

Zeitschrift: La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber: Association des musiciens suisses
Band: 2 (1908-1909)
Heft: 19

Rubrik: La Xme réunion de l'Association des musiciens suisses

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: 08.01.2026

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

La Vie Musicale

Organe officiel de l'Association des musiciens suisses, pour la Suisse romande.

SOMMAIRE :

Aux Lecteurs. — La X^{me} réunion de l'*« Association des Musiciens suisses »*, GEORGES HUMBERT. — La musique en Suisse : Suisse romande. — La musique à l'Etranger : *Le 45^{me} festival de la « Société générale allemande de musique », à Stuttgart*, E. JAQUES-DALCROZE. — L'assemblée générale de l'A. M. S., à Winterthour. — Echos et Nouvelles. — Nécrologie. — Bibliographie. — Aux membres de l'A. M. S.

Aux Lecteurs.

Nous rappelons que le prochain numéro de la « Vie Musicale » paraîtra le

15 août 1909.

La X^{me} Réunion de l'Association des Musiciens suisses.

C'était à Berne, le 9 juillet 1899, dans les salons de l'Hôtel Bellevue. Une vingtaine de musiciens réunis sur l'initiative de M. Edouard Combe posèrent les premières bases de l'association qui vient de siéger à Winterthour, pour la dixième fois. Zurich organisa la première « fête », la première série de concerts, les 30 juin, 1^{er} et 2 juillet 1900, sous la direction de M. le Dr Fr. Hegar, puis ce furent successivement Genève, Aarau, Bâle, Berne, Soleure, Neuchâtel, Lucerne et Baden qui accueillirent l'*« Association des Musiciens suisses »*.

Comme on me demandait l'autre jour, si la réunion de Winterthour était plus ou moins intéressante, plus ou moins réussie que les précédentes, force me fut de répondre que je n'en savais rien : chaque fête, en effet, a son cachet particulier qui la différencie de toutes les autres et rend une comparaison d'ensemble aussi impossible qu'inutile. J'aurais pu mieux encore, il est vrai, rappeler la formule de notre excellent président, M. Edm. Röthlisberger, qui déclare volontiers et, je crois, chaque fois, que la fête « peut compter au nombre des réunions les plus importantes, etc. ». Ainsi tout le monde est content et, grâce à lui, l'harmonie règne... même parmi les musiciens.

L'harmonie règne parmi les musiciens, — règne-t-elle aussi dans les esprits, règne-t-elle dans la musique ? Je ne saurais le prétendre, moins encore après les journées de Winterthour qu'avant.

Combien peu des œuvres entendues répondent à la notion d'une convenance parfaite entre les parties et le tout. Telle d'entre d'elles recouvre d'un ample manteau des idées quasi inexistantes, telle autre qui voudrait être originale n'est que grotesque, telle autre enfin ne semble offrir qu'une résistance formelle insuffisante à la sève qui monte en elle. Il y a plus encore que ce manque de concordance entre l'idée et sa réalisation, entre le fond et la forme : je ne puis m'empêcher de dire ici les allures prétentieuses d'un trop grand nombre d'œuvres où l'on sent que l'auteur — comme le disait un jour de Victor Hugo, M. Virgile Rossel — « invente plus qu'il n'éprouve, se montre plus qu'il ne se donne ».

Etre *soi*, soi tout court, sans pose, sans fard, sans grands gestes vides de sens et d'expression, est-ce donc bien difficile que si peu d'entre nous y parviennent ? Il est vrai que pour être soi, il faut tout d'abord être « quelqu'un », que pour se donner il faut avoir quelque chose à donner, et ce qui manque le plus à nos jeunes compositeurs c'est la personnalité, c'est l'intensité de la vie intérieure. Leurs œuvres semblent autant de greffes, parfois même somptueuses, sur le bois mort de l'échalas. Elles ne vivent point, parce qu'elles ne sont pas nées de la vie.

