

de sa puissante maturité. Au reste, l'écriture des deux versions est bien différente : ébloui par l'éclat de la première inspiration, le jeune compositeur a voulu trop bien faire, multipliant les dessins secondaires, notant des accompagnements touffus. Assagi par trente-cinq ans de pratique, après avoir déclaré explicitement qu'il voulait « réduire ses efforts à rechercher une belle simplicité », il transformera de la manière suivante, dans l'*Armide* de 1777, les premières mesures notées ci-dessus d'après le *Tigrane* de 1743 :

(A suivre.)

JULIEN TIERSOT.

PETITES NOTES SANS PORTÉE

CXXIX

AUTRES PROBLÈMES SOULEVÉS PAR L'ÉVOLUTION DE L'ORCHESTRE (1)

A la mémoire de notre confrère musical
Eugène de Solenière.

Musicalement, le cuivre est une importante, mais dangereuse valeur; et si l'histoire instrumentale a ses périodes de hausse et de baisse, nous sommes évidemment ou nous semblons être dans une ère de richesse, en fait, du moins, d'orchestration. C'est un éblouissement, si « l'oreille aussi a sa vue » : cuve immense où se reflètent tous nos songes, creuset gigantesque où s'élaborent vaguement toutes nos rêveries, « et dites si vous connaissez au monde quelque chose de plus riche, de plus joyeux, de plus doré, de plus éblouissant que ce tumulte de cloches et de sonneries; que cette fournaise de musique; que ces dix mille voix d'airain chantant à la fois dans des flûtes de pierre hautes de trois cents pieds; que cette cité qui n'est plus qu'un orchestre; que cette symphonie qui fait le bruit d'une tempête (2)... » Vous vous rappelez, dans la *Notre-Dame de Paris* de 1831, cette évocation de la capitale moyenâgeuse par le moins musical et le plus plastique des poètes, — « masse de bruits sublimes » et « sons de toute forme » qu'il voit « passer » dans l'air lumineux : or, cette image nous hante toujours dans la congestionnante « fournaise » de l'orchestre moderne.

Peut-il s'enrichir encore ? — Et c'est là, je crois, mes assidus lecteurs, la troisième de vos questions... Mais, pour entrevoir l'avenir, ne faut-il pas revoir très brièvement, d'abord, comment l'orchestration s'est enrichie dans le passé ?

Il y a trois cent un ans, au crépuscule incertain de la Renaissance, l'*Orfeo* de Monteverde (1607) était, nous le savons maintenant, très riche en cuivres, en trombones, en instruments singuliers et désuets, mais toujours employés par groupes, par familles, par petits paquets, successivement, jamais simultanément : ce que nous appelons l'*ensemble* était ignoré. Même un siècle plus tard, au début du XVIII^e, Bach et Haendel choisissent les instruments appropriés à la physionomie sévère ou pastorale du morceau, puis les traitent en *solistes*, rivaux *obligés* des voix. Mais, à la période d'opulence, a succédé promptement une période d'organisation : n'est-ce point la loi de toutes les littératures et de tous les arts, à leur instant classique ? C'est Malherbe après Ronsard; c'est la régularité du XVII^e siècle après la floraison du XVI^e; or, la musique, art jeune, donc retardataire, ne connaît pas aussitôt cet âge de docte « appauvrissement », et cette période n'arrive à son apogée qu'après 1750; avec Haydn : aperçu que nous pouvons qualifier d'ingé-

nieux, puisque nous le devons à la sagacité de M. Romain Rolland, qui dit positivement : « Il s'est un peu passé, dans l'orchestre, ce qui s'est passé dans les grands États modernes : l'unité du pouvoir central a tué la vie des provinces. » Au savant audacieux, cette « centralisation » paraît « excessive ».

Quoi qu'il en soit, quand l'art classique est devenu scolastique, le retour à la richesse correspond à la revanche romantique, seconde Renaissance : il brille avec Weber, fantastique ami du *Freischütz*, avec Berlioz, gigantesque décorateur du *Requiem*, du *Te Deum* et de la *Marseillaise*, aux refrains encadrés d'une légion de timbales, où se mêle éperdument « tout ce qui possède un cœur et une voix ». Voici l'âme contemporaine qui revêt sa forme. De Bach à Beethoven, et de Beethoven à Wagner, c'est le crescendo de l'orchestre qui domine tout : à mesure qu'un *art d'agrément* accroît son empire sérieux sur les cœurs, la technique s'enrichit; à la chanson, qui suffisait à la candeur des ancêtres, à l'opéra, qui désennuyait la frivolité des dilettanti, le beau panthéisme de l'orchestration nouvelle a substitué sa fournaise et sa tempête. Depuis l'*Ut mineur*, demain centenaire, les sonorités ont enflé leur marée montante. Le crescendo fut continu pendant un siècle de science positive et de fiévreux lyrisme.

