

Zeitschrift: Gazette musicale de la Suisse romande
Herausgeber: Adolphe Henn
Band: 3 (1896)
Heft: 5

Artikel: Saint-François : oratorio en trois parties [à suivre]
Autor: Scholz, Bernh.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068447>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

GAZETTE MUSICALE

DE LA SUISSE ROMANDE

III^e ANNÉE

18 mars 1896.



SAINT-FRANÇOIS¹

ORATORIO EN TROIS PARTIES

Poème flamand de L. de Koninck. — Trad. française
d'Emma Tinel.

MUSIQUE D'EDGAR TINEL

A propos de sa première exécution à Genève,
le 18 mars 1896.

EDGAR TINEL, né à Sinay, dans la Flandre orientale, le 27 mars 1854, reçut tout enfant les premières leçons de piano de son père, qui remplissait à la fois les fonctions de maître d'école et d'organiste. Il entra à l'âge de neuf ans au Conservatoire royal de Bruxelles, remporta dix ans plus tard le premier prix de piano, puis, en 1877 le « Prix de Rome ». La cantate pour soli, chœurs et orchestre qui lui valut cette distinction était intitulée : *Die Rolands-glocke*. Une seconde cantate, *Die Mohnblumen*, parut peu de temps après et fut suivie de toute une série de petites œuvres chorales avec ou sans accompagnement, chants en l'honneur de la vierge Marie, chants de l'Avent, etc.; on connaît en outre du même auteur un certain nombre d'œuvres de musique instrumentale, parmi lesquelles il convient de citer avant tout une sonate pour orgue. Toutes ces œuvres révèlent un tempérament vigoureux et personnel, une maîtrise technique telle que l'acquiert seulement celui qui s'astreint à un travail assidu et à l'étude appro-

fondie des chefs-d'œuvre des maîtres : J.-S. Bach Beethoven et, parmi les modernes, Rob. Schumann et Johannes Brahms surtout, sont les flambeaux que le jeune artiste a choisis pour éclairer sa route. C'est à eux qu'aujourd'hui encore il paie le plus large tribut d'hommages, tout en conservant sa pleine et entière liberté de jugement, pour goûter les manifestations les plus diverses de l'art musical. L'instrumentation brillante et sonore de Tinel est là pour prouver que celui-ci connaît fort bien les partitions de Berlioz et de Richard Wagner.

L'œuvre de Tinel, de beaucoup la plus importante jusqu'à ce jour, est son *Saint-François*; toutes les autres semblent avoir été de simples précurseurs de ce grand ouvrage, avec lequel l'auteur a abordé un domaine, dont il sera pour longtemps sans doute le maître incontesté.

A quel genre appartient donc cette œuvre? Tinel l'appelle : oratorio. Cette dénomination nous fait immédiatement songer aux grandes créations de Bach et de Hændel qui, basées sur les paroles de l'Écriture sainte, racontent les mystères sublimes de la religion chrétienne ou célèbrent les hauts faits des héros et des prophètes de l'Ancien Testament. Mais la forme que les maîtres allemands ont donnée à l'oratorio représente une tendance unique, en sorte que, dans ce même genre musical, d'autres voies restent ouvertes. Nous oublions trop facilement que l'oratorio est issu du sein de l'église catholique, qu'il eut même pour initiateur l'un de ses Saints les plus populaires, Philippe de Neri. Et le premier but de l'oratorio ne fut-il pas de ramener le peuple dans le giron de l'église, par l'attrait qu'exerce sur lui la représentation artistique des histoires saintes? C'est donc de plein droit que des compositeurs catholiques ont pu choisir, comme base de leurs œuvres, l'histoire des héros de leur église, la lé-

¹ Cet article est extrait du *Musikführer*, série d'analyses d'œuvres instrumentales ou vocales importantes, rédigées par A. Morin (H. Bechhold, éditeur, Francfort s./M.). Prix du numéro : 25 cent. Traduction autorisée. — La partition de *Saint-François* a paru chez Breitkopf & Härtel, à Leipzig.

gende de ses Saints, et présenter au peuple les serviteurs enthousiastes de Dieu, dont la chrétienté compte un si grand nombre dans les quinze premiers siècles de son existence.