Oublant que rien ne grandit ni ne s'approfondit « que dans la solitude », avides de gloire hâtive et d'acclamations publiques, les créateurs de nos jours sont trop souvent les artisans mais aussi les victimes de ce règne de la force et de la masse sous lequel nous vivons en art comme en d'autres domaines. Les natures robustes et puissantes étant rares, ceux qui veulent se faire remarquer — ils sont légion ! — crient ou pour le moins s'enflent. Le voyant si lucide que fut ce bon de La Fontaine a déjà, semble-t-il, conté leur histoire :

Une grenouille vit un bœuf
Qui lui sembla de belle taille.
Elle, qui n'était pas grosse en tout comme un œuf,
Envieuse, s'étend, et s'enfle, et se travaille
Pour égaler l'animal en grosseur...

à ceci près toutefois que les grenouilles d'aujourd'hui n'en crèvent plus. Elles se portent au contraire à merveille, s'enflent, s'enflent encore, s'enflent toujours... et leurs gibbosités extravagantes font l'admiration de beaucoup.

Je m'entends accuser de satire, et pourtant — je voudrais tenter ici une preuve par le contraire — pourtant vous rappelez-vous la délicieuse impression de spontanéité, d'abandon, de jeunesse fraîche et souriante que vous fit dès l'abord la sonate pour piano et violon d'Othmar Schoeck ? Vous rappelez-vous l'énergie sobre et consciente d'elle-même d'un Rodolphe Ganz, l'aisance magistrale d'un Joseph Lauber, le lyrisme débordant et l'humour d'un Emile Jaques-Dalcroze ? Et si vous vous les rappelez ces qualités, n'est-ce point qu'elles ressortaient en teintes claires sur un ensemble de « qualités » opposées ?

C'était à la répétition générale¹. Une jeune femme, blonde, au regard profond, à la fois rêveur et passionné, était assise non loin de moi, dans une

¹ J'aurai garde d'oublier, afin que personne ne se méprenne sur la portée relative de cette observation, que l'ordre des morceaux fut tout autre à la répétition qu'au concert.

attitude d'attention intelligente et soutenue. Sur son front où des ombres passaient, je lisais sans peine les impressions des musiques qui se succédaient à la fois diverses et semblables. Soudain, à l'annonce des fragments de la *Veillée*, son visage s'éclaira d'un sourire, son corps parut s'offrir joyeusement aux ondes émitives, ses lèvres s'entr'ouvrirent et, exprimées ou non, je crus entendre ces paroles : « Enfin de la *musique*, de la musique qui vient du cœur et non pas seulement de la raison, de la musique qui vibre et dont les vibrations s'épandent au lieu de se contrarier et de s'amortir en des combinaisons plus captivantes pour l'œil que pour l'oreille, de la musique *musicale* en un mot ! » Ces sensations que bien peu osèrent formuler — songez à la honte de paraître arriéré, de s'entendre déclarer vieux-jeu ! —, beaucoup les ressentirent, j'en ai la certitude et me borne à ajouter, comme nous l'enseignait autrefois Louis Romieux, C. Q. F. D.

Les premiers coups d'archet de M^{me} Mary-C. Clavel, dans le « Stadthaus-saal » où l'ingénieur M. Lyon ferait une chasse assez fructueuse aux échos, ont donné la note dominante des interprétations qui, dans les trois concerts, furent presque toutes sincères et ardentes. Le « soliste » se met ici, et l'on sait, hélas ! que ce n'est pas toujours ni partout le cas, au service de l'œuvre. J'aurais souhaité, pour ma part, à la fervente disciple de Henri Marteau et de Carl Flesch, une œuvre autre que la *sonate op. 74, en la mineur*, d'Emanuel Moor, une œuvre qui mit mieux en relief la belle sonorité et la saine musicalité de son jeu. Mais elle l'avait évidemment choisie elle-même et j'aurais mauvaise grâce à me montrer plus royaliste que... la reine. L'interprétation terne de la partie de piano par M^{me} de Jaroslawska n'était point faite pour donner le change sur la monotonie de cette sonate de forme toute classique et dont les trois parties coulent avec une facilité désespérante.