Et l'âme, à son tour, a profité des progrès de la technique; des instruments nouveaux ont mis de nouveaux tons sur la palette orchestrale : la clarinette, au déclin du siècle de Mozart, puis la clarinette-basse, déjà si romantique au dernier acte des *Huguenots* (1836); le contre-basson, connu du Beethoven de la *Cinquième* et de la *Neuvième*; la petite flûte sifflant dans la *Pastorale*; le cor anglais, qui prélude à la plainte agreste de *Tristan*; les cors et tous les cuivres enfin *chromatiques*; la robuste famille des saxhorns, ces cuivres doux; la personnalité géante du tuba, ce Fafner de la forêt sonore dont la flûte sensuelle est l'oiseau; toute l'armée de l'invasion wagnérienne, et le saxophone qui, depuis 1872, chante douloureusement au prélude de notre *Arlésienne* avant de célébrer, dix ans plus tard, dans *Parsifal*, l'*Enchantement du Vendredi-Saint*, et, succédant au contre-basson, le sarrusophone, cher au *Don Juan* vieilli, mais toujours incandescent, de Richard Strauss dont l'*Electra* promet à nos oreilles éblouies (dirait Hugo) de détrôner *Salomé*...

Le xylophone, ou claque-bois, que Saint-Saëns, poète symphonique, réservait, il y a trente-trois ans, aux claquements d'os de sa *Danse macabre*, s'est glissé moins spécialement dans la danse ultra-voluptueuse de cette petite *Salomé* géante comme l'éternelle Volupté; la harpe, cette chaste *Éloa* des timbres, a quitté le paradis musqué des salons pour l'enfer sauvage de l'orchestre; et ne devient-elle pas chromatique à son tour ? Le *célesta* pique des étoiles dans le noir azur du quatuor; le *Glockenspiel* égrène ses étincelles dans l'*Incantation du feu*; sans compter les piments et le cayenne et tous les pickles de la percussion : la grosse caisse renversée par Berlioz, pour renforcer le tonnerre caverneux des timbales; la lourde mailloche de la grosse caisse ou la dure baguette de la timbale frappant la cymbale phrygienne; les cymbales infiniment nuancées; le triangle trillant éperdument dans la fusée d'un *tutti*; le tam-tam fatal, le tambour et le tambourin, tout l'arsenal militant que mobilise *Une Vie de héros* (1)...

Il est vrai que beaucoup d'unités sont tombées en désuétude, avec le hautbois d'amour ou de chasse et toute la famille galante des violes et des luths; on n'emploie plus guère que des trombones ténors, des clarinettes en *si bémol*, des cors en *fa* et des trompettes en *ut* : l'unification se poursuit dans la féodalité des groupes instrumentaux. Mais d'anciens instruments deviennent des personnages nouveaux dans l'orchestre : après l'orgue, comme auxiliaire, voici le piano comme *timbre*, non seulement dans la dernière partie de la puissante symphonie en *ut mineur* de Saint-Saëns, mais dans la première symphonie (sur un thème montagnard français) et dans le *Chant de la cloche* (1886) de Vincent d'Indy; voici le premier des instruments, la voix humaine, qui se mêlait souverainement au finale de la *Neuvième* beethovenienne et des symphonies plus descriptives de Liszt ou de Mahler, pour s'introduire ensuite, au simple titre d'instrument, dans *Fervaal* et dans l'*Étranger*, de même que dans le troisième des *Nocturnes*, très *whistlériens*, de Claude Debussy; le Berlioz de *Lelio*, qui a tout prévu, comme son colossal contemporain Balzac, ne présentait-il pas ce timbre et cet emploi du chœur à bouche fermée que l'érudition retrouve au Conservatoire, en 1845, dans les *Druides* oubliés de Limnander ? Les voix sans paroles de nos Sirènes debussystes ont des aïeules... Et tel émule de Richard Strauss réclame la trompe d'auto, pour noter la physionomie d'un enlèvement très moderne...