Le saint François d'Assise occupe parmi ces derniers l'une des premières places; son âme aimante et poétique à la fois, sa vie toute remplie de l'esprit divin, lui assurent la sympathie non seulement des fidèles catholiques, mais de tous ceux qui veulent bien s'approcher de lui. Aussi Tinel a-t-il eu la main particulièrement heureuse en choisissant Saint-François, pour le glorifier musicalement. Il va sans dire qu'alors les moyens d'expression devenaient nécessairement autres que ceux employés par les maîtres de l'oratorio protestant: des tableaux tels que celui de la vie brillante du moyen âge en Italie, et, par contraste, celui de l'ascétisme et du renoncement du Saint, exigeaient d'autres couleurs que l'évocation des sévères et puissants prophètes d'Israël ou celle des souffrances et de l'œuvre rédemptrice du Christ. C'est pourquoi, sous peine d'être grandement déçu, on ne peut s'attendre à trouver dans l'œuvre de Tinel la continuation de Bach ou de Hændel, ni même une parenté avec *Saint-Paul* ou *Elie* de Mendelssohn. L'auteur n'a fait rien autre que profiter de son droit de donner à chacun des personnages son caractère propre et son aspect le plus vivant. Tinel a appris des grands contrapuntistes l'art de conduire les voix d'un ensemble choral, des maîtres du XVIII^e et du XIX^e siècle le maniement libre et habile des harmonies, mais il ne méprise pas pour cela les brillantes ressources de l'orchestre le plus moderne, lorsqu'il s'agit de répandre sur son œuvre la chaleur et la clarté. On a dit de la musique de Tinel qu'elle est scénique, théâtrale. Elle est moderne, comme celle de Hændel fut moderne en son temps; nous sommes portés aujourd'hui à trouver que les opéras de Hændel ressemblent trop à des oratorios; c'est le reproche inverse que l'on fait à Tinel. Certes la vie dramatique est intense dans l'oratorio de Tinel; et c'est fort bien! N'est-ce pas là le caractère de l'oratorio à ses débuts et les chœurs dramatiques eux-mêmes, dans les Passions des maîtres italiens et allemands, n'en sont-ils pas une preuve évidente? Les grandes œuvres vocales de Hændel, que nous ne pouvons plus

nous représenter qu'au concert, *Samson* par exemple, sont même accompagnées dans la partition d'indications scéniques. Le but primitif de l'oratorio, qui est d'offrir aux regards du peuple des drames religieux, n'a donc jamais été complètement perdu de vue; aujourd'hui de nouveau, cette idée semble se manifester plus formellement encore que dans les deux siècles qui ont précédé le nôtre. On a tenté, non sans succès, de représenter au théâtre la *Sainte-Elisabeth* de Liszt; le *Moïse* et le *Christ* de Rubinstein sont destinés à la scène et devaient, dans l'intention de leur auteur, ouvrir la voie à l'opéra biblique. Qu'il me soit permis de dire ici, que le prochain ouvrage de grandes dimensions de Tinel sera un pas de plus dans cette même voie.

* * *

Passons maintenant, après ces quelques remarques d'un ordre général, à l'étude de *Saint-François* lui-même.

L'œuvre se subdivise en trois parties:

- I. *La vie de Saint-François dans le monde et son renoncement.*
- II. *La vie religieuse de Saint-François.*
- III. *La mort de Saint-François et sa glorification.*

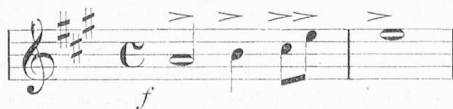
Les faits extérieurs sont peu nombreux: Assise est en fête. Le jeune François, la fleur de la chevalerie, charme tous les hôtes par son chant. Il est acclamé avec enthousiasme. Pendant qu'il rentre en sa demeure, une voix céleste s'adresse à lui; l'appel est répété cette même nuit par la voix qui l'exhorte au renoncement et à la conversion. Un château féerique lui apparaît en songe, il est habité par une noble vierge, la Pauvreté, que le ciel lui destine comme épouse. Cette vision le ravit à tel point que, répondant à l'appel, il abandonne ses anciens compagnons et se retire dans la solitude du couvent. L'adoration, le renoncement et l'enseignement de sa doctrine remplissent toute sa vie, jusqu'au jour où, usé par les privations de toutes sortes, il meurt en prononçant des paroles de paix et d'amour. De tous côtés la foule accourt, pour rendre les derniers honneurs à cet homme, qui durant sa vie déjà s'était attiré la réputation d'un saint, et

lui prépare, avec de grandioses funérailles, une glorieuse béatification.

