

particulièrement défavorables. Pour vous en convaincre, il me suffira de vous lire ces lignes empruntées aux statuts de la *Society of British Composers*, fondée en 1905 pour défendre les intérêts communs :

« La position actuelle du compositeur anglais qui se consacre à la musique sérieuse est déplorable. Il est encouragé à acquérir une haute culture : des bourses ou prix sont même offerts pour le tenter à entreprendre la production d'œuvres : et, dès son entrée dans la carrière, chacun lui déclare que ces œuvres ne sont pas de vente... D'autres pays encouragent et protègent les auteurs d'œuvres d'art non rémunératrices. L'Angleterre seule n'en fait rien. Il y a quelques années, il était impossible d'obtenir même une seule exécution ; et l'avenir eût été désolant, sans les nobles efforts de Sir Augustus Manns. Maintenant même, il est tout juste possible d'obtenir une exécution d'une œuvre nouvelle — qui est donc traitée plutôt comme une simple curiosité que comme une chose qui pourrait être appréciée si on en prenait connaissance à loisir. »

Depuis des efforts ont été faits, la situation des jeunes artistes s'est améliorée, mais, pour réagir contre l'indifférence du milieu, et affirmer leur vitalité, il a fallu à ces jeunes, vous le voyez de hautes convictions artistiques et une force d'âme peu commune. Sachons leur donc particulièrement gré, Mesdames et Messieurs, de la foi qu'ils ont en leur art et de leurs œuvres qu'ils créent, œuvres où l'on reconnaît déjà mieux que des espérances.

M. D. CALVOCORESSI.



MISE AU POINT

A propos des modifications apportées
par M. G. Mahler
dans l'instrumentation des Symphonies
de Beethoven.

(Tout d'abord, qu'il me soit permis de m'excuser si j'emprunte à Tristan Bernard le titre d'une de ses plus exquises fantaisies, mais ce titre convient bien à mon article, et je n'en trouve pas d'autre. Alors...

Le numéro de décembre 1909 du bulletin de la S. I. M. contient une lettre d'Amérique, due à la plume d'un flûtiste français, M. G. Barrère, qui vit à New-York, depuis quelques années. Le début de cette lettre consiste en une assez verte critique sur la personnalité de Gustave Mahler, et plus précisément sur les modifications que Mahler apporte à l'instrumentation de certaines œuvres classiques, dont les symphonies de Beethoven.

Cette lettre a fait un certain bruit, et plusieurs journaux de musique parisiens qui sont plus ou moins hostiles (sans savoir très bien pourquoi) au nom de Mahler, se sont empressés de reproduire les réflexions du flûtiste français sur les « excentricités » du musicien autrichien ;

parmi eux je cite notamment le *Ménestrel*, journal qui avait déjà publié, il y a quelques semaines, la spirituelle nouvelle de l'emploi que Mahler venait de faire dans sa 8^e symphonie d'une « trompe d'automobile (sic) » ; et le *Courier Musical*, qui a accompagné la publication de la prose de G. Barrère de commentaires particulièrement acerbes.

Depuis Wagner, il n'y a pas eu de musicien qui ait soulevé des polémiques aussi violentes, aussi passionnées, aussi opposées, que celles dont sont cause les œuvres et les idées de Mahler. Toutes ses symphonies ont fait (et feront longtemps) couler des flots d'encre. Mahler a des admirateurs (de plus en plus nombreux) pour qui son nom compte parmi les plus grands de l'histoire musicale de tous les temps, et des adversaires qui ne voient en lui qu'un dangereux charlatan dénué de tout intérêt. Par exemple, il est un côté de son activité musicale sur lequel tout le monde est d'accord : c'est son extraordinaire génie de chef d'orchestre...

Aucune personnalité actuelle ne m'est plus familière que celle de Gustave Mahler. La connaissance, je crois, assez profonde, que j'ai de l'homme et de l'artiste, m'inspire le désir d'essayer de dissiper les malentendus qui résultent, cette fois comme toujours, d'une fausse compréhension et d'un manque absolu de réflexion. Dans le cas qui nous occupe, Barrère n'a pas compris, n'a pas réfléchi, et les journaux qui ont reproduit sa lettre ont encore moins compris et réfléchi que lui. Et pourtant, quelle chose en musique mérite aujourd'hui plus de réflexion que ce qui forme l'objet des critiques formulées par G. Barrère contre Mahler !

