

Zeitschrift: Gazette musicale de la Suisse romande
Herausgeber: Adolphe Henn
Band: 2 (1895)
Heft: 4

Rubrik: Chroniques

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: 10.01.2026

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

drent et le décor de la Wartburg apparaît dans sa fraîcheur printanière. Pendant toute la pastorale qui suit, Tannhäuser demeure immobile, les yeux fixés au ciel, dans une attitude extatique. C'est un de ces effets où la mimique de l'acteur est seule en jeu, et dont Wagner a tiré plus tard tant de parti dans ses autres ouvrages, tel *Parzifal* à l'acte de la coupole. Tannhäuser est à ce moment un peu dans les sentiments du *reiner Thor*. Sur un tertre du bois, un jeune berger chante une villanelle printanière, le lied à Holda, dont les naïfs accents alternent avec les répliques de son chalumeau (cor anglais), tandis qu'un discret tintement de clochettes chevrières complète l'agreste impression du tableau. M^{lle} Lacroix est chargée de la chanson du petit pâtre, mais sa voix un peu malaisée ne s'y prête guère. Il y faudrait un timbre pur et cristallin et presque une voix d'enfant. Même à Bayreuth ce lied ne produit pas l'effet qu'on en attendrait après l'avoir lu. Le cortège des pèlerins s'approche, disant ses graves litanies, que traverse les répons du chalumeau du pâtre. L'effet est joli, mais Wagner l'aurait bien plus artistement symphonisé dans sa seconde époque, témoin le même cor anglais qui module les appels d'un autre berger au dernier acte de *Tristan*. Lorsque le petit pâtre a jeté son joyeux salut aux pèlerins qui s'éloignent sur un *pizzicato* des basses, dont l'effet est assez banal, Tannhäuser sort de sa prostration, la détente se produit et il tombe à genoux en bénissant Dieu.

Il faudrait pour cette effusion de reconnaissance une belle voix qui fasse valoir la phrase. C'est ce qui fait défaut à M. Engel, dont le moment est venu de dire quelques mots. Pendant toute la scène de Vénusberg, il déclame avec son autorité accoutumée et son jeu plein d'animation la partie dramatique de son rôle. Sa diction d'une netteté parfaite ne laisse aucune parole dans l'ombre et l'on sait que c'est la première des qualités d'un chanteur wagnérien. Mais il y a dans ce rôle de Tannhäuser des parties lyriques qui demandent une voix franche et pure, l'hymne à Vénus par exemple, dont les deux reprises à cet acte ont paru, malgré le grand art de l'artiste, bien laborieuses. Ajoutons que ce sont ces parties lyriques auxquelles Wagner tenait le moins,

car il enrageait de voir que c'étaient elles qui faisaient à la première tout le succès de l'ouvrage, tandis qu'il avait espéré frapper le public par la nouveauté du traitement des parties dramatiques.

Les pèlerins passés et le son des cloches éteint, résonne la fanfare de chasse, cors un peu timorés et indécis, mais dont les fausses notes sont de la vraie couleur locale, car en ce temps-là, la fabrication des instruments de musique devait laisser à désirer ! Le landgrave et sa suite apparaissent. Toute la scène de reconnaissance et le beau séptuor suivant sont traités à l'italienne et contrastent avec la musique plus moderne du Vénusberg, mais, le style admis, ces pages frappent par leur ample ordonnance et les phrases et mélodies chaleureuses du rôle de Wolfram, l'ami fidèle, sont du plus heureux effet. Le *lento* « était-ce un charme » est d'une richesse mélodique accomplie. Ce joli rôle de Wolfram a joué de malheur sur notre scène. M. Rey, qui en était chargé, est tombé malade à la première représentation et a dû le passer à son confrère M. Dechesne, qui l'a lu, partition en main, aux deux représentations suivantes, s'y faisant du reste applaudir. Lorsque Wolfram a prononcé le nom d'Elisabeth, Tannhäuser, à qui ce nom rend l'espoir, cède aux affectueuses sollicitations de ses amis et accepte d'accompagner le landgrave à la Wartburg. Toute la chasse, veneurs, piqueurs et fauconniers très pittoresquement costumés (mais sans la meute et le bagage de chasse qui donnaient tant d'animation au spectacle de Bayreuth) envahissent alors la scène et la toile tombe sur ce tableau brillant au milieu d'éclatantes fanfares.