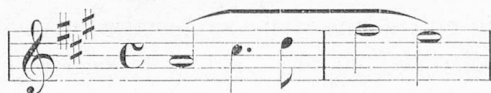
Le poème, dont la disposition n'est pas toujours heureuse, souffre de quelques longueurs et par ce fait même n'est pas tout à fait exempt de monotonie. Mais cette imperfection est largement compensée par la grande intensité des sentiments, et par le nombre des situations, dans lesquelles le compositeur a pu faire preuve d'une chaleur d'expression et d'un enthousiasme communicatifs.

I

La première partie de *Saint-François* est précédée d'un « Prélude » d'orchestre, auquel elle est du reste absolument reliée. Les cors et les trompettes entonnent le motif :



et les autres instruments répondent avec des accents d'allégresse. Ce motif¹ est le même que celui du chœur qui termine l'œuvre entière sur ces mots : « Gloire au Seigneur! »; il est donc l'alpha et l'oméga de l'oratorio. Puis vient un thème large et d'allure triomphale, dont le début :



a une importance spéciale que nous expliquerons plus loin; il paraît dans le courant du prélude et de l'oratorio lui-même, dans les combinaisons et les modulations les plus variées. Un second motif du prélude :



a une analogie rythmique bien marquée avec la phrase du chœur final : « Et l'arbre grandira », en sorte que l'intention de l'auteur paraît plus

¹ Ce motif est, à peu de chose près, l'intonation liturgique du *Gloria*, caractérisée par la tierce mineure ascendante, placée ici sur le quatrième temps. Il est important du reste de noter dès le début l'influence considérable du chant grégorien dans l'œuvre de Tinel (N. du trad.).

manifeste encore, d'établir un véritable parallélisme entre le début et la conclusion de son œuvre. A la fin du prélude, l'orchestre entier lance de nouveau dans tout son éclat le thème « Gloire au Seigneur! », puis la sonorité s'affaiblit graduellement sur une longue tenue de l'accord de *la* majeur. Ce n'est plus qu'un doux murmure, et, sur des figures mouvantes et légères des violons, les ténors (tutti) commencent le récit : « Douce et sereine, aux cieux déjà la nuit s'incline ». Ce premier morceau, d'un charme pénétrant, transporte immédiatement l'auditeur sous le ciel d'Italie, par une nuit tout inondée des clartés magiques de la lune. On entend s'approcher les groupes de jeunes gens (ténors), qui arrivent en chantant et en portant des flambeaux; ils pénètrent, parmi eux François, dans le château qui a revêtu son habit de fête, et font retentir l'air de leur joyeuse chanson :



Les hommes (basses) répondent : « Non, non! pas de sombre tristesse! » Les jeunes filles aussi (soprani et alti) célèbrent en des rythmes délicats, en de charmeuses mélodies, les douceurs de l'existence, jusqu'à ce que le chœur entier s'écrie dans un élan joyeux : « Sans trêve fêtons la jeunesse! » Ce chœur (*ut* maj. $\frac{4}{4}$), dont le contenu thématique provient du chœur d'hommes à $\frac{6}{8}$ cité plus haut, est suivi d'un chœur dansé d'une légèreté badine (*la* min. $\frac{6}{8}$), sur ces mots : « Parons l'existence, qu'on chante, qu'on danse! Chantons tour à tour » et formant un ravissant contraste avec les morceaux précédents. Ce dernier chœur est d'une exécution fort difficile, mais d'un effet certain; il est plein de sonorités charmantes, lorsqu'il est chanté avec toute la finesse et toute la délicatesse que le compositeur a mise à l'écrire. Les invités entonnent une seconde fois le chœur de fête : « Sans trêve fêtons la jeunesse »; l'hôte leur souhaite la bienvenue et les engage à se livrer aux plaisirs de la danse, dans

es salles brillamment illuminées de son château. Un souffle de joie passe sur la foule et l'entraîne à la danse : deux rondes pour orchestre, d'un grand charme mélodique, se succèdent, accompagnées par le chant des ténors. La première ronde (*la* maj., $\frac{3}{4}$) a l'allure berçante d'un rythme de valse, la seconde (*la* min., $\frac{6}{8}$) est basée sur la mélodie du chœur : « Parons l'existence... » Mais celle-ci est en même temps que développée, parée des plus vives couleurs; on y voit les danseurs porteurs de flambeaux tracer comme une voie lumineuse, ils apparaissent, disparaissent pour apparaître de nouveau dans un tournoiment de plus en plus rapide, jusqu'à ce qu'épuisés, ils laissent la ronde s'alanguir et — cesser.