Voici le passage de la lettre de G. Barrère qui a été reproduit dans divers journaux :

« Parlons tout d'abord de Mahler, le grand homme d'ici, dont la direction me paraît parfois sujette à critique. J'avais eu l'occasion de jouer moi-même sous sa direction, l'an dernier, et sa compréhension de Beethoven, spécialement, m'avait un peu choqué. Cette impression s'était ensuite accentuée lorsque j'avais entendu la 9^e de Beethoven, sous sa direction. Que les mouvements soient modifiés, la critique ne peut guère y trouver à redire. Mais que l'*orchestration soit changée*, cela dépasse un peu, pour un musicien convaincu, les limites des libertés à prendre. Un orchestre à la Strauss jouant à pleins bras et à pleins poumons : 8 cors, 4 trompettes, 4 flûtes, 1 petite flûte, 4 clarinettes, 4 hautbois, etc...

Ne croyez pas que j'exagère et que j'aie un parti pris : j'ai entendu dans le final la partie de hautbois transportée à la flûte, pendant que l'heureux hautboïste comptait des pauses que Beethoven ne lui aurait jamais permises. Vous dirai-je aussi, que dans la 7^e du même Beethoven, M. Mahler a cru devoir faire doubler les cellos par les altos à un certain passage de l'*Allegretto* ?

Tout ceci peut paraître des vétilles. Mais cette année, M. Mahler ayant son propre orchestre : la *Philharmonic Society*, réorganisée pour lui, a débuté, encore avec Beethoven en introduisant une petite clarinette *mi bémol* (instrument de musique militaire ou de poèmes symphoniques de Strauss.) dans l'*Eroïca*. Enfin, le premier concert historique, comprenait une « Suite de Bach » se composant de trois morceaux, de la *Suite en si mineur*, alternant avec deux morceaux de la *Suite en ré* — avec la basse continue improvisée au clavecin — (un piano à pincettes, non un clavecin) par le kappelmeister, laissant son orchestre s'en aller un peu à la dérive, pour se complaire en des *glissandos* que n'eût pas désavoués Liszt. Dans

cette *Suite en si* de Bach, la flûte — excusez-moi de parler encore de mon instrument —, a une partie de solo que Mahler n'a pas jugé assez de faire tripler : il l'a fait soutenir par une clarinette : ceci est à mon avis, et à celui de bien des musiciens, la limite de la farce en musique. »

Tout est à reprendre dans cette lettre ; procédons par ordre.

Tout d'abord, nos yeux éfarés rencontrent cette merveilleuse chose : « *Que les mouvements soient modifiés, la critique ne peut guère y trouver à redire. (sic.)* » Ah vraiment ! les mouvements ont à ce point peu d'importance que la critique ne pourrait guère trouver à dire sur le compte d'un chef d'orchestre qui se tromperait constamment ? !!! J'avoue ma profonde stupefaction en apprenant ceci... Poursuivons.

2^o « *Mais que l'orchestration soit changée, etc.* » Ici nous touchons à un point très grave, sur lequel je serai obligé de m'étendre un peu longuement.

Depuis de longues années, Mahler fait exécuter les œuvres de Beethoven en *doublant bois et cuivres*. La raison de cette modification est bien simple : l'érudition la plus élémentaire (dont, cependant, un grand nombre de soi-disant musiciens sont totalement dépourvus) met à même de savoir que, du temps de Beethoven, les orchestres comprenaient un nombre de cordes infiniment plus restreint que nos orchestres modernes, dans lesquels il n'est pas rare de compter 60 à 70 instrumentistes à cordes. Il y a trois ans, j'ai eu l'occasion de jouer à l'Ambassade de France à Vienne (ancien palais du prince Lobkowitz) dans la salle où, un siècle plus tôt, avait eu lieu la première exécution de la *Sinfonia Eroïca*. Lorsque je vis les dimensions exigües de cette salle, je ne pus m'expliquer comment on avait pu y placer un orchestre, mais l'Ambassadeur m'apprit que l'orchestre, à cette mémorable « première » était composé d'une trentaine d'exécutants, dont le quatuor suivant :

5 premiers violons, 4 seconds violons, 3 altos, 2 violoncelles, 2 contrebasses, soit : 16 exécutants.

