

Zeitschrift: La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber: Association des musiciens suisses
Band: 5 (1911-1912)
Heft: 5

Artikel: Franz Liszt : 1811 - 1911
Autor: Schmidt, Léopold
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068643>

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: 22.02.2026

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

La Vie Musicale

Directeur : Georges Humbert

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

SOMMAIRE :

Franz Liszt, Dr LÉOPOLD SCHMIDT. — Le cinquantenaire du Conservatoire de Lausanne, G. H. — La musique à l'étranger : Allemagne, M. MONTANDON; Angleterre, LAWRENCE HAWARD; France, P. LANDORMY. — La musique en Suisse : Genève, EDM. MONOD; Vaud, G. HUMBERT, E.-A., CONST. BRAÏLOÏ, JOACHIM ROUILLER; Neuchâtel, MAX-E. PORRET. — Les grands concerts de la saison 1911-1912 (suite). — Echos et Nouvelles. — Calendrier musical. — Chez les Editeurs.

ILLUSTRATIONS : FRANZ LISZT en 1835, d'après un portrait appartenant au Conservatoire de Genève.

JULES NICATI, directeur du Conservatoire de Lausanne.

FRANZ LISZT

1811 — 1911

Le calme et le naturel avec lesquels — chacun à sa manière — les musiciens se comportent depuis une dizaine d'années à l'égard de Franz Liszt est un indice de la plus haute importance pour l'étude de l'art contemporain. Il y a longtemps déjà que les deux concertos de piano, quelques rhapsodies hongroises ou quelques transcriptions ne servent plus seuls de chevaux de parade aux virtuoses d'avant-garde. Les *Poèmes symphoniques* du maître se sont introduits même dans les programmes des concerts populaires ; les trésors de sa musique de piano sont révélés un peu partout ; les chanteurs vont à ses *Mélodies* ; les tentatives heureuses d'exécution de sa musique d'église et de ses oratorios se multiplient. Et surtout nul fanatisme n'empêche plus amateurs ni professionnels de rendre justice à la « personnalité » de Liszt.

Or, le centenaire que nous célébrons nous offre une occasion particulièrement propice de nous demander d'où vient et comment il est possible d'expliquer ce revirement d'opinion à l'égard du maître.

Avant de chercher une réponse à cette question, notons que l'admiration pour Liszt ne procède pas partout des mêmes sources, ce qui explique du reste qu'elle ait pu se propager à tel point. Une chose est certaine, c'est qu'en Liszt le compositeur est actuellement, pour nombre de musiciens,

de beaucoup le plus intéressant ; les temps sont passés où l'on pouvait dénier ses œuvres, comme si elles eussent été la négation même de la musique, et où on le considérait, lui, uniquement comme le plus grand d'entre les pianistes. Toutefois les partisans de ses œuvres ne sont pas absolument en majorité, et l'on peut dire d'une manière générale que c'est bien plutôt son influence que son activité créatrice qui a déterminé le revirement d'opinion signalé plus haut. Influence directe, immédiate, et influence posthume. Liszt en effet est la personification d'un principe d'art ; il devait naturellement grandir dans la mesure où, de plus en plus, notre époque s'appropriait ce principe, dans toute sa manière de sentir et de penser. Enfin, il faut tenir compte, accessoirement mais d'une manière très appréciable, de la recrudescence de sympathie, due aux qualités personnelles de Liszt. Et la noblesse de son caractère ne lui a pas seulement valu la reconnaissance et l'admiration d'une quantité de gens ; elle a une valeur historique, en ce sens qu'elle a contribué à éléver notablement la situation sociale des musiciens.