Et vous me demandiez si la composition présente de l'orchestre se modifierait bientôt ?

(1) Voir le *Ménestrel* du samedi 15 février 1908.

(2) Cette citation, comme tous autres passages entre guillemets, est empruntée à la prose de Victor Hugo qui voyait, comme Théophile Gautier, de très matérielles correspondances entre la forme sonore et la forme colorée.

(1) Et non pas : la *Vie d'un héros*, comme on l'imprime !

— Bientôt ? Non, je ne crois pas !

Après l'ère de richesse romantique et son apogée wagnéro-straussienne, nous semblons traverser une nouvelle période d'organisation stationnaire. Techniquement, le progrès orchestral de la symphonie classique n'est pas très sensible de 1824 à 1876 par exemple, de la *Neuvième* immense de Beethoven à la première, en *ut* mineur, de Brahms, que ses admirateurs appellent très hyperboliquement la *Dixième* (1) ; et la palette sonore des crépuscules romantiques peut-elle dépasser l'ample et grandiose péroration transfigurée du poème instrumental : *Tod und Verklärung*, de l'Allemand Richard Strauss, qui se jouait le même dimanche que les fiers *Souvenirs* de Vincent d'Indy, le magistral *Apprenti sorcier* de Paul Dukas et la *Mer sournoise* de Claude Debussy ? Chabrier, déjà, fut éblouissant. Et, dès le 27 avril 1877, à notre Opéra, dans le finale du troisième acte du *Roi de Lahore*, où la rutilante armée des cuivres et le gong scandent l'envolée des voix, Massenet juvénile ne réalisait-il pas un maximum d'*incantation* symphonique ?

Enfin, le *statu quo* présent n'aurait-il point d'autres causes, moins techniques et plus générales ? Expressivement, l'art musical, comme tous les autres arts, se réfugie désormais dans l'intimité. Les œuvres contemporaines ont l'air d'être obscurément éclairées par un jour d'orage... On parle à voix basse, presque mystérieusement. On recherche moins le grand « chambard » des poèmes symphoniques de Liszt et de ses remarquables héritiers originaux de la musique russe (si savoureuse pourtant, dans son allure dansante ou sa mélancolie pittoresque, et dont l'harmonie (2) semble avoir beaucoup préoccupé les veilles de nos dédaigneux Debussystes) que le recueillement subtil et les combinaisons plus rares entre les plus aériens des timbres. De là le succès, encore une fois, de notre *Enfance du Christ* et la vogue renaissante de Mozart, de Rameau, des anciens qui furent les jeunes, — et, dans la littérature, du théâtre, si fin, de Musset ! — Tout se tient, dans la parure et le goût d'un temps.

Et, alors, quelle a été l'influence de l'orchestre sur la littérature ou de la littérature sur l'évolution de l'orchestre ? Quatrième et dernière question, qui fera l'objet de notre prochaine étude.

(A suivre.)

RAYMOND BOUYER.