(A suivre).

FERDINAND HELD.



CHRONIQUES

GENÈVE. — A mes yeux, ou plutôt : à mes oreilles, — si ce néologisme est permis en la langue d'un peuple plus « visuel » qu'« auditif », — l'événement musical de la quinzaine dernière est une exécution splendide de la *Sonate à Kreu-*

lzer. Jouissance sans pareille, et combien rare ! que l'audition d'un tel chef-d'œuvre revivant toute la vie ardente que lui prêtait l'imagination du maître en la créant et que depuis il a perdue, écrasé, laminé entre les feuilles minces et sèches des cahiers (*cahiers*, un mot affreux, le plus antimusical qui soit !) MM. Schörg et Schousboë ont joué la sonate célèbre avec tous les moyens d'expression que met à la disposition de vrais artistes une technique hors ligne ; on devinait qu'ils avaient fouillé l'œuvre jusqu'en son plus petit détail et cette recherche du détail n'avait pas tué chez eux l'émotion. C'est un écueil auquel échappent peu d'exécutants ; en musique comme ailleurs, pour beaucoup de natures insuffisamment douées, trop bien savoir c'est ne plus se sentir. Ici, violoniste et pianiste sentaient après avoir pensé. Le premier allegro a bien été la lutte violente et passionnée qu'a conçue Beethoven entre les deux instruments rivaux. Dans l'andante seulement, un court instant, le chant a cessé ; le thème a été présenté trop froidement par le piano, avec des accents rythmiques trop accusés par le violon ; ces phrases sont plus caressantes que sévères, c'est le chant de paix après les combats, chant de paix que font pressentir déjà les récitatifs de l'allegro, dont le motif *mi fa* est comme l'appel, douloureux d'abord, presque confiant ensuite, à la réponse de l'andante : *fa mi*¹. Je ne fais cette remarque que par sympathie pour les deux artistes et non pour atténuer la portée d'éloges qui ne sauraient être trop vifs.

Cette exécution a eu lieu dans la première de quatre « séances historiques » de sonates pour piano et violon dont M. Schörg a pris l'initiative. M. Schörg est connu des Genevois depuis un concert à la Réformation où il avait fort brillé, et il vient de s'établir à Genève comme professeur. Dans ces séances historiques, il aura comme partenaires quatre pianistes différents, nos meilleurs : après M. Schousboë, M^{lle} Delisle, M. W. Rehberg et M^{me} B.-L.-Jaques-Dalcroze. Aux programmes sont inscrits Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Goldmark, Sandberger, Saint-Saëns, Franck et Leken. Beethoven figure à la fois sur le programme de la première séance,

dite classique, et de la seconde, dite romantique ; il est le trait d'union entre deux époques.

La séance classique s'ouvrait, à lire le programme, par une sonate de Haydn pour piano et violon. En réalité, cette sonate était un trio, le premier, en sol majeur, que MM. Schörg et Schousboë ont joué tout simplement en se passant du violoncelle ! Ce procédé sommaire et peu respectueux envers le vieux maître n'est pas de leur invention, cette mutilation a été commise assez souvent pour qu'on puisse parler d'un usage, mais elle n'en est pas moins hautement blâmable. Elle s'explique par le fait que les sonates de Haydn pour piano et violon sont les moins remarquables de ses œuvres, tandis que ce trio est une des plus attrayantes par son final « all'ungarese », qui est de la vraie musique tzigane. Mais ce n'est pas parce que les notes du violoncelle se retrouvent toutes dans les basses du piano que le violoncelle peut être impunément supprimé. Je n'ai pas entendu la première partie de l'œuvre m'étant rendu d'abord, par habitude des séances de musique de chambre, au Conservatoire, alors que le concert avait lieu au Casino ; j'ai du moins entendu la seconde, et l'absence du violoncelle faisait des trente-deux premières mesures de ce poétique adagio une musique désagréable qui eût fait bondir Haydn d'indignation. Le piano y chante une douce cantilène tandis que les deux instruments à cordes s'unissent en de tranquilles harmonies ; or, la suppression du violoncelle enlève à leurs accords la partie essentielle, la basse, et ils sonnent si mal que j'en éprouvais un malaise que je ne me suis complètement expliqué que lorsque j'ai su, ce que j'ignorais, la nature hybride de ce duo-trio. La différence des timbres du piano et du violon est un obstacle absolu à ce que les basses du piano, qui accompagnent la mélodie du piano, complètent les harmonies du violon ; il faudrait, pour en faire un tout harmonique satisfaisant, réécrire la partie de violon. Ailleurs, là où il joue un rôle mélodique, et non point comme ici purement harmonique, l'absence du violoncelle ne se fait pas sentir ; c'est généralement le cas dans le rondo.