On me permettra maintenant de revenir avec un peu de détails sur ce qui précède. Pour bien comprendre le caractère* et l'étendue de l'influence que l'esprit de Liszt exerce sur notre temps, il faut tout d'abord se faire une idée claire des éléments qui caractérisent la musique moderne et la différencient essentiellement de l'art des autres époques. Les mots à l'emporte-pièce sont toujours dangereux. Cependant on pourrait parler, semble-t-il, dans cet ordre d'idées, de la joie que nous éprouvons en face de ce qui est nouveau, original dans le sens de personnel. C'est elle, cette joie, qui explique la réceptivité si souvent étonnante du public, et c'est le désir de la créer qui incite constamment nos musiciens. Il va de soi que cette aspiration à l'expression personnelle a existé de tous temps. Les grands maîtres l'ont tous connue, et la joie qu'elle procure a toujours été pour une part dans l'émotion artistique. Mais dans un cas comme dans l'autre elle restait en quelque sorte accidentelle et n'avait jamais pris encore la place prépondérante qu'elle occupe de nos jours. Cette même idée a été exprimée autrement : l'élément « caractéristique », a-t-on dit, a pris, dans l'art musical, la place du beau. Il était inévitable que l'aspiration à la nouveauté de l'idée ou de l'expression amenât ce déplacement de notre conception du beau musical, puisque celle-ci renferme toujours une part de tradition.

On peut aisément déduire tous les caractères distinctifs de la musique moderne du subjectivisme qui domine en elle. L'individualisme de celui qui veut à tout prix un art « nouveau » doit, tôt ou tard, entrer en conflit avec les formes traditionnelles. Il en ressent la gêne comme d'une entrave qu'il faut, sinon briser, du moins desserrer. C'est alors qu'apparaît inconsciemment, chez l'artiste, le penchant à la complexité, le désir d'échapper à la simplicité de l'art populaire qui, lui, tend toujours à l'expression type du sentiment. Or, moins l'artiste se ratache à des données connues, plus il doit s'efforcer de se faire comprendre nettement : il accusera les contrastes, il avivera le coloris, en un mot il portera à l'extrême tous les procédés d'expression de son art. Il semblerait, à vrai dire, que telles manifestations artistiques récentes vont à l'encontre de cet affirmation. Mais il ne faut pas oublier que le debussysme, avec son caractère d'abstinence partielle, est une forme d'art réactionnaire, bien plus spéculative que spontanée.

Ce sont les instruments et, en particulier, leurs combinaisons orchestrales, qui offrent à l'expression caractéristique les plus riches gradations de nuances ; de là la prépondérance actuelle de la musique instrumentale,

qui sert de terrain d'essai aux innovations les plus nombreuses et les plus hardies. Mais comme les moyens d'expression d'un art s'épuisent, les chercheurs infatigables se mettent en quête de possibilités nouvelles. Ils les trouvent en faisant appel à d'autres domaines de l'art ; ils créent des alliances entre la musique, la peinture, la poésie, entre les réalités de la vie et les abstractions de la pensée. Et la musique, ainsi fécondée, pose naturellement de nouveaux problèmes à la technique. Il ne faut donc pas s'étonner que celle-ci ait pris de nos jours un développement si inattendu et que, dans la main de compositeurs plus désireux d'arriver que de remplir leur mission, elle soit devenue souvent un but au lieu de rester un moyen.

Cette recherche avide de la nouveauté doit apparaître clairement à tous ceux qui connaissent l'agitation de notre vie musicale, où chacun peut faire son salut à sa guise et où les expérimentations ne se comptent plus. Tout ce que nous en avons pu déduire s'adapte indéniablement à la musique moderne et, en particulier, à l'art de l'école dite « néo-romantique » allemande. Si maintenant nous jetons un regard en arrière, si nous recherchons les origines premières de ce mouvement, nous rencontrons partout l'œuvre et la personne de Liszt. C'est lui qui tient dans sa main presque tous les fils de la trame musicale moderne. Bien plus, il exerça une telle attraction sur tous les éléments de vie nouvelle qui s'élaborèrent autour de lui ou avant lui, que par lui seul ils prirent une valeur positive et exercèrent une influence décisive sur l'évolution de l'art dans une direction déterminée. Et ceci est vrai dans un sens comme dans l'autre, dans le sens de l'éloge comme dans celui du blâme. Car si Liszt a contribué à libérer la musique des liens qui l'enserraient trop étroitement, il a tout aussi bien ouvert la voie à la matérialisation d'un art qui, de simple expression du monde émotionnel, est devenu un langage de signes sensoriels. Telle est l'importance historique de Franz Liszt ; et l'on en eut bien le sentiment obscur, puisque, tant qu'il fut parmi les combattants, on lui refusa l'aveu de son talent et on entretint contre sa personne une hostilité constante.

