes grecs anciens. S'il a assez mal appliqué des théories un peu obscures dans son cerveau, du moins a-t-il indiqué une voie peu explorée depuis et où seulement de nos jours la musique cherche à s'engager plus avant. Il a de plus une gloire indiscutable : celle d'avoir été le maître de Berlioz, à qui du reste, il paraît avoir légué, avec son amour des grandes choses, des vastes ensembles et son idéal élevé, sa gaucherie d'écriture si regrettable pour tous les artistes.

Cette gaucherie est explicable par ses débuts mêmes. Né près d'Abbeville, Lesueur entra comme enfant de chœur à la cathédrale d'Amiens. Il commença en même temps, au collège de cette ville, sa rhétorique et sa philosophie, mais n'acheva pas ses études. Ses dispositions musicales l'emportant sur tout, il était, à seize ans, maître de chapelle à la cathédrale de Séz; six mois après, second maître de musique aux Saints-Innocents de Paris. Un abbé lui donna quelques leçons d'harmonie, assez rudimentaires. Lesueur compléta tout seul cette éducation, apprenant surtout en faisant travailler les autres, voyageant beaucoup, tour à tour maître de chapelle à Dijon, au Mans, à Tours, à Paris, à Notre-Dame enfin où il obtint ce poste après concours. Il n'avait encore que vingt-trois ans.

Il fait alors exécuter de sa musique dans de grandes fêtes solennelles. Elle était pompeuse, descriptive, de larges proportions, nécessitant un personnel nombreux et de gros frais. Certaines de ces exécutions firent sensation, mais on leur reprocha leur peu de religiosité.

Lesueur, pour se justifier, publia son *Es-*

*sai sur la Musique Sacrée*, dans lequel il vante les pompes sublimes de l'Eglise et l'utilité d'une musique adéquate. On l'attaqua avec violence, il répondit par sa *Théorie d'une musique une et imitative, particulière à chaque solennité*. Il insistait de nouveau sur la nécessité de rendre la musique religieuse plus descriptive et plus dramatique encore.

Il réussit mieux au théâtre. *Télémaque*, reçu à l'Opéra, n'avait pas été joué. A la suite de ses querelles avec son chapitre, il dut donner sa démission de maître de chapelle. Les dépenses énormes qu'il avait engagées, désavouées par le chapitre lui valurent de nouvelles injures et des calomnies bien imméritées. Se retournant vers la scène, il donna à Feydeau (1792) la *Caverne*, très vite populaire, *Paul et Virginie*, dont des chœurs sonores et bien disposés ne suffirent pas à masquer la froideur, enfin son *Télémaque*, revu et modifié.

En 1795, après la Révolution, on le nomme inspecteur au Conservatoire. Ses deux opéras, aux vastes proportions, *les Bardes* et *la Mort d'Adam* sont alors reçus à l'Opéra. Vain espoir ! l'administration recule devant les difficultés de la mise en scène et les frais qu'elle nécessite et l'on préfère monter la *Sémiramis* de Catel.

Fureur de Lesueur. Pamphlet violent. Rupture avec Sarette, le Directeur du Conservatoire. Guerre du coup déclarée dans tous les milieux musicaux. Les libelles injurieux reparaissent dans les deux camps, le scandale grandit, Lesueur est destitué.

Père de famille, il tombait dans la misère, lorsque Paisiello, malade, forcé de retourner en Italie, le recommanda à Napoléon, et bientôt Lesueur succéda à Paisiello dans sa charge de Maître de Chapelle du premier Consul.

En 1804, *les Bardes*, joués enfin à l'Opéra, obtinrent un très gros succès. Les dimensions inusitées de cet ouvrage, sa grandiloquence un peu creuse, le développement de ses chœurs, ses sonorités excessives, la noblesse réelle de son style firent illusion sur sa valeur musicale pure. Napoléon, peu connaisseur en musique, devait aimer ces formes un peu massives et cette grandeur affectée. Il protégea Lesueur et les courtisans applaudirent. La *Messe pour le Couronnement*, avec sa longueur démesurée, acheva d'enthousiasmer le public.

Pourtant un certain revirement se produisit. Cette emphase à jet continu n'était pas sans amener quelque ennui. En 1809, *la Mort d'Adam* se vit accueillie avec froideur. A la chute de l'empire pourtant, les honneurs n'abandonnent pas Lesueur. Nommé en 1814, surintendant et compositeur de la chapelle du Roi, concurremment avec Martini, puis avec Chérubini, Membre de l'Institut, professeur de composition au Conservatoire, il mourut comblé d'ordres et de distinctions.

Ce qu'on appelle improprement la « Messe » pour le couronnement ne se compose pas de moins de trois oratorios publiés séparément. La longueur de la cérémonie justifiait cette division. Les paroles n'en sont pas celles de la Messe, elles sont empruntées à la Bible, aux Proses et aux Cantiques de l'Eglise.

La hâte avec laquelle cet important ouvrage fut composé excuse la négligence ou le vide de bon nombre de pages. Evidemment les voix sont combinées avec habileté pour en obtenir la meilleure sonorité, le

Les derniers exemplaires

DE

AGENDA DU MUSICIEN

POUR 1910

en vente au MONDE MUSICAL, franco 4 francs plus