Terne aussi le jeu de M. Gottfried Staub dont la *sonate en mi majeur — allegro, scherzo, lento molto espressivo, finale* — eût mérité peut-être une interprétation plus plastique que celle de l'auteur lui-même. Je dis peut-être, car je ne me dissimule point que le plus clair de l'inspiration de ces pages longues et difficultueuses est dû au clavier, traité tantôt à la Weber, tantôt à la Chopin, et que l'œuvre en somme vient trop tard en un monde trop vieux ! Elle respire cependant une joie de vivre et de créer qui la rend plutôt sympathique et me rappelait l'exclamation de l'auteur que je questionnais un jour sur son activité : « Ich bin ein freier Mann und singe, nämlich so viel wie ich kann... auf dem Klaviere ! »¹.

Un souffle de brise printanière, tout chante dans la nature et dans le cœur de l'homme (pas seulement « sur le piano »), après l'ignoble — et admirable ! — *Lumpenlied*, un flot lustral nous inonde et « des mains d'ange sur nous promènent leur douceur » : c'est la *sonate pour piano et violon en ré majeur, op. 16*, d'Othmar Schoeck, excellemment interprétée par MM. Fritz Brun et W. de Boer. Quel charme et quelle grâce dans l'ondoiement des courbes mélodiques, quelle délicatesse dans l'entrelacs des rythmes souples et légers, quel affinement du sens harmonique dans l'enchaînement des accords et des

¹ « Je suis un homme libre et je chante, — pour autant du moins que je le puis sur le piano ! »

tonalités ! Faudrait-il reprocher à l'auteur l'emploi de mesures composées (6/8, 9/8, 6/8) dans deux mouvements consécutifs, ou encore l'obsession d'une réminiscence rythmique (J.-S. Bach) si apparente que quelques musiciens ont cru devoir la considérer comme un « hommage » volontaire au grand *cantor*? Je n'en ai pas le courage, car l'œuvre est si harmonieuse, si claire, si spontanée qu'elle paraît avoir jailli comme l'eau pure et cristalline d'une source profonde. Gardons-nous de la troubler, — laissez Othmar Schoeck continuer allègrement sa route et cueillir toutes les fleurs du chemin.

De toutes les catégories de musique de chambre, le quatuor d'archets est sans contredit la plus impitoyable, celle qui met le plus à nu les qualités et les défauts du compositeur, celle qui exige avec l'inspiration mélodique la plus abondante, l'habileté d'écriture la plus consommée et le sens le plus affiné de la forme. Les deux quatuors de cette année étaient tous deux de Bâle, ce qui revient presque à dire qu'ils ne sacrifient rien à l'apparence. Mais s'ils ont en commun une certaine âpreté mélodique, une certaine lourdeur, l'œuvre de M. Hermann Suter est à cent coudées au-dessus de celle de M. C.-H. David, tant par la maturité de l'esprit que par la solidité de la forme.

Le *Quatuor en ré mineur, op. 3*, de C.-H. David, pourrait fort bien être une « ode à la dissonance ». La moindre note humoristique suffirait pour nous autoriser à le croire. Mais non, l'œuvre est sérieuse, très sérieuse et par cela même excite l'opposition : artificielle et constamment chevillée, cette musique disharmonique au suprême degré (à l'exception de quelques pages de l'*adagio ma non troppo*) semble une gageure. Il est difficile de faire sonner bien un quatuor d'archets, — érigéons en principe la mauvaise sonorité ! Inutile d'insister sur le résultat d'une telle expérience qui ne fit que mieux ressortir la virtuosité et l'abnégation du « Quatuor de la Tonhalle » de Zurich (MM. W. de Boer, Paul Essek, J. Ebner et Eng. Röntgen). Le quatuor de M. C.-H. David est l'œuvre d'un Saul de Tarse, puisse l'auteur trouver aussi son chemin de Damas.