REVUE DES GRANDS CONCERTS

Concerts-Lamoureux. — C'est un plaisir rare et dont il convient d'apprécier le prix que celui qu'on éprouve en découvrant chez un artiste de marque un stade nouveau de développement parcouru et l'affirmation d'une maîtrise définitive. C'est le cas de M. Reynaldo Hahn dont on connaissait surtout jusqu'ici la muse aimable, gracieuse, intime, qui paraît se complaire, comme par amour, aux harmonies fines, aux phrases caressantes et alanguies. Son *Prométhée triomphant* révèle chez le jeune compositeur une puissance, une ampleur, une noblesse des lignes qui seront pour beaucoup une révélation. Sur le mythe de Prométhée, M. Paul Reboux a écrit un poème dialogué glorifiant et magnifiant le travail, l'effort moderne, l'énergie. Enchaîné sur son roc, le Titan s'offre en holocauste aux serres et au bec du vautour qui le dévore. Vainement les dieux, auteurs de son supplice, viennent-ils le supplier de leur rendre leur puissance déchue en faisant de nouveau s'incliner le front des hommes. Prométhée reste sourd à leur voix : qu'importe sa propre torture, si, par elle, l'humanité enfin affranchie reste maîtresse de ses destins ! Sur ce thème suggestif exprimé en vers harmonieux, M. Reynaldo Hahn a établi une partition copieuse dont l'exécution intégrale sans arrêt dépasse une heure de durée, et l'on peut dire que pendant ce long laps de temps l'intérêt ne languit pas un seul instant. Le compositeur ayant à traiter une cantate a eu la sagesse de demeurer dans les traditions du genre tout en l'enrichissant des ressources d'une imagination fertile en inventions mélodiques, et d'une technique fort avisée. Il a ainsi brossé une suite de tableaux ou mieux de fresques dont plusieurs sont d'une coloration intense, d'un pittoresque achevé, comme le chœur des nymphes : « *Que tu parles d'amour s'accomplisse* », la marche des dieux d'une si noble allure, l'air de Minerve avec son curieux et persistant dessin de flûte, l'air de Diane et celui de Vénus, le premier rapide et lumineux, le second d'une exquise fraîcheur, l'épisode si caractéristique où Vulcain et ses cyclopes se refusent à accompagner les dieux et, au bruit des marteaux et des enclumes, les trahissent au profit des hommes dont la plainte et les chants d'espérance s'élèvent du fond de l'horizon. Cette partie, et le monologue de Prométhée qui la suit : « *Que le monde est désert d'où sont partis les dieux* », sont empreints d'une véritable grandeur tragique, et l'œuvre s'achève en un ensemble majestueux développé avec une souveraine maîtrise. Interprété de remarquable manière par M^{lles} Lindsay, Lapeyrette, Heil-

(1) En passant par la *Septième*, en *ut* majeur, de Schubert, — cinquante minutes d'inspiration sentimentale et cuivrée, — du pathétique en marche.

(2) Étudier, à ce point de vue, la *Fille de neige*, de Rimsky-Korsakow, et l'opéra de Moussorgski, *Boris Godounoff*, que les Parisiens entendront bientôt.

bronner, MM. Delmas, Carbelly, Chanoine-d'Avranches, Sardet, Cerdan et les chœurs sous la direction intelligente et précise de M. Henri Rabaud, le *Prométhée triomphant* de M. Reynaldo Hahn a été longuement acclamé par un public exceptionnellement nombreux qui, auparavant, avait fait fête à la Symphonie en *ré* majeur de Mozart, et à l'adorable concerto de Bach pour violon, flûte, hautbois et trompette, joué en toute perfection par MM. Soudant, Deschamps, Gillet et Yvain. — J. JEMAIN.

— Concerts-Lamoureux. — Festival Wagner-Mottl, du jeudi soir 27 février. — Au rebours des premiers festivals du jeudi soir qui, faute d'auditeurs, cessèrent promptement, cette séance avait attiré toutes les élégances du Tout-Paris mélomane. Sous un déluge, une noire mêlée dans la rue boueuse où les autos aveuglants interceptent les tramways en panne ; et, dans la blanche bonbonnière Gaveau, les décolletés les plus emperlés parfument les habits noirs à revers de soie : on est venu moins pour Wagner que pour Mottl, que dis-je ? pour Wagner dirigé par Mottl... En effet, ce fut très beau. Sans préalables répétitions, après une simple lecture ininterrompue des sept numéros wagnériens du programme, on était d'accord, le général était sûr de ses nouvelles troupes ; et quel superbe orchestre aussitôt qu'il retrouve un chef ! L'absence péniblement prolongée de l'excellent musicien Camille Chevillard nous a valu, cet hiver, « une exposition internationale universelle » de *Kapellmeister* de toute provenance et d'inégale autorité. Jeudi soir, le geste autoritaire et toujours noblement animé de l'Allemand Félix Mottl a galvanisé soudain cette admirable armée sonore en nous faisant revivre, pendant deux trop brèves heures de belle fièvre, les plus beaux instants français des Camille Chevillard et des Charles Lamoureux : ne serait-ce pas son meilleur éloge ? Ouvertures et préludes ont défilé, rajeunis, comme si nous venions de les découvrir : cela, c'est le privilège de la beauté. De la vibrante ouverture du *Vaisseau-Fantôme* au prélude austère de *Parsifal*, de 1842 à 1882, quarante ans d'évolution despotique et de génie ! Le pur prélude de *Lohengrin*, entre tous, fut un moment souverain, dont le lent crescendo, lentement déroulé, nous versa la splendeur du ciel... Au milieu de cette carrière orchestrale, qui fut elle-même un crescendo sans pareil, se placent les quatre poèmes vocaux que Richard Wagner appelait des « esquisses pour *Tristan* » : le premier, *Der Engel*, présage la mort d'Isolde ; le second, *Im Triebhaus*, est bâti sur les thèmes du douloureux prélude du troisième acte, avec les tierces espacées comme la solitude et que le prélude webérien du troisième acte d'*Euryanthe* avait entrevues ; le troisième, *Schmerzen*, a l'accent héroïque de l'entrée de Tristan, parente du thème de l'Épée (ces trois poèmes orchestrés par Mottl) ; le quatrième, *Traume*, orchestré par Wagner en personne, est connu : voici, déjà, les intervalles de l'hymne à la Nuit, avec leur « physionomie » d'extase morbide... Précédés de la dramatique ballade de Senta, ces quatre poèmes furent bien dits par M^{me} F. Kaschowska, qui termina la séance en chantant la mort d'Isolde avec plus de conviction que de voix. Wagner avait raison d'écrire : « On ne refait pas *Tristan et Isolde*. » En revivant cette musique furieuse et pâmée, on sent ce qui manque aux plus parnassiens de ses imitateurs : l'amour de Mathilde Wesendonck, la solitude angoissée des nuits de Venise et, d'abord, le génie.