Et maintenant que nous voici arrivés à la fin des chœurs de l'introduction, remarquons la façon très personnelle dont Tinel se sert des parties séparées du chœur, en leur confiant des phrases mélodiques symétriquement découpées ou en forme de récitatif. Ces parties de l'œuvre ne peuvent produire l'effet voulu que si elles sont chantées avec un ensemble parfait quoique, en apparence, aussi librement que possible. Si cette double condition est réalisée, l'impression est absolument saisissante. Tinel confie cette tâche non seulement aux ténors, comme au début, mais aussi dans le courant de l'ouvrage aux basses, dont on remarquera en particulier le splendide unisson, au début de la troisième partie.

L'hôte invite alors François à charmer les invités par son chant. Indécis et plein de modestie — la musique l'exprime à merveille — notre héros se résout enfin à chanter la *Ballade de la Pauvreté*. Dame Pauvreté, jeune et charmante, séjournait solitaire en un château de roc abrupt, dont l'entrée était sévèrement gardée par un géant; mais un jour, un intrépide chevalier la délivre et l'emmène, après avoir tué le géant dans un combat acharné. L'allure de la ballade est magistralement rendue dans ce morceau. Le compositeur s'en tient d'abord à la forme du *lied* divisé en strophes; le chœur, après chaque strophe, fait entendre une simple ritournelle, harmonisée chaque fois différemment, puis il exprime par des exclamations toujours plus énergiques la part de plus en plus grande qu'il prend au récit de François. Enfin, lorsque le chevalier a écrasé le géant, la

joie est à son comble et le chœur entonne les louanges du chanteur dont les paroles captivent les cœurs et pénètrent jusqu'au fond de l'âme. Puis tout se calme peu à peu, le chœur se tait et, seule, une légère agitation de l'orchestre semble comme un dernier écho de la fête. Les ténors à l'unisson prennent de nouveau le rôle de récitant: ils dépeignent l'abandon de la salle de fête et François rentrant avec ses compagnons par les rues tranquilles et solitaires d'Assise. Le motif caressant de la première ronde est toujours présent à leurs oreilles:



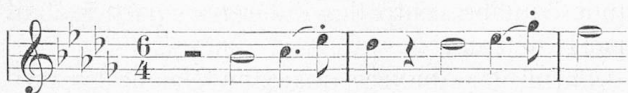
Soudain une voix du ciel se fait entendre: « Ecoute! François! Ecoute! » François, se tournant vers ses amis, leur dit: « Qui de vous me nomma?..... De qui cette parole? », mais eux n'ont rien entendu: « De nous nul n'appela! » et ils veulent continuer à rire et à s'amuser. Leur chœur est suivi de quelques mesures d'orchestre, pendant lesquelles on entend l'horloge de la tour frapper les douze coups de minuit. Le veilleur de nuit sonne dans sa trompe et invite les gens au repos, sur un air dont le caractère rappelle — il faut l'avouer — le chant du couvre-feu des *Huguenots* de Meyerbeer. Tout rentre dans le calme; les violons font entendre doucement les figures qui accompagnaient le chœur de l'introduction; une délicate mélodie de la flûte se joint à eux, tandis que les ténors disent les bienfaits de la nuit qui verse un baume rafraîchissant sur les paupières fatiguées. François aussi se laisse aller au sommeil. La voix du ciel l'appelle de nouveau; il lève les yeux: un château merveilleux se dresse devant lui, des halles magnifiques aux parois tout étincelantes d'armures et d'épées portant la croix comme insigne. Une noble femme apparaît à ses yeux; son visage est pareil à celui d'un ange, son vêtement lumineux. « Oh! de qui cette maison? » s'écrie François ravi, et la voix du ciel lui répond que Dieu lui destine, à lui et à ses fils, ces vastes arènes, car il doit combattre

et vaincre pour l'Eglise du Christ. Armé de la croix du Sauveur, il convertira tous les peuples et recevra comme épouse, en récompense, la perle des femmes, la Pauvreté. Ainsi, dans la ballade qu'il avait chantée peu auparavant, François avait prophétisé son propre sort; c'est avec un saint enthousiasme qu'il se voue tout entier à sa nouvelle mission, qu'il abandonne toute gloire mondaine et s'écrie: « Pitié, Dieu, pour moi qui ne suis que poussière! O prends en pitié ma profonde misère, Seigneur, mon seul bien! »