A partir du jour où Liszt eut enfin conquis l'indépendance artistique, il poursuivit résolument sa voie et, chose bien digne de remarque, nulle attaque ne parvint à entamer son idéalisme. Nous savons que sa vie fut remplie d'amertume et qu'il ressentit douloureusement les résistances inévitables auxquelles se heurtèrent ses tendances artistiques. Mais jamais il n'hésita, ne douta de lui-même, ni ne consentit aux concessions faciles. Quel que soit le domaine où se manifeste son activité, ce sont partout les mêmes tendances à transformer et à réformer. Le jeu brillant d'un Paganini et l'exemple de Chopin, son précurseur, l'engagèrent à se créer au piano un style personnel et qui soit bien à lui. Or chacun sait ce que cela signifie. Il ne s'agit point seulement d'une évolution, d'un enrichissement de la technique jusqu'à un degré de virtuosité auparavant insoupçonné. C'est, au clavier, la découverte de possibilités jusqu'alors ignorées ou négligées, et qui permettent au piano d'entrer désormais en concurrence avec d'autres instruments, en lui assurant des chances de succès de beaucoup supérieures. Liszt n'a pas seulement allumé au clavier le feu d'artifice d'une virtuosité brillante, il a insufflé à son instrument l'âme du chant et il lui a donné le pouvoir d'évoquer des timbres divers. Il a fait bien réellement du piano un instrument de concert. S'il est vrai qu'à ce propos il faut, comme nous l'avons déjà fait, joindre à son nom celui de Chopin, il n'en est pas moins certain que c'est le mérite particulier de Liszt d'avoir augmenté le pouvoir expressif de son instrument au point de vue de l'intensité et de la pléni-

tude sonores, dans des proportions telles qu'il s'appropria les effets de la polyphonie et des combinaisons de timbres de l'orchestre. Mais nous touchons ici à l'une des manifestations de l'activité de Liszt qui ne laissa pas d'avoir de graves conséquences. Nul doute que cette recherche des effets de masse, que cet amour de l'ampleur sonore ne nuisent au timbre du piano, cloche et harpe tout à la fois, et ne porte atteinte à son caractère originel. Toutes portes étaient ouvertes désormais aux tours de force des modernes broyeurs d'ivoire. Il est avéré toutefois que Liszt lui-même sut rester dans les limites d'une esthétique pure, que sa personnalité géniale lui permit de donner à la « bravoure » même un cachet d'art vrai. C'est par imitation que son exemple a été dangereux pour beaucoup, en ce sens que ses conquêtes les plus remarquables sont devenues le point de départ des orgies athlétiques d'un grand nombre de pianistes de nos jours.

Nous ne quitterons pas le pianiste sans signaler le rôle de pionnier qu'il joua, ne fût-ce même que par son extérieur. Il n'est pas exagéré de prétendre que toute l'organisation actuelle du concert est due avant tout à la personnalité de Liszt. Plus qu'aucun de ses prédecesseurs, le maître fit de la salle de concert le centre réel de la vie musicale, mais il sut en interdire l'accès à l'affarisme et au mercantilisme qui s'y installèrent dans la suite. Il donna bien plutôt le plus bel exemple de désintérêt, en répandant son art sans compter et en le mettant toujours au service d'idées supérieures. Dès que le virtuose eut conquis le terrain, ce fut l'« interprète » qui se révéla de plus en plus le digne serviteur de l'œuvre. Et que n'a-t-il pas fait pour Beethoven, par exemple, ou pour d'autres classiques ! Avec quel zèle ne s'est-il pas efforcé d'acclimater, partout où s'étendait le domaine de son action, l'œuvre d'art qu'il jugeait digne de cet effort ! Notre conception du virtuose, intermédiaire entre l'artiste créateur et le public, remonte à Liszt. N'y avait-il pas là aussi quelque chose d'absolument nouveau ? Mais ce côté de sa personnalité s'accuse bien plus encore, quand apparaît le chef d'orchestre.