Après Haydn, comme il convient, Mozart. La sonate choisie, celle en si bémol (n° 14 de l'édition Peters), avec le final *allegretto*, n'est pas la plus belle ; j'eusse préféré, par exemple, celle en *la*, au presto magistral ; c'eût été aussi un plus digne vestibule au monument « Kreutzer ». L'exécution de la sonate en si bémol m'a d'ailleurs déplu, M. Schousboë l'ayant jouée comme avec un parti pris de froideur et de sonorité grêle qui distillait l'ennui. Cette manière doit reposer sur une

¹ Je ne crois pas que cette analogie ait jamais été signalée. Elle est rendue si frappante par les quelques mesures *adagio*, en *fa* majeur comme l'andante, qui surviennent à la fin de l'allegro, que je ne puis me défendre de penser que le motif de cet allegro a été, dans l'esprit du compositeur, le germe de l'andante lui-même et que Beethoven a eu conscience de la correspondance psychologique que je signale.

conception fausse de la musique de Mozart. N'oubliez pas, cher monsieur! que dans le tour enveloppant des mélodies et des formules mêmes de Mozart, il y a de l'amour, et que sa simplicité n'est pas de la pauvreté ni de la sécheresse d'âme.

* * *

On me permettra, pour une fois, de passer rapidement sur le concert d'abonnement (n° 7). *Tod und Verklärung*, poème symphonique de Richard Strauss, mériterait à lui seul un article, mais ne le connaissant que par une unique audition, je me contenterai en attendant une seconde, de dire que l'œuvre dénote une rare puissance de conception et de réalisation, et qu'elle est incontestablement originale — plus lisztienne que wagnérienne, pour qui cherche les analogies. — Parmi les effets inédits d'orchestration, à signaler une curieuse union de la harpe et des bois, puis, au moment suprême de la mort du poète, précédant une entrée de tuba et de timbales, un formidable coup de pied du chef d'orchestre sur sa « caisse d'exhaussement » (pour ainsi parler), coup de pied que notre excellent kapellmeister a su donner retentissant et qui a causé sensation.

Le *Prélude de Janie* est connu, je l'ai analysé ici même l'an dernier et j'ai eu comme par le passé, en le réentendant, l'impression d'un chef-d'œuvre, bien que l'exécution ait souffert d'un peu de lenteur et de l'absence de notre premier-violon, M. Louis Rey. La nouvelle *Danse villageoise*, destinée à prendre au second acte de *Janie* la place de celle exécutée lors des premières représentations, est villageoise dans ses motifs, mais point dans son écriture. Je préfère la première, avec son chant mélancolique de musette. Celle-ci n'est point dans le caractère de *Janie* et je crois que le compositeur eût été incapable de l'écrire lors de la création de son œuvre, alors qu'il était imprégné de l'atmosphère de son sujet. Pourquoi ces éclats de cymbales, ces harmonies drôles et ces accouplements moqueurs de timbres? La raillerie est de mise au troisième acte de *Janie*, quand le village se ridiculise en jouant à la grande ville, c'est le juste revers de l'idylle, elle n'est point de mise au second acte, à la suite d'une cérémonie où la vie rustique est apparue dans toute la grandeur naïve de sa simplicité. L'auteur a été conduit à écrire cette seconde danse pour la raison que le bruit des sabots campagnards sur les planches du théâtre couvrirait l'orchestration discrète de la première; mieux aurait valu, ce me semble, modifier la

mise en scène ou, tout bonnement, la chaussure des danseurs.