Il est impossible de décrire l'effet merveilleux de cette scène; l'orchestre la plonge tout entière dans une atmosphère lumineuse, il l'enveloppe de sonorités enivrantes et surnaturelles, en sorte que nous assistons nous-mêmes à une vision sonore. Sur une longue tenue des basses, les violons et les altos, avec un bruissement semblable à un battement d'ailes, parcourent toute l'étendue de l'échelle sonore jusqu'aux régions suraiguës; les harpes frémissent et pétillent; une douce mélodie des flûtes, hautbois et premiers violons repose sur ces splendeurs et les transfigure, tandis que l'on perçoit, comme au loin, les sons de la trompette qui reprend le motif du prélude:



et semble être un appel du Seigneur à combattre sous l'égide de la Pauvreté, pour conquérir la félicité éternelle. François oppressé d'abord par cette vision, puis de plus en plus transporté, ravi, demande la signification de toutes ces choses et sa voix s'épanche en des accents d'une mélodie toujours plus intense. La réponse de la voix du ciel plane au-dessus d'un rythme à $\frac{6}{4}$ étrangement syncopé. Le motif musical est une nouvelle transformation de celui que nous venons de citer et que nous nommerons, pour abrégé: « motif de la Pauvreté »; il apparaît d'abord rythmé comme suit:



puis, lorsque la voix du ciel offre à François la Pauvreté, comme noble épouse, il s'adoucit



sur les accords des harpes et les longues tenues de l'accompagnement.

Ce même motif, nous l'avons déjà rencontré non seulement dans le prélude (voir plus haut), mais plus loin lorsque François se demande quelle ballade il chantera aux invités: un basson le joue, hésitant et entrecoupé:



enfin, François lui-même le répète sur ces mots: « Je veux vous faire entendre..... » C'est ainsi que s'établit dans l'œuvre entière une délicate corrélation entre les différents thèmes, preuve évidente du soin avec lequel l'auteur a réglé les plus petits détails de son oratorio.

Les paroles de François — que la promesse d'en haut a plongé dans une extase divine — sont enveloppées d'un flot de sonorités (violons divisés, etc.) si puissantes que la voix du chanteur risque d'être étouffée, si le chef ne s'efforce par tous les moyens de laisser à la parole la première place qui lui revient. Mais, lorsque tout à coup le calme se rétablit, quelle merveilleuse impression produit la prière humble et naïve que François adresse au Seigneur. Venant des plus intimes profondeurs de l'âme, ces sons vont droit à l'âme. Non moins merveilleuse, l'entrée *pianissimo* des voix du ciel (chœur de femmes) sur les mots « Ciel! ciel! » Le final de la première partie, chœur des voix du ciel: « Ce mot ému, l'avez-vous entendu? » est parmi les morceaux les mieux réussis de la partition. Il offre de très grandes difficultés aux premiers soprani qui se meuvent le plus souvent dans la région suraiguë de leur registre, mais dont la sonorité, ne doit pas moins rester d'une douceur absolue. Hâtons-nous d'ajouter qu'une bonne exécution de ce morceau produit des effets de sonorité dont la beauté donne l'illusion d'une musique céleste. L'étude de la marche des voix, dans ce dernier

chœur, sera d'un intérêt particulier pour le musicien : les superpositions de sons les plus audacieuses (*si* et *si* # par ex., immédiatement l'un au-dessus de l'autre) y engendrent des harmonies d'une douceur ineffable, par le fait du caractère absolument mélodique de chaque voix. C'est le triomphe de l'art contrapuntique.

Sur les frémissements des harpes, soutenu par les tenues douces et prolongées des violons avec sourdine, le chœur des voix du ciel termine la première partie de l'oratorio sur ces mots : « A Dieu la gloire, dans les cieux ! »

(A suivre.)