Or, comparez ce chiffre de 16 exécutants avec celui de l'orchestre Colonne :

16 premiers violons, 14 seconds violons, 12 altos, 10 violoncelles, 10 contrebasses, soit : 62 exécutants, et vous me direz s'il est logique d'employer la même harmonie (2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 3 cors, 3 trompettes, timbales, soit : 14 exécutants) contre un quatuor *quadruplé* ! Je sais qu'on m'objectera que, dans les dernières années de la vie de Beethoven, l'augmentation du quatuor commençait à être sensible et que les trois dernières symphonies ont été exécutées avec des quatuors se rapprochant davantage des nôtres. Mais il est trop aisé de répondre deux choses : 1^o que Beethoven était *sourd*, et qu'il est fort probable que, s'il s'était entendu, le manque d'équilibre des deux éléments l'aurait choqué ; 2^o qu'après tout, le nombre des instruments à vent n'est pas spécifié par Beethoven, qui se contentait d'écrire : *Flauti, Oboi, etc.*, ou tout au plus (comme dans la 9^e : *Flauto I, Flauto II*, de même qu'il écrivait *Violino I, II, Viola, etc.*)

D'ailleurs la connaissance, même superficielle, de l'instrumentation beethovenienne, prouve surabondamment que, dans l'esprit de l'auteur, l'har-

monie
bien
cette
paraît
pondé
les pr
chestr
ces in
fendre
librée.
lileté
Puis
tendre
qu'il e
tuors,
et do
3^o
la pa
penda
pause
mises
lui av
réelle
ments
faire,
tous l
ce d
d'une
de B
4^o
certai
Symp
Qu
chang
cette
Ma
grains
Malil
denni
trouv
Moie
SE
et qu
Ca
alleg
re de
se pa
5^o
clarin
milit
insinu
La
vaise
corne
crédit
en lu
tique
et de
A
Berlioz
est 5^o
Berlioz
D'ail
je sach
(2)
à parti
alt

monie devait contrebalancer le quatuor (1). Combien je pourrais citer de détails perdus, que cette traditionnelle erreur d'équilibre fait disparaître sous l'écrasement de la masse trop prépondérante du quatuor! Quelquefois, il est vrai, les prodiges d'habileté d'un illustre chef d'orchestre atténuent, dans une certaine mesure, ces inconvénients; mais comment pourrait-on défendre une instrumentation qui ne sonne équilibrée, qu'au moyen des susdits *prodiges d'habileté*?

Puisque nos oreilles se sont habituées à entendre trois ou quatre fois plus de cordes, et qu'il est impossible de revenir aux anciens quatuors, ayons le courage d'aller jusqu'au bout, et doublons l'harmonie. Voilà la vérité.

3° Dans le final de la 9^e: « j'ai entendu la partie de hautbois transportée à la flûte, pendant que l'heureux hautboïste comptait des pauses, que Beethoven ne lui aurait jamais permises ». Je dirais plutôt que M. Barrère ne lui aurait jamais permises ». Car si Mahler a réellement opéré cette transposition d'instruments, il a dû avoir plus d'une raison pour ce faire, et cette petite modification doit être, dans tous les cas, le fruit de trente années d'expérience de direction et de plus de quarante années d'une connaissance unique au monde des œuvres de Beethoven.

4° « Violoncelles doublés par les altos à un certain passage de l'*allegretto* de la septième Symphonie ».

Quel crime! mon Dieu, quel crime! Quel changement radical de sonorité a dû apporter cette effroyable adjonction!

Mais, au fait, plus j'y réfléchis, et plus je grins pour Barrère que son indignation contre Mahler lui ait fait mettre sur le compte de ce dernier cette juxtaposition d'instruments qui se trouve à la 27^e mesure, au passage:

Moitié des Violles et Altos



et qui est dû à l'AUTEUR!!! (2).

Car, je ne vois guère d'autre endroit, dans cet *allegretto*, où il soit humainement possible de faire doubler les violoncelles par les altos. Ceci se passe de commentaires.

5° Introduction dans l'*Eroica* d'une petite clarinette en mi bémol: « instrument de musique militaire ou de genre symphoniques de Strauss. » insinue d'un ton méprisant le bon flûtiste.