RAYMOND BOUYER.

— Programmes des concerts de demain dimanche :

Conservatoire : Ouverture de *Coriolan* (Beethoven). — *L'Enfance du Christ* (Berlioz), soli par MM. Plamondon, Bartet, Paty, Narçon, Delmont, Millot, M^{me} Mellot-Joubert. — Ouverture du *Freischütz* (Weber).

Châtelet, concert Colonne, Festival Shakespeare-Berlioz : Fragments de *Roméo et Juliette* (Berlioz), avec le concours de M^{me} Judith Lassalle et M. Mauguère. — *La Tempête* (Berlioz), pour chœurs, orchestre et piano à quatre mains, par M^{me} Riss-Arbeau et M. Monteux-Barrière. — Ouverture du *Roi Lear* (Berlioz), duo de *Béatrice et Bénédict* (Berlioz), par M^{mes} Maud Herlenn et Judith Lassalle. — Fragments d'*Hamlet* (Berlioz).

Salle Gaveau, concert Lamoureux : Symphonie en *ut* mineur, n° 5 (Beethoven). — Prélude du *Déluge* (Saint-Saëns). — *Prométhée triomphant*, poème de Paul Reboux, musique de Reynaldo Hahn (deuxième audition) :

Jupiter	MM. Delmas (de l'Opéra)
Prométhée	Carbelly (de l'Opéra)
Vulcain	Chanoine-d'Avranches
Neptune	Cerdan
Mars	
Un jeune apprenti	Sardet
Vénus	
Une Mère	M ^{lles} Lindsay (de l'Opéra)
Minerve	Lapeyrette (de l'Opéra)
Diane	Heilbronner (de l'Opéra-Comique).
Dryades, Sylvains, Chœurs des hommes.	
Orchestre et chœurs : 200 exécutants.	

Le concert sera dirigé par M. Henri Rabaud.

Concerts-Populaires (Marigny, 3 heures) : *Euryanthe* (Weber) ; *Rodelinde* (Haendel) : M^{me} E. de Marco ; *Symphonie la Reine* (Haydn) ; *la Calandrina* (Jomelli) : M^{me} E. de Marco ; *Rapsodie* (Lalo), *Nocturne* (G. Fauré) : M^{lle} Cella Delavrancea ; *Romance*, violon et orchestre (G. Fauré) : M. Mendels, sous la direction de l'auteur ; *Pelléas et Mélisande*, *Marche au Supplice* (Berlioz). — Chef d'orchestre, M. Fernand de Léry.

— Le programme de dimanche, chez M. de Léry, était copieux. Il faut en détacher la symphonie de César Franck, dont l'exécution a été vraiment bonne, l'ouverture de *la Flûte enchantée* dite avec précision et grâce, l'air d'*Hérodiade* et des mélodies intéressantes, de M. Georges Brun, chantés avec talent par M^{me} Laute-Brun, et finalement le Concerto (op. 12) de M. Gabriel Pierné, interprété par M^{lle} Jane Weil, qui a obtenu, cette année même, un