M. Pahnke, professeur de violon au Conservatoire, partageait avec le baryton Andrew les honneurs du solisme. Honneurs dangereux, quand on succède comme violoniste à Sarasate et à Sauret et qu'on se produit comme eux dans de grandes œuvres avec orchestre! Le programme des concerts nous apprend qu'entré en 1888 au Conservatoire de Liège dans la classe de Thomson, M. Pahnke « obtint en 1891 le premier prix et en 1893 la médaille d'or, après un concours très remarqué par la critique. » Pour moi, j'eusse fait entendre dans le concert des éloges une note discordante. J'estime que, sous des apparences de virtuosité accomplie qui ont valu à M. Pahnke un vrai succès samedi soir, le mécanisme de ce professeur présente encore une grave insuffisance — présente *encore*, car ce défaut peut disparaître. Tout instrument de musique a ses difficultés spéciales de mécanisme. Le piano exige des doigts humains, très inégaux par nature en force et en indépendance, l'égalité de force, souvent même une prépondérance des faibles sur les forts; c'est là une difficulté spéciale à cet instrument, et l'on dirait à bon droit d'un pianiste qui jouerait les traits les plus malaisés avec aisance qu'il n'a pas de mécanisme s'il manque de ce que les maîtres de piano appellent « l'égalité » tout court (l'égalité dans l'intensité du son). Le violoniste ignore cette difficulté parce que, quelle que soit la vitesse et la diversité des traits, c'est toujours le même bras qui règle l'intensité des sons, mais il en rencontre une autre, autrement redoutable: les doigts de sa main gauche, s'ils ne donnent pas le son, déterminent la hauteur des notes en réglant la longueur des cordes du violon et il faut pour cela une précision tout autre que celle du pianiste, qui dispose de larges touches; le moindre écart sur la corde amène une note fausse. Or, — je regrette qu'en se produisant au concert d'abonnement, il me force à le constater, — M. Pahnke a constamment de ces écarts; en un mot: il ne joue pas juste. Je reconnais, encore une fois, que ce défaut peut disparaître grâce au travail, je reconnais qu'il n'empêchera pas M. Pahnke d'obtenir, dans notre pays au moins, des succès auprès du grand public, dont les oreilles sont complaisantes. Mais, actuellement, c'est pour moi ce que les juristes appellent un vice rédhibitoire. M. Pahnke avait du reste un beau programme; en tête figurait le concerto de Brahms.

M. Andrew, baryton du théâtre du Zurich, fils du plus célèbre Gura, a magnifiquement chanté

l'air d'entrée du Hollandais dans le *Vaisseau Fantôme*, avec une vigueur d'expression, une sauvagerie d'accent, une concentration d'amer-tume que certainement peu d'autres atteindraient. On en oubliait les défauts de sa prononciation allemande et la médiocrité de sa qualité de voix. Ils ont éclaté dans le reste de son programme, plus lyrique que dramatique.

Pour finir le concert, une bonne exécution de l'ouverture d'*Euryanthe*, qui est toujours le même admirable chef-d'œuvre de jeunesse et de couleur orchestrale. On a justement dit que le largo, pour huit violons divisés, est le prélude du Prélude de *Lohengrin*.

PAUL MORIAUD.



AUSANNE. — Concert de M. Fritz Schousboë. La manière du professeur de Genève a été caractérisée ici même plusieurs fois; nous n'y revenons pas. Il sera permis de parler des œuvres qu'il a présentées au public. *L'Appassionata* de Beethoven a dû ouvrir le concert; mais le jeu pâle et trop subtil du pianiste n'a guère expliqué le titre et la présence de cette redoutable sonate; elle s'est vengée de tant de calme en ne faisant que rarement penser à son auteur. Avec le *Carnaval* de Schumann, M. Schousboë s'est senti sur un terrain mieux connu; mais, s'il faut relever la grande délicatesse et le brio de plusieurs scènes de bal, il est urgent de protester sur d'autres points. Une œuvre comme le *Carnaval*, avec sa valeur biographique et historique ne devrait jamais être jouée sans quelques notes explicatives; les programmes sont faits pour les donner. Qui donc est censé savoir sans l'avoir appris ce qu'étaient Eusebius, Florestan, les Davidsbündler? En outre, rien de plus contraire au bon goût que de *jouer* — et encore en octaves — les fameuses « énigmes » (sphinx); cela doit être lu, deviné, mais pas joué au concert. Aussi le public a-t-il été fort intrigué, et tout haut encore!