La malheureuse petite clarinette a très mauvaise réputation en France (de même que les cornets à pistons en Allemagne): Berlioz a discrédité pour bien longtemps ce pauvre instrument en lui confiant, dans la « Symphonie Fantastique » cette célèbre mélodie pleine de grâce et de distinction:



Au contraire, en Allemagne et en Autriche,

(1) Il suffit de comparer l'orchestre de Beethoven à celui de Berlioz, par exemple où le nombre des instruments à vent est *triplicé par l'auteur*. On verra immédiatement que, chez Berlioz, les vents sont traités tout à fait différemment. D'ailleurs Mahler n'a jamais modifié une note dans Berlioz, que je sache.

(2) Voir n'importe quelle partition de la 7^e: pendant 48 mesures à partir de la 27^e, Beethoven a fait doubler les violoncelles par altos.

la *Es-Clarinettes* est employée courageusement dans la plupart des œuvres contemporaines. C'est que, si le caractère assez vulgaire de l'instrument interdit de lui confier une mélodie par trop noble ou pathétique, cette clarinette n'en est pas moins fort utile dans les passages brillants; elle est précieuse pour donner du relief aux flûtes qui n'en ont pas, et de plus il est parfaitement logique qu'une des clarinettes corresponde, à l'octave inférieure, à la petite flûte, instrument lui aussi de médiocre naissance, et qui, avant son introduction dans l'orchestre symphonique, avait fait son stage dans les casernes, tout comme les fameux 5 tubas de la « Tétralogie » dont l'emploi a été suggéré à Wagner par l'audition de certaines musiques militaires.

Mais, pour en revenir à l'emploi de l'instrument précité dans l'*Eroica*, je dirai simplement que je n'ai malheureusement pas entendu cette symphonie dirigée par Mahler, mais que, si Mahler introduit cet instrument dans l'orchestre beethovenien, ce doit être uniquement dans le but de donner plus de vigueur aux flûtes ou aux clarinettes dans les passages brillants. D'ailleurs, l'adjonction de cette clarinette ne doit pas comporter un changement de timbre bien sensible, mais seulement une *augmentation de brillant et de volume sonore*.

6° Ici nous atteignons à la bouffonnerie la plus hilarante. Selon M. Barrère, Mahler, dans la *Suite* de Bach, laisserait « l'orchestre s'en aller un peu à la dérive », tandis qu'assis devant un « piano à pinces », il se livrait à de coupables *glissando* « à la Liszt »!!! Touchant tableau! Comme il est vraisemblable que le plus infatigable, le plus inlassable chercheur de perfection qu'il existe, cet homme qui possède la plus inouïe conscience artistique qui soit à l'heure actuelle, le même qui, lorsqu'il fut pressenti dernièrement pour venir monter à Paris la *Messe en ré*, demanda deux mois de répétitions quotidiennes, laisse son orchestre s'en aller « à la dérive » dans quoi que ce soit! Quant à sa façon d'« improviser » sur un « piano à pinces » la basse chiffrée, j'invoquerai le témoignage des personnes qui ont assisté aux inoubliables représentations de « Don Juan » à l'Opéra de Vienne d'il y a quelques années, et qui pourront nous dire avec quel soin, quelle sûreté et scrupuleuse documentation, quel style et quelle adresse, Mahler réalisait sur un clavecin Bösendorfer la basse chiffrée des récitatifs du chef-d'œuvre mozartien.

Continuons. Dans la *Suite* en si mineur de Bach, il est une partie importante de flûte, et chacun connaît de cette *Suite*, l'adorable *Polonaise* et l'exquise *Badinerie*. Or, le flûtiste G. Barrère trouve que c'est « le comble de la farce en musique » que Mahler ait fait tripler et, de plus, soutenir par une clarinette, la partie de flûte!!!

Peut-on ignorer que les *Suites* de Bach étaient primitivement, pour ainsi dire, de la musique de chambre? Que, du moment que l'on a décuplé le quatuor, il est à peine suffisant de tripler la partie d'un instrument aussi faible que la flûte, et même de la renforcer au moyen d'une clarinette, renforcement qui modifie bien peu le timbre original?

Mais le fond de la pensée du flûtiste Barrère doit être celui-ci: « Autrefois un seul flûtiste exécutait cette partie: son nom était inscrit en

groses lettres au programme. Aussitôt le morceau fini, les applaudissements du public avaient pour résultat de faire surgir de derrière un pupitre un instrumentiste, qui goûtait, en s'inclinant respectueusement, les ivresses du triomphe. Avec les procédés de Mahler, plus de *solo*, plus de droits uniques à l'applaudissement. Où allons-nous? » Nul doute que ce ne soit là le principal mobile des reproches que M. Barrère a adressés à Mahler.

