
SOCIÉTÉ LIÉGEOISE DE MUSICOLOGIE

**REVUE DE LA
SOCIÉTÉ LIÉGEOISE DE MUSICOLOGIE**

28 (2009)

LIÈGE

**REVUE DE LA
SOCIÉTÉ LIÉGEOISE DE MUSICOLOGIE**

28 (2009)

SOCIÉTÉ LIÉGEOISE DE MUSICOLOGIE

Université de Liège
Séminaire de Musicologie
I, quai Roosevelt
B - 4000 Liège
Tél.: 00-32-43665445
E-mail: cpirenne@ulg.ac.be
Site internet : societeliégeoisedemusicologie@ulg.ac.be

Président : Christophe Pirenne
Vice-Président : Philippe Vendrix
Réalisation et mise en page : Deborah Bomblet

Cotisation annuelle donnant droit à la revue
20 euros pour la Belgique
25 euros pour l'étranger
à verser sur le compte 068-2146993-22

Publié à l'aide du
Ministère de la Communauté française de Belgique
Service général des Arts de la scène - Service Musique

Publié avec le soutien de la
Province de Liège - Service culture

REVUE DE LA SOCIÉTÉ LIÉGEOISE DE MUSICOLOGIE

28 (2009)

Aspects de la vie musicale et culturelle à Bruxelles dans les Mémoires d'Enrique Fernández Arbós	9
1. Introduction	9
2. Extraits des Mémoires de Fernández Arbós	16
 Mathieu Crickboom à Barcelone : 1895 - 1904	 75
1. Introduction	75
2. Annexe I : Correspondances	96
 Tableaux	 126
 Illustrations	 153

Aspects de la vie musicale et culturelle à Bruxelles dans les *Mémoires* d'Enrique Fernández Arbós

I. INTRODUCTION

Si le nom d'Enrique Fernández Arbós (1863-1939) n'est connu que de quelques fervents mélomanes dans le monde francophone, il a toujours été célébré dans son Espagne natale pour ses qualités de violoniste virtuose, sa carrière de directeur musical de l'orchestre symphonique de Madrid et ses talents de compositeur de premier plan. La méconnaissance dont il souffre sied mal cet artiste qui a contribué, en son temps et à sa manière, à l'édification d'une Europe musicale. Après avoir séjourné en Allemagne et en France, Arbós fit ses classes de violon à Bruxelles. D'autres musiciens espagnols avaient étudié dans la capitale belge avant lui, mais il se distingue pour avoir rédigé des mémoires qui nous donnent un très précieux témoignage sur ce qu'était la vie à Bruxelles et au Conservatoire pendant ses années d'apprentissage, soit de 1877 à 1879. Ces *Memorias de Arbós* ont récemment été éditées et commentées par José Luis Temes¹. Nous présentons ici une traduction des passages en lien avec la vie musicale belge.

Arbós suit donc les traces de ses maîtres. Avant lui, Jesús de Monasterio (1836-1903), Francisco de Asís Gil (1829-1861), José Antonio Santesteban (1835-1906), Eduardo Compta (1835-1882), José Parada Barreto (1834-1886), Fernando Aranda (1846-1919) et Hilarión Eslava (1807-1878), devenus pour la plupart professeurs au Conservatoire de Madrid, avaient tous étudié la musique à Bruxelles au milieu du XIX^e siècle. Dans son travail de fin d'études, le musicologue José Parada explique en partie les causes de cette migration : « la haute réputation de ce grand maître [Fétis] ainsi que le professorat dudit établissement, composé d'artistes d'un grand mérite,

¹ José Luis TEMES, *Memorias de Arbós*, Madrid, Editorial Alpuerto, 2005.

font que le conservatoire se voit fréquenté par des étudiants de tous les pays qui viennent en suivre l'enseignement [...] et avec lequel aucun autre conservatoire, si ce n'est celui de Paris, ne peut rivaliser »².

