

Zeitschrift: La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber: Association des musiciens suisses
Band: 7 (1913)
Heft: 3-4

Rubrik: La musique en Suisse

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: 09.01.2026

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

La musique en Suisse

GENÈVE 24 septembre. Soirée **Hugo Wolf**. Lieder du célèbre compositeur, traduits avec un sens poétique très affiné par **Mme Zibelin-Wilmerding**, dits par M. Munier, le distingué professeur au Conservatoire, puis chantés par la traductrice, qui a mis à les interpréter toute la ferveur de son admiration pour le maître. Au piano, Mlle M. Möller, sûre et souple accompagnatrice ; à l'harmonium, M. Favas-Chavanne. Morceau final : chœur de Wolf bien exécuté par l'« Heure musicale », chœur mixte sous la direction de Mme Zibelin.

Concerts d'été de M. Barblan. Vingt-six soirées en août et septembre.

Exécutants : M. Barblan, le Petit Chœur, un groupe de chanteurs, et trente-six solistes, savoir : Mmes C. M. Albers, M. Babaïan, M. Borel, A. Buisson, Christian, J. Demont, C. Eugster, E. Favre, T. Fontaine, E. Lenoir, C. Mathil, S. Pasche, A. Reichel, Streit-Ceuppens, E. Thom, M. Trachsel, Verdesi-Darier, J. Wollichard, MM. E. Barblan, Nicoud-Valmond, A. Pochon (chant) ; Mmes Chautems-Demont, G. Le Coultre, M. Sandoz, H. Wuilleumier, MM. Chatenay et Riedlinger (violon) ; Mlle Rosa Brany, MM. Bonfiglio, Briquet, Kunz, Lang (violoncelle) ; M. de Bie Luden (flûte) ; MM. Barbier, Faller, Nicolaj (orgue).

Premières auditions : œuvres ou fragments pour chant d'Agostino Steffani, A. Scarlatti, H. Schütz, Rameau, Arnold Mendelssohn ; trois airs tirés de cantates de Bach ; air de Purcell (vlle), sonate de Veracini (violon) ; fragment d'une sonate de D. Fleuret et Pastorale de Max Reger (orgue).

Concerts d'été de M. W. Bastard. Dix-sept concerts au Victoria Hall, aux mois d'août et de septembre également.

Solistes : Mmes Babaïan, Bastard-Foex, Raymonde Delannois, Streit-Ceuppens, MM. A. Kunz, Ch. Weber (chant) ; Mlles M. Breitmayer, G. Le Coultre, H. Wuilleumier, MM. A. Bastard et F. Closset (violon) ; MM. Avierino, Brandia, Lang (violoncelle) ; M. Rouge (hautbois).

Premières auditions : Toccata de *Frescobaldi*, deux pièces de *Chauvet*, deux de *C. Bonnet*, deux de *Gigout*, deux de *Mas y Serracant*, un Offertoire de *Galeotti*, pour orgue. L'air de J. Fischer, le motet pour une voix de Campra et le psaume de la liturgie arménienne (recueilli par Ekmalian) chantés par Mlle Babaïan sont très probablement aussi des premières auditions.

4 Octobre. Concert **Casals-Dumesnil**. Au programme : *Sonates* pour piano et violoncelle de Beethoven (op. 102, n° 1) et de Brahms (op. 38) encadrant les *Etudes symphoniques* de Schumann (piano) et la 6^{me} suite de Bach pour violoncelle seul.

Pour un artiste aussi habitué que Casals à obtenir de son instrument une obéissance parfaite à la moindre ébauche d'un geste, la rupture d'une corde est une véritable calamité. La corde neuve, celle qu'on n'a pas encore eu le temps d'approprier, de dresser, cherche parfois à échapper au joug ; parfois elle se trouve être mauvaise ; une oreille sensitive comme celle de Casals ne supporte qu'impatiemment le moindre grattement insolite, le plus faible harmonique résonnant à faux. Aussi, après un essai infructueux — relativement —, le violoncelliste a-t-il renoncé à terminer la *Suite en ré mineur*, et a-t-il remplacé les Bourrées et la Gigue par une Sarabande tirée de la *Suite en ut mineur*.



L'accident est d'autant plus regrettable que M. Casals n'avait pas encore joué à Genève cette suite en *ré* (écrite pour *Viola pomposa*, sorte de violoncelle à 5 cordes *ut, sol, ré, la, mi*, construit par Bach lui-même) où le vieux Bach se montre une fois de plus toujours le même et toujours nouveau. La fin de la Courante est caractéristique de la sensibilité musicale des anciens. Comme dans quelques autres œuvres, une simple tonique succède à une septième de dominante :



Bach aurait pu écrire un accord arpégé : une note lui suffit ; c'est la preuve, n'est-il pas vrai, qu'il y a 200 ans on entendait encore assez nettement les harmoniques ; en effet la sensible et la septième ne sont « résolues » que par eux¹. Nous sommes si habitués à en faire abstraction que nous taxerions volontiers d'exagérée la concision des maîtres anciens.

Plus d'une fois j'ai eu l'occasion de parler ici de Pablo Casals : le lecteur me tiendra quitte d'une appréciation aussi inutile qu'inadéquate. En présence d'un artiste de cette valeur, on n'a envie que d'écouter et de se taire.