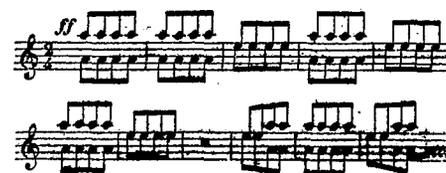
Récapitulons: que reste-t-il, après un sérieux examen et un peu de réflexion, de ces ridicules accusations? Rien, où à peu près. Je crois avoir suffisamment démontré le peu de fondé qu'il pouvait y avoir dans les griefs formulés par M. Barrère, et j'avoue que la tâche m'était singulièrement facilitée par l'irréflexion dont le flûtiste français a fait si abondamment preuve dans sa lettre.

Malgré tout, cette lettre vaut plus qu'on ne pourrait croire; elle a même une importance inattendue; elle ouvre la discussion sur un sujet d'un tout puissant intérêt auquel nul musicien ne peut rester indifférent: je veux dire la *modification nécessaire dans un avenir prochain de l'instrumentation des Symphonies de Beethoven*.

Il faut bien avouer que si la musique des neuf symphonies est aujourd'hui plus admirable, plus sublime qu'elle ne fut jamais, et si elle paraîtra vraisemblablement encore telle pendant de longs siècles, il n'en est malheureusement pas de même de l'instrumentation, dont les défauts et les lacunes deviennent chaque jour plus sensibles.

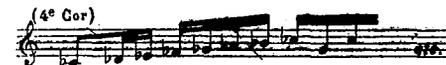
Je ne demande certes pas que l'on réinstrumente de fond en comble ces assises de la musique, mais je souhaiterais, par exemple, de tout mon cœur que quelque autorité en la matière remanie complètement les parties de cors et de trompettes de toutes les symphonies. Il est vraiment trop déplorable de penser que, parce que Beethoven est venu au monde 40 ou 50 ans trop tôt pour connaître les cors et les trompettes chromatiques (1), il a été obligé d'employer d'antiques instruments qui ne possédaient que quelques notes, et dont, seule, la prestigieuse, la fabuleuse adresse de Mozart a pu tirer un parti merveilleux.

Mais quelle différence d'habileté à l'avantage de Mozart! tandis que celui-ci clairsemait ses partitions de quelques touches de trompettes, Beethoven écrivait, poussé par ses idées, des parties de trompettes absolument insupportables, comme dans cet exemple:



Qui n'a pas senti, dans la cinquième Symphonie, le ridicule inhérent à la malheureuse en-

(1) Il a cependant connu, mais trop tard les premiers cors à pistons, ainsi que le prouve le fameux passage de l'Adagio de la 9^e.



ex. 3. objet de longues discussions jusqu'au jour où il fut établi que Beethoven connaissait en 1823, à Vienne, un « Ventilhorn » propriété du 4^e corniste de l'Opéra de cette ville.

trée des bassons, lorsque le deuxième thème revient en ut majeur :



Cet appel, qui nécessiterait cette deuxième fois encore plus que la première, la sonorité cuivrée de plusieurs cors, perd toute sa formidable puissance et devient tout à fait grotesque. Et ce, parce que Beethoven avait été obligé d'avoir recours aux cors en mi bémol qui ne possédaient pas ces quatre notes sol, do, ré, sol. Ne pouvant confier ce thème aux cors, il le transcrivit aux bassons, pensant que le timbre aurait quelque analogie avec celui des cors. Mais ce fut là une erreur, qu'il commit, une autre fois dans le final de cette même symphonie pour les mêmes raisons :



Je borne là mes exemples, mais chaque symphonie en offre des quantités considérables. Je défie un musicien intelligent et capable de réflexion de ne pas avouer qu'il a été souvent douloureusement affecté par les erreurs instrumentales de Beethoven. Je confesse, pour ma part, avoir toujours éprouvé une grande amertume en voyant le vieillissement de cette instrumentation, pourtant encore souvent admirable (comme dans la « Scène au Ruisseau » de la Pastorale), mais aussi trop souvent disproportionnée à la grandeur de la conception.