L'Andante avec variations, de Schumann aussi, promettait beaucoup, soit pour l'œuvre elle-même, soit pour les questions de style, en contraste avec le *Carnaval*; mais on y a retrouvé la même proportion de bien rendu et des trahisons. M^{lle} de Gerzabek cependant, qui tenait un des deux pianos, a beaucoup contribué par son jeu intelligent et chaleureux à montrer que les *variations* sont de la bonne époque; le ca-

ractère mélodique du motif, si bref et si insistant, ressortait sans peine des multiples figures, dont l'allure symphonique et la texture serrée sont très remarquables.

Il va sans dire que dans les passages fins et par trop rapides M. Schousboë se montre à son avantage; les choses vieillottes lui vont comme forme. Mais les auteurs modernes seront étonnés de la façon dont il les présente. Liszt, qui veut être puissant, s'est trouvé étriqué, essoufflé, grâce à la rapidité outrée de plusieurs mouvements (*II^e Rhapsodie*); Grieg a été singulièrement décoloré dans le *Feuillet d'Album* (op. 28 n° 4), car ce morceau, — avec sa sérénité un peu grave, toujours sobre, qui contraste avec des airs populaires naïfs, pas du tout réalistes a été hâché ou joué en tourbillon. Il est juste de dire que l'*Humoresque*, plus facile, et le *Menuet* ont été mieux rendus, étant moins intimes. Une dernière remarque: décidément, notre salle est trop grande pour un pianiste délicat de la manière de M. Schousboë, et l'on peut en partie attribuer à cette cause la froideur persistante de notre public, malgré l'intérêt qu'excitent les grands noms de Beethoven et de Schumann.

Mr.



NEUCHÂTEL. — Nous avons eu le 27 janvier l'audition du *Requiem* de Mozart et de la cantate de Bach: *Ich hatte viel Bekümmerniss* que la Société chorale a donnés sous la direction de M. Röthlisberger.

Disons-le d'emblée, la Société chorale a eu de meilleures journées que celle de son 37^e concert.

Et tout d'abord, pour bien exécuter la musique d'un programme pareil, le quatuor des solistes doit-il être de premier ordre. Composé de M^{lles} Buchler, de Zurich, et Heer, de Neuchâtel, et de MM. Jacob, de Zurich, et Burgmeier, d'Aarau, il s'est montré le plus à son avantage dans les solis du *Requiem*; mais où les chanteurs étaient tout à fait insuffisants, c'était dans la cantate de Bach. Nous n'ignorons pas les grandes difficultés que renferme la musique vocale de Bach. Elle réclame de l'exécutant un très grand talent de déclamation qui lui permette de donner à son chant toute la vie et tout le relief qu'il doit avoir, s'il ne veut courir le risque d'être ennuyeux. Or nous avons entendu des sons justes, il est vrai, mais dépourvus de « musicalité ». Qu'en est-il

résulté ? Une exécution froide, lourde, sans couleur ni vie. C'était regrettable. Le chœur, lui, qui était bien étudié et bien préparé, ne parvenait pas à effacer la pénible impression des solis.