Son intervention en faveur de Wagner et de toute l'école néo-romantique allemande ; sa conception du rôle du chef d'orchestre, si éloignée de toute idée de métier ; l'influence qu'il savait exercer sur les solistes et sur l'orchestre, tant aux répétitions qu'à l'exécution, — tout cela servit de modèle à une quantité innombrable de musiciens et inspira les hauts faits de Hans de Bülow et de beaucoup d'autres. Au surplus, le chef d'orchestre sert, chez Liszt, de transition entre le pianiste virtuose et le maître, le pédagogue.

On sait avec quelle élévation de vues il s'acquitta de cette tâche pendant les dernières années de sa vie. Le cercle qui l'entourait, à Weimar, ressemblait à une cour. Cette simple constatation nous oblige à nous demander comment un homme parvint à se créer une situation aussi exceptionnelle, et nous place de nouveau en face des qualités personnelles du musicien.

Il survint dans le monde musical allemand, du temps de Liszt, une complète transformation, une rupture avec le passé. La situation sociale des musiciens était restée jusque-là très humble, en dépit de tout l'intérêt que l'on portait aux choses de la musique, en Allemagne. Nulle célébrité n'avait réussi à transformer un état de choses qui paraissait immuable. Liszt, lui, força le monde à reconnaître aux musiciens des droits égaux à ceux des autres classes de la société. Et il le fit non point comme un Beethoven aux manières brusques et au col roide, mais en homme du monde,

chevaleresque et distingué. Dans ses relations avec les princes comme avec les artistes, Liszt se montra toujours grand seigneur, innovant en ceci aussi dans le monde artistique. Mais s'il exigeait beaucoup, il ne donnait pas moins. Il savait justifier ses allures de gentilhomme par sa haute intelligence, ses connaissances scientifiques et ses qualités de cœur. Il montrait ainsi à ses collègues ce qui leur avait manqué jusqu'alors et leur indiquait l'effort qu'ils avaient à faire pour améliorer leur situation. Il est superflu d'insister sur le service qu'il rendit à toute la confrérie des musiciens. Et en fait le niveau intellectuel du musicien allemand s'est élevé en même temps que se transformait sa situation sociale. De part et d'autre, préjugés et antagonismes se sont évanois.

En tant que musicien pratiquant, Liszt appartient à l'histoire. Le créateur d'œuvres audacieuses, lui, vit encore. Il s'agit de s'entendre avec lui. Et tout d'abord, on ne saurait s'étonner de le trouver révolutionnaire, puisque cette tendance est dans la logique de tout son être. Ici encore Liszt prend l'initiative « de par la grâce de Dieu » et s'enrôle sous l'étendard du progrès. Les premières œuvres qu'il publia pour le piano n'étaient rien autre que de la musique de concert; c'est dans le domaine de la technique que l'on y rencontre le plus d'éléments nouveaux. Les *Rhapsodies hongroises*, les transcriptions de mélodies de Schubert, les fantaisies sur des motifs d'opéras et les études s'adaptent précisément au jeu nouveau du maître. Plus tard, lorsque l'inspiration de sa musique de piano devient, elle aussi, personnelle, c'est l'élément poétique qui prédomine. Dans les deux concerto de piano, Liszt s'attaque déjà à la forme, qu'il condense en un seul mouvement, en abrégeant les parties traditionnelles et en les soudant les unes aux autres. L'homogénéité de l'ensemble est établie par des relations thématiques. Ces mêmes principes, il les appliqua ensuite à la sonate et l'on peut affirmer qu'en dépit de ses longueurs indéniables, la *Sonate en si mineur* est un des monuments les plus remarquables du nouveau style. Le principe fondamental de compilation, que la forme classique (en plusieurs mouvements) avait emprunté à la suite ancienne, est supplanté par celui de l'unité cyclique de plus en plus en faveur de nos jours, ainsi que le prouvent, entre autres, les ouvrages lyriques d'un Richard Strauss.