C'est au milieu du XIX^e siècle qu'a débuté cette étroite relation entre les conservatoires de Madrid et de Bruxelles. François-Auguste Gevaert (1828-1908) semble en avoir été l'instigateur³. En 1850-1851, alors qu'il réalise son voyage du Prix de Rome en Espagne, il entre en contact avec des musiciens locaux dont le jeune violoniste Jesús de Monasterio (1836-1903). Doué d'un talent précoce, ce dernier bénéficie déjà de la protection de la reine Isabel II lorsqu'il introduit une demande d'inscription au Conservatoire de Bruxelles muni d'une lettre de recommandation de Gevaert. Il y est admis, reçoit une bourse de son pays natal et vient se perfectionner dans la classe du violoniste Charles De Bériot, obtenant dès la fin de l'année scolaire 1852 un *prix extraordinaire*. Durant les années qui suivent, il se lance dans des tournées européennes, repassant régulièrement par la Belgique (Bruxelles, Liège, Gand)⁴. À Madrid, il devient violoniste honoraire de la chapelle royale puis, à partir de 1857, professeur de violon au Conservatoire. Ses relations épistolaires avec Gevaert se poursuivent⁵. Elles nous permettent de savoir que lors du décès de Charles de Bériot en 1870, il se voit proposer sa succession. Bien plus tard, en 1894, lorsqu'il aura été désigné à la direction du Conservatoire de Madrid, il demandera à son ami, lui-même devenu Directeur du Conservatoire de Bruxelles en 1871, une copie du règlement intérieur afin de s'en inspirer pour améliorer la situation de son institution⁶. Comme il le confie à Edouard Lassen (1830-1904), un autre

2 José PARADA BARRETO, *Memoria sobre la música de los Belgas*, Madrid, [s. n.], 1859.

3 François-Auguste GEVAERT (1828-1908), seul lauréat du Prix de Rome au XIX^e siècle à rejoindre cette destination en plus des pays habituellement fréquentés (France, Italie et Allemagne), étudia en Espagne du 5 avril 1850 au 20 mars 1851.

4 Mónica GARCÍA VELASCO, « Monasterio y Agüeros, Jesús de », dans Emilio CASARES RODICIO (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, [Madrid], SGAE, VII, 1999-[2002], p. 666-669.

5 José SUBIRÁ, « Epistolario de F. G. Gevaert y J. de Monasterio », dans J. A. RIBO, *Anuario Musical*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, XVI, 1961, p. 217-246.

6 Brouillon d'une lettre de Monasterio à Gevaert du 25 mai 1894, cité dans José SUBIRÁ, *art. cit.*, p. 241.

ami rencontré au Conservatoire de Bruxelles, s'il n'occupe ce poste que pour une durée de trois ans c'est pour mener à bien un travail de diffusion et de rénovation pédagogiques en s'occupant plus particulièrement de la *Sociedad de Cuartetos* (Société des Quatuors) qu'il avait fondée en 1863 et de la *Sociedad de Conciertos* (Société de Concerts) dont il assumait la direction depuis 1869. Ceci fera dire à Gevaert : « Mon Dieu, que l'Espagne a fait des progrès depuis 1850 ! »⁷. Cette orientation prise, Monasterio refusera la proposition de Fétis de succéder à son professeur pour continuer à enseigner le violon et la musique de chambre au Conservatoire de Madrid, où il joue d'ailleurs abondamment les œuvres de son maître. En 1877, il envoie l'un de ses meilleurs élèves, Enrique Fernández Arbós, étudier au Conservatoire de Bruxelles⁸.