Dans son *II^{me} quatuor, en ut dièse mineur, op. 10*, M. Hermann Suter confirme ce que nous savions de son tempérament musical de premier ordre. Les deux mouvements s'y succèdent sans interruption et sont de fort belle ordonnance. Le « *tema con variazioni* » surtout m'a paru riche de détails ingénieux, de sonorités captivantes, en dépit de l'épaisseur constante du tissu musical à la formation duquel les quatre instrumentistes (à Winterthour, le « Quatuor bâlois ») participent sans trêve et sans repos. Les musiques « intimes » où les instruments ne craignaient pas de converser parfois deux à deux, de se détacher même du groupe pour rêver ou se recueillir solitaires, les musiques intimes ne sont plus guère d'aujourd'hui. Je n'entends point par là souhaiter que notre art rétrograde. L'audition du *Divertimento* pour piano, flûte, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons et deux cors, de Hans Jelmoli, suffirait pour nous convaincre, s'il le fallait, de la parfaite inutilité des regards jetés en arrière, lorsqu'ils nous attachent au passé, au lieu de nous aider à comprendre et à vivre le présent pour préparer l'avenir. M. Hans Jelmoli est, sauf erreur, un nouveau venu dans les rangs de l'A. M. S. et l'on doit regretter que le programme ne donne, cette fois, aucun renseignement quelconque sur les compositeurs et les interprètes des ouvrages exécutés. Peut-être quelques notes sur sa vie, sur ses antécé-

dents feraient-elles comprendre le caractère de l'œuvre qui, telle quelle, fit l'effet d'un pur anachronisme.

Anachronisme aussi, mais cette fois voulu, que la présence de trois morceaux — *Capriccio*, op. 19, I, *Frühlingsliedchen*, op. 14, III, *Esquisse*, op. 28, III — de J.-Carl Eschmann (Winterthour, 1826-1882) entre deux groupes d'œuvres de Rodolphe Ganz. Avec quel art merveilleux le pianiste de ces journées de fête — c'est M. Rodolphe Ganz que j'entends — ne sut-il pas faire revivre un instant ces fleurs fanées, pour les déposer sur la tombe de celui qui fut « le seul compositeur notable né à Winterthour ». Il y apporta, comme du reste à l'exécution de la partie de piano du *Divertimento*, ses facultés admirables, sa conscience fine et scrupuleuse. Mais où sa maîtrise se révéla toute, ce fut dans l'interprétation de ses propres pièces, si caractéristiques, pour le piano (*Marche fantastique*, op. 10, I; *Fileuse pensive*, op. 10, III), d'une *Polonaise* en *ut dièse* mineur d'Emile-R. Blanchet, dans l'accompagnement enfin de ses lieder et de ses duos. Il semblait qu'enfin s'éveillât l'âme longtemps endormie du Bechstein, et que nulle démonstration meilleure ne put être donnée de la supériorité du clavier arqué construit par M. P. Glutsam et adapté à un excellent piano à queue de la maison Grotian-Steinweg Nachf., de Brunswick.

Si le triomphe du pianiste fut considérable, celui du compositeur ne le fut guère moins. On discuta avec ardeur le vérisme du *Lumpenlied* (op. 6, III), l'ironie amère du *Tanzlied* (op. 20, I), l'humour de *Schlimme Geschichte* (op. 2, II) que M. le Dr Alfred Hassler, un baryton à la voix généreuse, rendit plus cruels encore par le sensualisme souvent brutal de ses interprétations. On s'accorda généralement à trouver meilleures les autres mélodies, sans doute parce qu'e d'une valeur éthique plus réelle et plus profonde : des lieder encore, *In der Nachtherberge* (op. 11, II), *Vordämmerung* (op. 22, I), etc., éclairés malheureusement d'un faux jour par l'art tout en dehors de M. le Dr Hassler ; deux duos enfin, pour soprano et alto, op. 16, sur des vers de Gottfried Keller et que M^{les} Clara Wyss et Maria Philippi chantèrent de toute leur âme, en musiciennes consommées dont les voix s'harmonisaient fort bien.