Il a cependant particulièrement bien rendu la grande double fugue du *Requiem* et cette page colossale par laquelle débute la cantate : *Ich hatte viel Bekümmerniss*. Mentionnons encore le *Dies iræ*, le *Hostias* et le *Lacrymosa* très consciencieusement nuancés et le triomphal chœur final de la cantate, enlevé avec beaucoup de feu et d'entrain. Mais il est un défaut chez nos choristes, défaut inhérent, nous semble-t-il, à toutes nos sociétés de chant, et qui demande à être corrigé : on ne suit pas assez la direction, on chante trop le nez dans son cahier, et l'ensemble en souffre tout naturellement. Quand une fois chaque chanteur aura compris la responsabilité qui lui incombe et son devoir de ne pas perdre de vue un seul instant le bâton du directeur, l'exécution sera bien près d'être parfaite et le succès assuré.

Quant à l'orchestre, ce troisième membre actif de nos concerts, il a été ce qu'il est toujours : passable. Nous nous bornons à constater qu'il est difficile, pour ne pas dire impossible, d'obtenir d'un orchestre du dehors une exécution finie, délicate et expressive avec une seule répétition d'ensemble. Si jamais notre ville arrive à posséder son orchestre à elle, peut-être parviendrons-nous à quelque chose de supérieur. Pour le moment nous faisons avec ce que nous avons, ce qui n'est déjà pas mal, et nous contentons dans une large mesure notre public, ce qui est mieux encore.

A. Q.-A.



CORRESPONDANCES

CHÂUX-DE-FONDS. — Si la Chaux-de-Fonds possède, à juste titre, la réputation universelle de centre horloger de premier ordre, elle n'a, et ne peut avoir encore, ni au près, ni au loin, celle de centre musical. C'est toutefois à lui acquérir cette dernière, à la mettre sur le même pied que d'autres villes sous ce rapport, que travaille la *Société de musique* fondée il y a deux ans et dont je vous ai déjà parlé. Nous en sommes, pour le moment, à deux concerts d'abonnement par hiver.

Le premier de cette année a eu lieu au théâtre le 22 janvier. La société avait engagé M^{lle} Clotilde Kleeberg, et elle a eu tout lieu de s'en féliciter, car le public a été tout à fait saisi par le jeu de la grande artiste et lui a fait un accueil comme il n'en fait que rarement.

Il a même compris l'austère *Toccata* en *ut* mineur que M^{lle} Kleeberg avait inscrite à son programme, et qui semble n'être faite que pour un auditoire plus formé à des beautés de cet ordre. Il faut dire que l'artiste l'a détaillée avec une véritable perfection et en a fait ressortir les thèmes successifs et simultanés, de manière à les rendre clairs et nets aux plus récalcitrants. Parmi les morceaux les plus goûtés du reste de son programme, je cite le *Moment musical* en *la bémol* de Schubert, *Des Abends*, de Schumann, ces deux au point de vue du sentiment, le *Presto* de Mendelssohn, un *Ménuet* de Raff, et la *Valse* en *la bémol* de Chopin, à celui de la vélocité, de la finesse, de l'esprit et du goût.

Ayant, pour ce concert, renoncé à l'orchestre de Berne, la société a fait ouvrir la soirée par le splendide *Quatuor* pour piano et cordes de Schumann, op. 47, dans lequel M^{lle} Kleeberg tenait la partie de piano, et MM. Pantillon, Grundig et Wuilleumier, de notre ville, les autres parties. Ce morceau a été supérieurement exécuté.

Enfin, la société avait engagé M. Hermann Andrew, un fort bon baryton, actuellement à l'Opéra de Zurich, qui s'est fait connaître et apprécier comme chanteur de ballades et de lieder.

Tel est le bilan de cette première soirée, qui a fait à la société beaucoup de nouveaux amis. Puissent tous ceux-ci devenir des membres fidèles et dévoués !

Ed. B.



LONDRES. — La rigueur de la température est sans doute l'unique raison pour laquelle *St-Jame's Hall* n'était pas bondé pour entendre le célèbre clarinettiste Mühlfeld. Malheureusement la nouvelle sonate de Brahms, qui devait être exécutée à ce concert, ne l'a pas été, le compositeur, paraît-il, ayant retiré son consentement parce que la sonate n'était pas encore publiée. Au lieu de cette nouveauté, nous avons eu le quintette en *ré* mineur du même compositeur, avec partie principale de clarinette. M. Mühlfeld a dignement soutenu sa haute réputation par la pureté de son et le sentiment exquis dont il a