Si Monasterio avait déjà bénéficié de l'aide financière de la reine, certains musiciens de la génération suivante seront quant à eux soutenus par le comte Guillermo de Morphy (1836-1899), lequel était secrétaire du roi Alfonso XII (1857-1885) et par ailleurs musicien de très bon niveau. Le Comte avait étudié à Bruxelles auprès de Fétis et était devenu l'ami de Gevaert. Ces relations privilégiées l'inciteront à intercéder auprès des souverains espagnols afin que de jeunes artistes prometteurs soient dirigés vers le Conservatoire de Bruxelles. Les échanges sont précédés, en 1876, par une visite d'Emilio Arrieta (1821-1894), directeur du Conservatoire de Madrid. Il en reviendra avec des sentiments très favorables mêlant « liens de sympathie et [...] parenté artistique »⁹. Une des premières concrétisations de cette bonne entente débouchera sur l'organisation de deux concerts à Madrid en novembre 1877 à l'initiative de Gevaert. Lors du premier d'entre eux, le violoncelliste belge, alors professeur à Bruxelles, Joseph Servais, se produit au *Teatro Español* et reçoit de la reine la *Cruz de Carlos de III de*

7 Lettre de Gevaert à Monasterio (22 août 1894) citée dans José SUBIRÁ, art. cit., p. 242.

8 Mónica GARCÍA VELASCO, art. cit., p. 668. José Luis TEMES, op. cit., p. 40.

9 José ARRIETA, « Inauguración del curso escolar de 1876-1877 », dans *Ministerio de Fomento. Instrucción pública. Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid escrita para ser presentada en la Exposición Universal de la música y del teatro que ha de verificarse en Viena en el año 1892*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1892, p. 216-221.

España. C'est à la suite de cette prestation qu'il sera présenté par le Comte de Morphy à Jesús de Monasterio et à Emilio Arrieta¹⁰.

Dans l'autre sens, Isaac Albéniz (1860-1909) est le premier artiste espagnol que le Comte de Morphy, par décision du roi Alphonse XII, recommande au Conservatoire de Bruxelles. Il s'y inscrit le 17 octobre 1876 et fréquente d'abord la classe de piano de Franz Rummel (1853-1901) puis, l'année suivante, celle de Louis Brassin (1846-1884). Il étudie également l'harmonie avec Joseph Dupont, le contrepoint avec Hubert-Ferdinand Kufferath et le solfège avec Jan Lamperen¹¹. En 1877, le deuxième musicien espagnol, « pensionné » cette fois par l'infante Isabel de Borbón y Borbón (1851-1931), Enrique Fernández Arbós (1863-1939), se présente à Gevaert sur les conseils de Monasterio¹². Lauréat des premiers prix de violon et d'harmonie au Conservatoire de Madrid, il se perfectionne auprès de Kufferath pour le contrepoint (diplôme reçu début juillet 1879 avec « mention honorable »¹³) et pour le violon, auprès d'Henri Vieuxtemps qui est alors secondé par Alexandre Cornélis. Arbós raconte que, bien qu'irascible envers ses élèves en raison de la paralysie qui l'avait frappé, Vieuxtemps se montra « d'une affection invariable » envers lui¹⁴. Il suivra aussi quelques cours de violon avec Henri Wieniawski lors de ses passages à Bruxelles¹⁵.

Enfin, le troisième étudiant de ce cette « bohème espagnole » à Bruxelles sera Eusebi Daniel i Campalans (1862-1950), boursier de la députation provinciale de Barcelone. Il s'installe à Bruxelles en 1876 pour étudier l'orgue avec Alphonse Mailly et le contrepoint avec Kufferath (deuxième prix reçu la même année qu'Arbós). Souffre-douleur de ses comparses et victime de péripéties largement rapportées dans les *Mémoires* d'Arbós, il deviendra

10 Antonio PEÑA Y GOÑI, « F. Planté y J. Servais », dans *La Ilustración española y americana*, 22 mai 1877, p. 11.

11 Manuel COUVREUR, « Albéniz et la bohème espagnole à Bruxelles », dans Manuel COUVREUR et Roland VAN DER HOEVEN, *La Monnaie symboliste*, Bruxelles, Cahiers du GRAM-ULB, 2003, p. 186 et 205.

12 José Luis TEMES, *op. cit.*, p. 52.

13 *L'Indépendance Belge*, 4 juillet 1879, p. 2.

14 José Luis TEMES, *op. cit.*, p. 59.

15 José Luis TEMES, *op. cit.*, p. 65-66.

plus tard professeur au Conservatoire municipal et au Conservatoire du Liceu à Barcelone.