Personnellement, j'admire surtout en l'œuvre de Rodolphe Ganz la joyeuse crânerie, l'élégante sûreté, la volonté ferme avec lesquelles elle réalise le dessein de l'auteur, mais à celui-ci je voudrais demander : « Croyez-vous vraiment que les textes que vous choisissez appellent tous également la musique ? Et s'ils ne l'appellent pas, pourquoi leur faites-vous violence ? » Je n'insiste point, du reste ; c'est affaire de tempérament et l'avenir répondra, je crois, à ma question.

M. Peter Fassbänder, lui, ne violente pas le texte. Il se contente souvent — dans ses *Trois lieder* pour chœur de femmes et piano — de lui emprunter une « *Stimmung* », quitte à se borner pour le reste à lui juxtaposer de la musique, toujours bien faite, parfois intéressante et expressive, comme dans le *Heiliger Hain*. Ce chœur, le meilleur des trois, fut aussi chanté le mieux par les dames du « Chœur mixte » de Winterthour, sous la direction de M. le prof. Dr E. Radecke.

Qui dit grand concert ne dit pas forcément « grande » musique, mais simplement musique de grand apparat. On le vit bien aux *Trois mélodies* pour

soprano (M^{me} Mily Bramonia, une cantatrice parisienne, originaire de Winterthour) et orchestre, de M. Lucien de Flagny : de petits riens, moins que des riens, sur des textes d'une insignifiance rare

Quand je suis près de toi, je ne sais rien te dire...

autour desquels l'orchestre s'évertue en vain à créer une atmosphère.

Peut-être le contraste trop violent que ces pièces formaient avec les *Préludes pour des chorals* (op. 1, — IV, V, et I), joués à l'orgue par leur auteur, M. Ch. Chaix, fut-il pour quelque chose dans l'impression nettement défavorable qu'elles laissèrent. Quant à ces derniers, l'auteur le dit en toute modestie : « ils ont été écrits en 1906 et 1907 durant mes études, faites à Genève auprès de M. Otto Barblan (auquel ces pièces sont dédiées). » C'est évidemment d'excellent travail, de « la bonne ouvrage » comme on dit au faubourg de St-Gervais. M. Charles Chaix a été à forte école, il a subi l'empreinte. Il convient maintenant qu'il se libère et s'exprime en un langage plus personnel. Je ne serais point étonné du reste que d'autres œuvres — on parle d'un Trio pour piano, violon et violoncelle — ne donnent une idée tout autre de son grand talent.

A côté de ces filigranes où s'appliquèrent des orfèvres trop épris de « métier », nous avons pu constater dans trois œuvres plus considérables et qui formaient le centre du programme, jusqu'à quel point le savoir-faire et le talent sont développés et répandus dans la jeune génération actuelle. M. Gustave Niedermann, le bon musicien qui dirige, à Winterthour, le « *Stadtsängerverein* », avait donné jusqu'à présent des œuvres chorales ou symphoniques à l'emporte-pièce et d'un impressionnisme violent. Il semble s'être attaqué trop tôt à celle des formes musicales qui exige le plus de logique et la plus grande maîtrise de soi. S'il est vrai que nous n'avons entendu que le III^{me} et le IV^{me} mouvement d'une *symphonie en ré mineur*, le peu d'originalité des thèmes, le défaut d'intérêt des développements ne sont point d'un bon augure pour les autres mouvements. Il faut sans doute à M. G. Niedermann l'étincelle d'une donnée poétique ou même d'une vision pour allumer son imagination musicale.