Bernh. SCHOLZ.



CHRONIQUES

GENÈVE. — Aux derniers concerts d'abonnement, trois symphonies de genres bien divers et dont le degré de perfection des exécutions est allé en progression inverse de la valeur des œuvres. La première en date, la symphonie *Dans la Forêt* de J. Raff a été exécutée par M. Rehberg non seulement avec un soin minutieux de toute la partie technique, mais avec une réelle poésie, avec un entrain communicatif et cette liberté apparente d'allures, qui est l'une des caractéristiques de toute parfaite exécution. Et tout cela n'a pas réussi à faire couler une sève nouvelle dans les branches desséchées de la forêt romantique ; cette musique à rosolies, fade, délayée, n'a plus d'autre valeur que celle que nous attachons à certains monuments historiques mais des plus banals. « Mais c'est de la musique d'abstinent ! » disait un de mes voisins, qui jusqu'alors n'avait pas pris position dans le débat Godet-Forel.

Le concert suivant débutait par la première audition à Genève de la symphonie en *mi* mineur (n° 4) de Brahms, l'une des œuvres symphoniques modernes les plus remarquables et les plus imposantes par la beauté de la forme, comme par la grandeur épique du contenu. « C'est de main de maître — dit très justement Riemann, dans son *Dictionnaire de musique* — que Brahms peint ou mieux crée un état d'âme, et sa riche palette possède plus qu'aucune autre, non seulement les teintes sombres qui sont la caractéristique du grand art de notre époque, mais aussi les teintes

doucement harmonieuses, reflets d'une clarté surnaturelle qui pénètre l'âme jusqu'en ses plus intimes profondeurs et la remplit à la fois de paix et d'adoration. » Ces différentes faces du génie de Brahms apparaissent avec la plus parfaite évidence dans la symphonie en *mi* mineur, mais l'élément sombre y prédomine et s'élève, dans la dernière partie surtout, jusqu'au tragique. Et c'est là ce que l'exécution, qui témoignait cependant de beaucoup de travail, ne nous a pas fait sentir du tout. *Allegro energico*... a écrit Brahms en tête du final, le point culminant de l'œuvre entière ; on devine aisément ce que veut dire ce mot *energico* sous la plume d'un Brahms, et ne l'aurait-il même pas écrit, que la musique à elle seule eût rendu absolument évidentes les intentions de l'auteur.

C'est aussi l'énergie qui faisait défaut dans l'exécution, au dernier concert, de la symphonie en *ut* mineur (n° 5) de Beethoven. L'énergie, c'est-à-dire cette possession de soi-même, cette force suprême qui se manifeste dans l'adagio le plus doux, dans le scherzo le plus léger, aussi bien que dans l'allegro le plus vigoureux, et qui par le fait même qu'elle est la force, est aussi la vie. Donner la vie aux œuvres qu'il touche, tel est le rôle de l'interprète, dans l'art des sons, rôle dont la complexité et la délicatesse échappent malheureusement à la majeure partie du public. M. Willy Rehberg s'est habilement acquitté de sa tâche d'interprète dans l'*andante con moto* de la symphonie ; mais ce que nous ne pouvons admettre en aucun cas, c'est la — comment dire ? — la *retouche* des œuvres de Beethoven. Comme si Beethoven n'avait pas su exactement ce qu'il voulait, et s'il n'avait pas fait toujours ce qu'il voulait, — à l'exception d'un ou deux rares passages dans lesquels l'insuffisance de la technique de tel ou tel instrument le forçait d'interrompre au milieu de la phrase l'effet désiré (voir à ce propos la partie de trompette dans la neuvième symphonie, et les traits dans la région aiguë de plusieurs œuvres pour piano) ; or, rien de semblable dans la symphonie en *ut* mineur. On peut se demander dès lors pourquoi, l'autre soir, les cors doublaient certain passage, où Beethoven demande aux bassons de jouer seuls, mais *ff* le motif qui sert de base à toute la première partie ? — pourquoi plus loin l'une des reprises de l'*allegro*, qui sert de troisième partie, était supprimée, tout équilibre entre les différentes parties étant par là détruit ?

Parmi les œuvres qui complétaient les programmes des derniers concerts, notons en passant : l'*Air* du concerto grosso en *ré* mineur de Hændel, fort bien exécuté par les cordes de