Ces adolescents vivent ensemble à Bruxelles et ne manquent pas de participer à la vie musicale de la capitale. Ils suivent les concerts, font partie du cénacle d'intellectuels qui gravite autour d'Edmond Picard, l'un des fondateurs de la revue *L'Art Moderne*, fréquentent la maison du violoncelliste Franz Servais à Halle où ils jouent des « comédies en costumes russes », et se retrouvent chez le pianiste Auguste Dupont ou chez le mélomane et mécène Van Hal, lequel possède un Stradivarius qu'il prêtera à Arbós lors de son concours¹⁶. En 1879, Albéniz obtient le premier prix de piano « avec distinction » en concurrence avec Arthur de Greef, tandis qu'Arbós, alors seulement âgé de quinze ans, reçoit son diplôme dit « de capacité » avec « grande distinction » et une médaille d'or commémorant cet événement. Suite à ces réussites, Gevaert aurait dit à Rafael Merry del Val, ambassadeur d'Espagne en Belgique qui suivait attentivement leurs progrès : « Envoyez-nous des Espagnols ! »¹⁷.

Après son concours, Albéniz quitte la Belgique mais continue à entretenir de nombreuses relations avec les personnes qu'il y a rencontrées. *L'Indépendance Belge* annonce un concert donné par Albéniz le 20 mars 1880 dans l'atelier du peintre belge Charles Hermans, au numéro 256 de l'Avenue Louise, avec le concours d'Arbós et de la cantatrice Paltzer¹⁸. Selon les *Mémoires* d'Arbós, Albéniz revient ponctuellement dès 1892. En mars de cette année, il aurait, avec le même Arbós, donné un récital dans l'« intimité d'un salon ami » à Bruxelles¹⁹. Et différentes sources mentionnent encore sa présence

16 José Luis TEMES, *op. cit.*, p. 64 et 75.

17 José Luis TEMES, *op. cit.*, p. 69.

18 *L'Indépendance Belge*, 14 mars 1880, p. 2.

19 Il s'agit de deux récitals donnés la semaine de parution d'un article dans *L'Art Moderne*. Albéniz jouera Bach (arrangé par Liszt), Scarlatti, Chopin, Weber Tausig et des pièces de sa propre composition qui permettent d'apporter une touche espagnole au récital : *Menuet du Coq* (de la 5^e Sonate), *Sérénade espagnole*, *Sevillanas*, *Scherzino*, *Étude Impromptu* et *Valse* (de la collection « Cotillon »). Les pièces d'Arbós sont aussi diverses et variées. Outre Bach, Wieniawski, Swendsen, Bruch, Tcha kovski, Zarzicky, Chopin et Schumann, il joue également *Airs bohémiens*, *Jota Aragonesa* et *Habanera* du compositeur et violoniste virtuose Pablo de Sarasate. En plus de ce

lors de la représentation de *Fervaal* de Vincent d'Indy au Théâtre Royal de la Monnaie le 12 mai 1897²⁰ ; lors de la création de *L'Étranger* du même auteur le 7 janvier 1903²¹ et naturellement en décembre 1904 et janvier 1905 lorsque ses œuvres lyriques, *Pepita Jiménez* et *L'Ermitage Fleuri*, sont créées à la Monnaie. Au début du mois de février, il participe aussi au concert organisé par le violoncelliste Henri Merck, ancien membre du Quatuor Crickboom²². À cette occasion, il dirige son œuvre symphonique *Cataloña* et interprète au piano le Prélude de son opéra *Merlin*. Quelques jours plus tard, Albéniz interprète à nouveau cet opéra en réduction pour piano lors d'une réunion privée à l'hôtel Tassel de Victor Horta²³. Des pièces importantes pour piano d'Albéniz seront quant à elles créées à Bruxelles par Blanche Selva au cercle de *La Libre Esthétique*²⁴.