Cette étincelle, M. Ph. Nabholz la trouva naturellement dans le poème d'Alb. Sergel, *Der Brunnen*, dont il fit avec une vigueur un peu conventionnelle et manquant de gradation une pièce pour chœur d'hommes et orchestre ; — elle manque par contre, me semble-t-il, dans le *Poème pour violon et orchestre*, op. 5, d'Eugène Berthoud, elle manque en dépit du titre, *Jeunesse*, en dépit des vers que M. Henri Spiess a écrits tout exprès pour le musicien. Je m'explique : l'œuvre de l'excellent violoniste qui professe à l'Ecole de musique de Bâle et rendit lui-même pleinement justice à son « poème », ne se développe en aucune de ses trois parties selon une nécessité interne, elle ne s'appuie pas davantage sur le très beau poème de M. Henri Spiess, qui pourrait bien n'avoir été écrit qu'après coup. Il semble donc que, partis d'une idée commune, poète et musicien l'aient chacun pour soi transfigurée, sans nul souci de communion d'art intime et constante, je dirais presque en frères ennemis, car un abîme sépare le poème versifié du poème sonore, le premier vécu, le second voulu. Non pas, entendons-nous bien, que j'accuse M. Berthoud de manquer soit de sensibilité, soit de sincérité, mais son inspiration musicale a le souffle court et l'effort qu'il a dû faire pour remplir un cadre aussi vaste que celui d'une œuvre sym-

phonique en trois mouvements a été purement intellectuel. Or les capacités techniques de l'auteur ne suffisent point pour faire illusion sur le manque de continuité de l'inspiration : si le sens de l'orchestration est déjà très développé chez lui, l'inhabilité de l'écriture est grande encore et, chose étrange, même dans le quintette d'archets.

C'est à ce point de vue surtout que les cadets auraient le devoir d'apprendre beaucoup de leurs ainés, avant de se produire. Il aura suffi, je pense, pour les en convaincre, de la ballade de Joseph Lauber, *Die Trommel des Zyska*, ou même de la *Sérénade* de Hans Kötscher. Et quel enseignement précieux dans la juxtaposition de ces deux œuvres : la première, claire, concise, exprimant avec des moyens excellemment choisis tout ce qu'elle veut exprimer et rien que ce qu'elle veut exprimer, — la seconde, imprécise souvent, prolixe et usant de ressources disproportionnées avec l'idée. Si même, il fallait admettre que M. Kötscher s'est borné à ressusciter l'ancienne forme cyclique de la « sérénade » en en soudant les différents mouvements, on ne saurait s'empêcher de constater qu'il en a complètement méconnu l'esprit. Les thèmes, pleins de charme en eux-mêmes, y sont noyés dans un océan de sonorités, et le donneur de sérénade prend à ce dévergondage orchestral un plaisir tel qu'il oublie, comme on l'a fort joliment dit, que tout cela « tourne à l'aubade ». Du moins, plus d'un compositeur peut-il prendre ici une leçon d'orchestration sonore et bien équilibrée, d'admirable écriture pour les « cordes » surtout. Il en est de même de l'irréprochable facture orchestrale de J. Lauber dont je ne serais point surpris que, par ailleurs, l'œuvre fut le résultat d'une collaboration intime du compositeur et de son interprète, M. Rodolphe Jung. Celui-ci a chanté en grand artiste et d'une voix de baryton très prenante dans les passages lyriques surtout, les vers si caractéristiques du baron de Münchhausen, intensifiés par l'art sobre et expressif d'un de nos meilleurs musiciens suisses.