On pourrait admettre la symphonie orchestrale, telle que Liszt l'a conçue, comme conséquence dernière du principe de l'« unité », dans la forme, si d'autres facteurs n'avaient exercé sur elle une influence décisive. On ne saurait, en effet, ni démontrer partout, dans le « poème symphonique », ni considérer comme essentielle la condensation des quatre mouvements de la symphonie classique en un seul. Bien plus essentiel — ainsi que le révèle la dénomination même de « poème » — est le rôle qu'y joue la pensée poétique comme élément directeur. Ce n'est pas ici le lieu de définir le concept, ni de retracer l'histoire de la musique à programme. Il va sans dire que de tous temps des images poétiques ont fécondé l'inspiration des musiciens et déterminé ou réglé leur activité créatrice. Ce qu'il y a de nouveau dans le poème symphonique de Liszt, c'est que l'incitation extérieure y devient un élément formel. Liszt avait, à la vérité, un précurseur en la personne de Berlioz, le premier compositeur de musique à programme dans le sens moderne du mot. Mais Berlioz ne s'était pas encore libéré de la forme symphonique traditionnelle ; il se contentait d'allier aussi étroitement que possible la poésie et la musique, et de suggérer à l'auditeur ses idées et ses sentiments par le moyen d'un titre et d'un programme. Chez Liszt par contre, l'élément poétique se crée à soi-même une forme qu'il fa-

çonne selon ses propres besoins. Peut-être notre musicien n'était-il pas absolument conscient de la portée que cette réforme devait avoir pour tout l'avenir de la musique. Quoi qu'il en soit, l'aspiration à des formes d'art nouvelles voyait s'ouvrir devant soi des horizons insoupçonnés et presque infinis. Le principe auquel obéissaient les classiques et les romantiques semblait avoir épuisé peu à peu toutes les possibilités de création enfermées dans des formes musicales déterminées. Dès l'instant où la musique commença à s'adapter, telle un vêtement sonore, aux créations de la poésie ou de la peinture, un monde nouveau s'ouvrit à elle, un monde aussi vivant et aussi varié que la nature elle-même. Et sur cette large voie qui s'offrait à lui, le compositeur, désormais sans entrave, pouvait marcher entièrement à sa guise.

Nous avons été les témoins de l'ardeur avec laquelle les impulsions de Liszt ont été suivies et de la transformation complète qu'elles opérèrent peu à peu dans le monde musical. Nous vivons encore aujourd'hui, pour une large part, sous l'emblème de Liszt, et même, à plus d'un égard, les disciples ont dépassé le maître. Ses théories émancipatrices, sa musique à programme, sa manière de traiter le piano et l'orchestre sont celles qui ont le plus fait école, tant en Allemagne qu'au dehors ; ce sont elles, et souvent aussi son style et ses procédés d'écriture, dont nous sentons le plus fortement l'influence, en dépit de Brahms et de Wagner. Mais il est bien entendu que nous ne parlons ici que d'éléments, de principes. Car on ne saurait prétendre qu'une puissance créatrice adéquate s'alliait à son esprit extraordinairement inventif, à son caractère génial, on pourrait presque dire à l'instinct qui le poussait à élaborer de nouveaux principes d'évolution. Ce fut là l'élément tragique de sa vie, qu'il sut montrer la voie, mais non pas la suivre. Et c'est pourquoi il devait rencontrer de l'opposition ; c'est pourquoi l'histoire seule peut lui rendre justice. Maintenant que nous entendons bien des choses d'une autre oreille, que notre compréhension musicale s'est élargie et enrichie, nous sommes forcés d'avouer, de nous avouer à nous-mêmes, qu'une petite partie seulement de l'œuvre de Liszt peut être considérée comme parfaite et comparée aux chefs-d'œuvre des maîtres doués d'une réelle puissance créatrice.