La personnalité de M. Dumesnil est, au fond, très différente de celle de Casals ; mais la volonté de fer qui s'est toujours manifestée dans son jeu, il paraît l'avoir employée à s'assouplir, et il y a étonnamment bien réussi. A force d'intelligence et d'habileté, il fait sienne l'interprétation de son partenaire ; l'impression d'ensemble est d'une homogénéité remarquable. Dans les *Sonates* comme dans les *Etudes symphoniques*, il atteint souvent à un toucher des plus moelleux, à un phraser extrêmement souple, sans rien perdre par ailleurs de la vigueur tranchante qui a toujours été l'une des caractéristiques de son jeu. Une remarque de détail : est-ce à dessein que M. Dumesnil transforme nettement (il n'est pas le seul d'ailleurs) le rythme

$\frac{6}{8}$  en celui-ci : $\frac{2}{4}$  (Etude V) ?

Le public de la salle de la Réformation est toujours le même : les auditeurs de certaine galerie surtout ne cherchent qu'à en avoir pour beaucoup plus que leur argent. La salle croule sous les applaudissements, jusqu'au moment où l'artiste se rassied devant son piano : quand le public pense qu'il n'y a plus rien à tirer de lui, c'est à peine si les marques générales d'approbation l'accompagnent jusqu'à la porte. Il est juste d'ajouter que, cette fois, la *Légende* de Moor jouée en *bis* a paru bien anodine, venant après les Variations de Schumann. C'est d'ailleurs une petite pièce sans prétention.

Le public vraiment musicien a rarement l'occasion d'assister à une soirée aussi intéressante que celle consacrée à l'œuvre de Hugo Wolf. L'inspiration de ce maître est si variée, elle se transforme d'une manière si complète en présence des sujets divers, qu'on supporte sans fatigue d'écouter à la suite une quinzaine de ses lieder. L'idée de faire lire d'avance les textes par un interprète autorisé est heureuse : si bonne que soit la prononciation du chanteur, la phrase, sous son revêtement musical, se déroule souvent trop lentement pour qu'il soit toujours facile d'en saisir d'emblée le sens et la portée : le programme avec textes imprimés me paraît remédier à l'inconvénient d'une manière moins élégante. Il est vrai que si le chanteur ne récite pas lui-même, il devient plus que nécessaire de faire lire à la suite un groupe de lieder, sous peine de fatiguer l'auditeur par un changement trop fréquent d'interprètes, et cela n'est pas sans nuire à

¹ La septième même très imparfaitement, deux octaves plus haut.

l'unité de l'émotion. M. Favas-Chavanne a sans doute eu l'impression très juste que le son du piano, avec ses percussions inévitables et ses vibrations vite éteintes surtout dans les registres élevés, ne réalise que très imparfaitement certaines des conceptions de Wolf (arrive-t-il jamais, d'ailleurs, que pour traduire l'inspiration musicale, le piano soit autre chose qu'un magnifique pis-aller ?). Il a eu l'idée de soutenir, dans quelques œuvres, la sonorité trop sèche de l'instrument à cordes frappées par un accompagnement d'harmonium discret ; ce travail a été fait avec un goût, une piété indéniables, — malgré tout, on ne peut s'empêcher de hocher la tête. Quelles que soient les imperfections, les défaillances même que l'on peut découvrir chez un compositeur, il est impossible d'admettre qu'un autre que lui cherche après coup à y remédier ; — à moins que cet autre n'entreprenne un remaniement complet ; la transcription, qui naît de la collaboration ouverte de deux personnalités, peut avoir son intérêt ; elle suppose, elle doit toujours supposer, chez l'auditeur, la connaissance de l'original.

La culture musicale des chanteurs paraît faire des progrès encourageants. Les grands airs à effet, archi-connus, deviennent presque des exceptions. Certaines cantatrices, comme par exemple Mlle Babaïan, se font une spécialité de chants anciens inconnus à la grande majorité du public. Je regrette de n'avoir pu entendre ni cette cantatrice, ni la plupart des autres solistes ayant pris part aux concerts d'été. Je crois avoir dit ici déjà le bien que je pense de ceux que j'ai pu aller écouter, bien connus à Genève, à une exception près : M. de Bie Luden, flûtiste très remarquable par la pureté de son style et la bonne qualité du son qu'il tire de son instrument. Depuis quatre ans déjà le public de notre ville a appris à goûter le beau tempérament de M. William Bastard. Quant au talent de M. Barblan, connu des Genevois depuis plus de vingt-cinq ans, il semble qu'il aille se rajeunissant avec l'âge, sans se départir d'ailleurs du bon conservatisme qui fait le fond de sa nature, et qui se manifeste entre autres dans des courtes transitions modulantes, toutes les fois que la tonalité d'un morceau se trouve « éloignée » de celle du précédent. La plupart des virtuoses du piano ont renoncé à ces préludes. Personnellement, je crois que, sans sortir des limites de notre système musical, fondé sur la tonalité, on peut saisir une parenté directe entre tous les « tons », grâce au mouvement mélodique supposé des parties, et par conséquent les faire se succéder sans transition. Seul le passage, sans changement de mode, à la seconde majeure supérieure garde une dureté étrange (ex. : *ré majeur* survenant après *ut majeur*). A supposer que l'oreille délicate puisse être choquée par un changement abrupt de ton, le sens de la bonne ordonnance d'un programme ne l'est-il pas plus par l'intercalation de quelques mesures qui ne tiennent à rien, même si l'exécutant, au moyen de motifs mélodiques empruntés aux deux œuvres, établit entre elles un lien aussi superficiel qu'habile ? Ou ce lien est superflu, ou l'on en aperçoit trop la ficelle. D'ailleurs la modulation n'exclut pas le désir du retour à la tonalité initiale, les œuvres classiques en font foi (la tonique finale est toujours celle du début, quelques lointaines qu'aient été les digressions tonales en cours de route). Inutile de dire que je donne mon humble opinion pour ce qu'elle vaut : il serait intéressant d'entendre à ce sujet l'avis d'un grand nombre de musiciens.

EDMOND MONOD.