Naturellement, la question est redoutable : une sorte de terreur religieuse a jusqu'ici éloigné des neuf symphonies, la main, d'aucun diront sacrilège, d'autres pieuse, qui oserait effacer ces taches. Mais les années passent : de même que l'intervention chirurgicale peut seule, dans de nombreux cas, vous conserver un être cher, ainsi les admirateurs du Maître Musicien devront se résoudre bientôt à laisser enlever de son œuvre symphonique ces imperfections, qui deviennent chaque jour plus graves, et pourraient, dans un temps indéterminable, être la cause de la disparition de chef-d'œuvres dont pourtant la pensée est immortelle. Certes le remaniement de certains détails de l'instrumentation beethovenienne constituera un précédent dangereux. Mais non plus dangereux que cette chose sinistre, dont les méfaits journaliers sont innombrables : la soi-disant « conscience », cette « conscience » qui consiste à massacrer les plus grands chefs-d'œuvre de notre art en jouant froidement, intelligemment, ennuyusement, les notes écrites, voire même les fautes d'impression...

Je prétends que les crimes commis par les fausses « consciences » et le faux « respect des maîtres » ont été et seront toujours infiniment plus nombreux que tous ceux qui pourront résulter de quelques modifications orchestrales apportées aux œuvres de Beethoven. Donc, au lieu de nous récrier à l'idée qu'un Gustave Mahler retouche les neuf glorieuses symphonies, songeons plutôt que, depuis 80 ans, nul musicien ne s'est davantage nourri de la pensée beethovenienne, n'a vécu en plus étroite intimité avec elle, n'a dans ses œuvres égalé à ce point la BONTE du Maître de Bonn, en un mot que personne n'a dû plus que lui aimer, respecter, vénérer Beethoven. Et alors nous souhaiterons

qu'il soit l'ami, dont la main sûre donnera aux Symphonies leur sonorité définitive. Il est désigné entre tous les musiciens actuels à l'accomplissement de cette tâche...

Alfred CASSELLA.



La Musique à Moscou

Les Concerts Symphoniques de Moscou. Safonoff. W. Landowka au festival Haydn

Moscou. — Le 8 Janvier 1910.

Nous avons à Moscou, trois Sociétés de concerts symphoniques : La Société Impériale qui vient de fêter tout récemment son 50^e anniversaire ; la Société Philharmonique et les concerts historiques dirigés par MM. Vassilenko et Ippolitow-Ivanow.

A ces institutions vient de s'ajouter une nouvelle entreprise de séances orchestrales sous la direction de Serge Koussevitsky et de Oscar Fried ; les cinq concerts qu'ils ont donnés ici, au commencement de la saison ont été couronnés d'un grand succès, si nous prenons en considération que c'est la première année de leur existence et qu'ils ont à lutter avec l'incertitude du public qui est attaché aux sociétés nommées plus haut. Il est vrai que, jusqu'à maintenant leur programme ne nous a apporté rien de particulièrement nouveau, mais ils nous promettent de consacrer leurs séances à l'avenir principalement aux œuvres de jeunes compositeurs russes, comme Rachmaninoff, Scriabine, Goedicke et quelques autres.

Nous avons ici encore deux jeunes compositeurs de très grand talent : MM. Vassilenko et Glière, mais qui restent fidèles à la Société Impériale où leurs œuvres sont souvent exécutées.

Le dernier concert Philharmonique a été dirigé par M. Safonoff ; sa réapparition à Moscou a produit une grande sensation. M. Safonoff a été pendant longtemps directeur de notre Conservatoire et comme tel antagoniste acharné de l'Ecole Philharmonique. A la suite de différents malentendus il a dû quitter, il y a sept ans, le bel édifice de notre école impériale, construit d'ailleurs par ses soins. Il se retira en Amérique où il devint directeur du conservatoire de New-York et acquit une célébrité comme chef d'orchestre, au grand étonnement des moscovites qui, auparavant ne témoignaient que peu d'enthousiasme pour son bâton de directeur. Que voulez-vous ? Nul n'est prophète en son pays ! Il est vrai que notre ancien directeur est revenu sans bâton ; M. Safonoff ne se sert que de ses bras ; de ses doigts pour les piano, de ses poings pour les forte. L'effet obtenu est admirable ; on ne sent point le manque de baguette. On a beaucoup fêté M. Safonoff.