Les relations que Liszt entretint avec Richard Wagner méritent que nous leur consacrons un paragraphe spécial. De leur vivant, la personnalité imposante du grand dramaturge projeta son ombre sur celle de l'ami dont les facultés créatrices étaient loin de pouvoir se mesurer avec les siennes. Mais à peine Wagner eut-il fermé les yeux que déjà l'esprit de Liszt se révéla le plus vivace et le plus fort. Les doctrines et les œuvres de Wagner se répandirent dans le monde entier, mais quelle qu'ait été leur influence, c'est dans la personne et dans l'œuvre de Liszt qu'il faut chercher les principes déterminants des créations de toute la génération suivante. Les « jeunes » en Russie comme en France, et en Allemagne avec Richard Strauss à leur tête, prirent possession de son héritage. Wagner, lui, était trop grand pour trouver des successeurs, et ses théories n'avaient au fond de raison d'être que pour lui-même.

Le poème symphonique fut bien réellement, jusqu'à ces derniers temps, la forme par excellence des manifestations les plus importantes de l'art musical, et nous ne voulons pas rechercher en ce moment jusqu'à quel point il s'est peut-être déjà survécu. Si même nous devions admettre que la grande époque en fut passée, le mérite de son inventeur n'en serait pas moindre pour autant. Toute la dernière période d'évolution de notre art

est dominée par cette forme, et si, aujourd'hui, des principes nouveaux, peut-être encore mal formulés, entrent en jeu selon les lois éternelles de l'alternance, les forces vives que le poème symphonique a nourries en son sein n'en seront point perdues; elles continueront à agir, comme ce souffle de liberté que Liszt a fait passer sur l'imagination créatrice.

Enfin, on ne peut esquisser, même à grands traits, l'image du maître, sans parler de la musique d'église à laquelle il consacra tout son intérêt et tous ses efforts pendant la dernière partie de sa vie. Ici encore tout est renouvellement, transformation. La musique de l'église catholique était en pleine décadence; il voulut à la fois la relever et lui donner un caractère de plus grande profondeur. En cherchant à concilier le dogme et la foi personnelle. Il ne se mettait point en contradiction avec lui-même. Et s'il ne parvint pas à effacer complètement de son œuvre les apparences théâtrales, c'est que, précisément, il resta dans les limites de son œuvre.

Où donc que nous regardions, la vie de Liszt est faite tout entière de lutte sans trêve pour atteindre un idéal, de désir jamais assouvi de tout renouveler et vivifier autour de lui. Liszt fut un instigateur et un promoteur, tel qu'il y en eut bien peu dans l'histoire de l'art, et je ne sache guère de personnalité qui ait imprimé à la musique autant d'impulsions diverses. Lui qui accueillait avec la même joie et le même enthousiasme toute œuvre de valeur, à quelque tendance qu'elle appartint, lui qui était à ce point libre de tout préjugé et de toute prévention qu'il reconnaissait les qualités même de ses adversaires, prêcha par son attitude cette large tolérance, sans laquelle il n'y a ni progrès possible, ni avènement d'aucune forme d'art nouvelle.

Les différents traits de l'esquisse que nous venons de tenter de Franz Liszt, pianiste génial, chef d'orchestre modèle, compositeur original, écrivain spirituel, pédagogue influent, constituent sans nul doute l'une des physionomies les plus intéressantes de l'histoire de la musique. Et la postérité conserve en même temps que le souvenir de l'artiste, celui de l'homme à l'âme noble entre toutes¹⁾.)

Dr LÉOPOLD SCHMIDT.

¹⁾ Cette étude a paru, en allemand, dans l'intéressante « *Leonard's Illustrierte Musikzeitung* » (Berlin).

La Vie Musicale publiera dans son prochain numéro :

J.-JOACHIM NIN : *Fidélité*.

Le Jubilé cinquantenaire

du

Conservatoire de Lausanne

Le Conservatoire de musique de Lausanne s'apprête à célébrer, le 6 novembre, par une audition spéciale d'élèves, suivie d'un dîner, le cinquantenaire de sa fondation. Une brochure, dont le luxe discret est de bon aloi, sera offerte à cette occasion aux nombreux invités du Comité. Nous sommes heureux de pouvoir, grâce à