Il me reste enfin à parler des deux piliers de ce même programme, le premier et le dernier morceau : le *Resurrexit* pour chœur mixte, soprano, orgue et orchestre, de Paul Benner, — les cinq fragments de la *Veillée* de E. Jaques-Dalcroze. La première de ces œuvres, une suite au *Mortuus pro nobis* entendu à la fête de Neuchâtel, m'a laissé une impression un peu mélangée : il y a certainement de la grandeur et de la vie dans ce tableau musical, mais aussi un manque d'élévation dans l'expression artistique du divin mystère de la résurrection. J'ai dit « tableau », c'est bien plutôt « décor » que j'aurais dû dire pour montrer le caractère avant tout théâtral de l'œuvre, du grand *crescendo* orchestral sur une pédale des basses et de l'orgue (*crescendo* dont la recette est connue) à l'écriture tout homophone des chœurs, en passant par le solo de soprano que Mlle Joh. Dick chanta d'une voix ample et expressive. Mais M. P. Benner est jeune, très jeune et son œuvre est riche de promesses. Il sentira lui-même un jour ce qui manque à son *Resurrexit* de maturité, de « dessous » — philosophie ou foi religieuse —, et il s'étonnera d'avoir osé s'attaquer à un tel sujet !

La Veillée, du plus « musicien » sans doute d'entre nos musiciens romands, a terminé ces réunions musicales sur une note de joie attendrie, d'humour, d'adoration naïve dont le romantisme mi-germain mi-latin était particulièrement bien en situation. Toutefois l'œuvre n'est pas nouvelle, elle

n'ajoute rien à la gloire d'E. Jaques-Dalcroze et sa principale raison d'être au programme fut l'occasion qu'elle donna à M. le prof. Dr E. Radecke de diriger en personne le « Chœur mixte », les solistes (Mlles Joh. Dick et M. Philippi, M. Rod. Jung) et l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich. Chacun fut heureux de témoigner au directeur de fête sa reconnaissance pour la conscience et le zèle qu'il apporta à la préparation de tant d'œuvres diverses, parfois bien imparfaites et répondant peu à son tempérament ou à ses goûts personnels.

* * *

Grâce à M. le prof. Dr E. Radecke, grâce au charmant accueil d'un Comité d'organisation qui avait à sa tête le syndic et président du « Musik-kollegium » de Winterthour, M. le colonel Rudolf Geilinger, les membres de l'A. M. S. et leurs amis ont passé dans la petite ville des bords de l'Eulach des heures délicieuses. Réception très cordiale chez le syndic, soirée familière toute animée de saine et franche gaité, banquet dont la présence d'un nombre inaccoutumé de dames fit tout le charme et l'attrait... en dehors des discours que j'oubliais de MM. Edm. Röthlisberger, R. Geilinger, Hegar et Radecke, — rien ne fut négligé pour entourer les trois concerts — vingt et un solistes, dix-neuf compositeurs joués — de la diversion et du confort nécessaires.

Bien plus, non contents de nous guider dans leur ville actuelle, nos hôtes nous ont offert dans le « Festheft » une étude remarquable du Dr Rud. Hunziker sur *La musique à Winterthour*. Nous y voyons défiler au cours des âges les physionomies les plus diverses et — sans vouloir remonter avec l'auteur jusqu'à la fondation du *Collegium musicum* en 1629, ou plus haut — voici Ernest Methfessel, Théodore Kirchner, Carl-J. Eschmann, l'éditeur Rieter-Biedermann dans la maison duquel Joh. Brahms séjournait et écrivit la fugue finale (sur la pédale en *ré*) de la III^{me} partie du *Requiem allemand*, voici encore Hermann Goetz, G. Rauchenecker, etc., etc.

Honneur à la mémoire de ces hommes de talent qui ne crurent point indigne d'eux de vouer à la « petite » ville une notable partie de leur temps et de leurs forces ! Et puisse l'*« Association des Musiciens suisses »* contribuer elle aussi pour sa part à la décentralisation toujours plus complète de la vie musicale, à la régénération de la vie bourgeoise par l'art.

GEORGES HUMBERT.



La *Vie Musicale* publiera dans son prochain numéro un article
de M. RENÉ MORAX : *Théâtre de musique*.



La Musique en Suisse.

Suisse romande

C'est à Winterthour qu'a battu pendant bien des jours — avant, pendant et après la réunion de l'A. M. S. — le cœur musical de la Suisse. Il faut néanmoins signaler quelques événements ici ou là.