Arbós prolonge quant à lui son séjour jusqu'en mai 1880. Il devient assistant au Conservatoire de Bruxelles et donne une série de concerts à travers le pays. Il y reviendra fréquemment pour des tournées ou simplement pour y passer des vacances en compagnie de la famille d'Edmond Picard. C'est par exemple le cas en 1884, lorsqu'il est invité à Nieuport. Il a l'occasion d'y donner, entre autres, un concert de bienfaisance avec le concours des cantatrices, Angèle et Marie Legault ainsi que Rose Caron. Il y rencontre un compatriote, le peintre Dario de Regoyos, avec lequel il se retrouve embarqué dans l'aventure des XX.

C'est en 1888, au retour d'un voyage en Espagne, qu'Octave Maus demande

récital soliste, Albéniz et le violoncelliste belge membre du Quatuor Crickboom, Henri Gillet, se joignent à Arbós pour exécuter deux danses espagnoles de sa composition : *Bolero* et *Seguidillas*. Voir « Albéniz et Arbós », dans *L'Art Moderne*, 20 mars 1892, p. 91-92.

20 Manuel COUVREUR, « Albéniz et la bohème espagnole à Bruxelles », *art. cit.*, p. 192.

21 « Petite chronique », dans *L'Art Moderne*, 4 janvier 1903, p. 6.

22 *L'Art Moderne*, 5 février 1905, p. 45.

23 Manuel COUVREUR, « Albéniz et la bohème espagnole à Bruxelles », *art. cit.*, p. 202-203.

24 Les pièces pour piano créées à la Libre Esthétique sont : *Chants d'Espagne, Souvenirs d'Espagne* le 9 mars 1905 ; *Evocación, El puerto, Fête-Dieu à Séville* du premier cahier d'*Iberia* le 20 mars 1906 ; *Almer a, Triana* du deuxième cahier le 17 mars 1908 ; *El polo* du troisième cahier le 30 mars 1909.

à Dario de Regoyos, seul membre espagnol des XX, de se rendre à Paris pour établir des contacts permettant d'organiser les séances artistiques de la saison suivante. Il y rencontre des peintres, mais en profite aussi pour inviter Arbós et son amie, la pianiste andalouse établie à Paris, Pilar Fernández de la Mora. Ils participeront au récital de musique de chambre du 17 février 1889 avec en première partie des œuvres de Bach, de Scarlatti et de Schumann, puis en seconde partie, des œuvres des pianistes Oscar de la Cinna et Juan Mar a Guelbenzu (que Gevaert avait aussi rencontré lors de son voyage à Madrid), *Trois pièces originales dans le genre espagnol pour violon, violoncelle et piano* d'Arbós lui-même et deux œuvres de Pablo de Sarasate. Le concert terminé, les artistes sollicités par un public enthousiaste, offrent « un spectacle inattendu : une jeune pianiste s'improvisant cantatrice pour détailler, avec une finesse et un art exquis, quelques-unes des plus jolies mélodies qu'on entend fredonner là-bas, parmi les frôlements de guitare et le claquement des castagnettes »²⁵. La critique fut élogieuse pour ces deux interprètes ainsi que pour le violoncelliste Édouard Jacobs qui « n'a pas été le moins espagnol des trois »²⁶.

Quant à Eusebi Daniel i Campalans (1865-1950), il fut le plus discret de cette génération. Après avoir obtenu son prix d'orgue et de plain-chant en 1882, il entama une série de concerts en Europe avant de s'établir définitivement à Barcelone²⁷.

Les pages qui suivent reprennent donc la traduction des passages des Mémoires d'Arbós consacrés à la Belgique. Ceux-ci constituent une source de première importance pour documenter la vie au Conservatoire de Bruxelles au moment où celui-ci était considéré comme l'une des principales institutions d'Europe. En dépit de quelques bravades ou de quelques passages dans lesquels le violoniste espagnol force manifestement le trait, son discours a le mérite de ne s'embarrasser ni des réserves modérées

25 « Deuxième matinée des XX », dans *L'Art Moderne*, 19 février 1888, p. 61. Voir XX, « La Musique au Salon des XX », dans *L'Indépendance Belge*, 20-21 février 1888, p. 2.