Un festival Haydn a été donné à l'occasion du 100^e anniversaire de sa mort. M. Vassilenko a eu l'excellente idée de nous faire entendre la première symphonie de Haydn, écrite en 1759 et sa dernière qui fut exécutée à Londres en 1795 ; toutes les deux sont en ré-majeur. Ceux qui supposaient que cette musique vieillotte n'intéresserait pas le public se sont bien trompés, la dernière symphonie, le concerto et d'ailleurs tout le programme, ont été accueillies au moins avec autant d'enthousiasme que le premier acte de Parsifal entendu au concert précédent. Les applaudissements frénétiques, les rappels incessants et surtout le silence religieux, non pas morne, mais plein de vie intense, prouvaient largement jusqu'à quel point cette musique peut-être fraîche et vivante, quand elle est exécutée avec amour et dans son vrai style. La soliste, Mme Wanda Landowska, a joué le concerto en ré-majeur, dont la partition a été reconstituée

par elle-même, et avec une cadence de sa composition.

Mme W. Landowska appartient avec Chaliapine et Sobinoff aux grands favoris de notre public. Elle nous a donné une séance de musique de chambre avec MM. Sibar et Boukinik consacrée principalement à la musique française du XVIII^e siècle.

Le dernier concert de la Société Impériale a été dirigé par M. Nedbal, qui nous a donné la première audition d'une œuvre française : « La Procession nocturne » de Henri Rabaud. Peu originale mais très agréable par ses sonorités orchestrales, elle a été admirablement exécutée. J'ai moins goûté le « Scherzo Capriccioso » de Dvorak d'inspiration banale et d'une orchestration grossièrement bruyante.

Nicolas PÉTROFF.



Lettre de Boston

L'Opéra vient de terminer la moitié de ses représentations pour cette saison et est maintenant en tournée pour un mois. Les œuvres suivantes ont alterné : *La Gioconda*, *La Bohème*, *Madame Butterfly*, *Aida*, *La Traviata*, *Rigoletto*, *Trovatore*, *Pagliacci*, *Cavalleria Rusticana*, *Lakmé*, *Faust* et *Carmen*.

La mise en scène est soignée, les costumes neufs, les décors splendides de pittoresque, l'orchestre est en progrès et la qualité des voix des chanteurs est magnifique. Il manque à tout cela une direction artistique autorisée ; chacun fait un peu ce qu'il veut et cherche à produire son effet personnel sans assez de souci de l'ensemble. La musique n'a pas la place qui lui est due, mais nous ne désespérons pas qu'avec le temps de nombreux progrès s'accompliront pour le bénéfice de l'Art.

La scène est pourvue de tous les moyens modernes. L'orgue a été choisie par M. Wallace Godrich chez Casavant frères, Saint-Hyacinthe (Canada), il possède 2 claviers, 18 registres dont 2 aux pédales. La salle (2,870 places) est parfaite ; la distribution des loges découvertes entourant les fauteuils d'orchestre et formant les deux côtés du premier balcon est du plus heureux effet, et toutes les places sont bonnes, l'acoustique étant excellente.

Parmi les solistes qui se sont produits au Boston Symphonique, depuis ma dernière lettre, je citerai : Mme Olga Samaroff, dans le Concerto en ré mineur pour piano de Rubinstein, Th. Carreno, dans celui de Tchaikowski ; Mme Schumann-Heink, dans l'air de Titus, avec solo de clarinette par M. Grisez ; M. G. Longy dans le Concerto pour hautbois de Haendel ; Rachmaninoff, qui dirigea son beau poème symphonique, *l'Île de la Mort* et exécuta ensuite sur un Mason et Hamlin, son Concerto pour piano ; Miss Tilly Keenen dans l'air *Ah! Penfido* ; enfin Mischa Elman dans le Concerto de Dvorak. Signalons, à titre de nouveauté, *The Devil's Villanelle*, fantaisie pour orchestre et orgue (M. Marshall) et l'exécution infernale donnée par M. Fiedler de l'ouverture des Maîtres-Chanteurs.

The Cecilia Society a donné le *Requiem* de Mozart, et la scène du graal de *Parsifal* et la Haendel and Haydn Society, le *Messie* de Haendel.

Albert DEBUCHY.

P.S. — Tous les journaux américains ont enregistré le gros succès du réputé hautbois G. Longy dans le concerto de Haendel. Le grand artiste y a été chaudement acclamé.

On nous signale aussi la participation de Mme E. Hall à l'exécution de la Suite de l'*Arlesienne*, où elle tint, avec beaucoup d'assurance la partie de saxophone solo.