26 *Ibid.*

27 Jaime CARBONELL I GUBERNA, « Daniel, Eusebi », dans Emilio CASARES RODICIO (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, [Madrid], SGAE, IV, 1999-[2002], p. 357.

de la presse, ni des convenances respectueuses des discours officiels. Son témoignage est brut, précis, dur parfois et transforme des personnages figés par des décennies de biographies officielles en êtres de chair et de sang. Que ce soit pour évoquer les pratiques pédagogiques musclées d'Henri Vieuxtemps, l'envergure de Gevaert, le rôle essentiel d'Edmond Picard dans la défense de l'art moderne, la riche et fantasque personnalité d'Isaac Albeniz où tout simplement les spécificités de la vie bruxelloise pour de jeunes étrangers, son témoignage est sans pareil.

2. EXTRAITS DES MÉMOIRES DE FERNÁNDEZ ARBÓS.

Traduction de Michel Wagner

Évocation de Jesús de Monasterio.

À cette époque, don Jesús Monasterio, de petite taille et de frêle constitution, était plein de charme et de distinction. Extrêmement vif, ne tenant pas en place, il ignorait le repos ; et ses mimiques, qui l'emportaient sur son verbe, suffisaient à peine à traduire, lorsqu'il parlait — malgré son extraordinaire dynamisme — les diverses facettes d'un tempérament en perpétuelle ébullition et livré à l'emprise des nerfs. Sa tête à la chevelure noire et frisée était fine et sculpturale : nez aquilin, regard pétillant, bouche et menton bien dessinés agrémentés respectivement d'une moustache et d'une impériale, tels étaient les traits caractéristiques de ce visage qui avait inspiré à Madrazo l'un de ses plus beaux portraits²⁸.

Don Jesús était agréable et cultivé, catholique fervent et gentilhomme jusqu'au bout des ongles. On l'a très vite oublié et, selon moi, on n'a pas suffisamment reconnu le travail primordial qu'il mena à bien en faveur de la musique symphonique alors qu'en Espagne le monde musical était d'une accablante banalité. Sa figure se dégage avantageusement de la majorité des

28 Raimundo de Madrazo y Garreta (1841-1920), peintre réaliste espagnol, était le fils de Federico Madrazo qui portaitura notamment Isabel II de Borbon, reine d'Espagne entre 1833 et 1868.

musiciens de son époque où il ne se trouvait pas un seul instrumentiste qui fût digne d'être remarqué. Quant aux œuvres des compositeurs totalement dévoués, Barbieri excepté, à la *zarzuela* on ne peut plus espagnole, elles n'étaient que la copie généralement pâle de l'opéra italien, et pas du meilleur, qui faisait florès en ces temps-là²⁹. Bien qu'il ne faille pas douter du fait que c'est Barbieri qui donna le coup d'envoi aux concerts symphoniques, je pense néanmoins que sa tentative ne fit pas long feu. C'est à Monasterio que revint la mission de donner, en sa qualité de directeur de la Société des Concerts, sa véritable impulsion à l'orchestre, de même qu'à la Musique de Chambre grâce à la création de son Quatuor, et de fonder de surcroît une belle école du violon de laquelle nous sommes tous issus et dont les héritiers continuent de faire l'orgueil de nos orchestres espagnols³⁰.

Aujourd'hui, les programmes de ces concerts d'orchestre prêtent à sourire, car ils nous semblent modestes et surannés, mais il convient de se souvenir qu'ils furent le reflet des goûts de l'époque. À côté d'œuvres comme les

29 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), compositeur, musicologue, critique et directeur, fut une des personnalités les plus importantes du XIX^e siècle : réformateur du théâtre lyrique, restaurateur de l'activité musicale et de concert à Madrid, initiateur de l'idée nationaliste en Espagne, récupérateur de l'histoire musicale espagnole et bibliophile. Cf. Emilio CASARES RODICIO, « Asenjo Barbieri, Francisco de As s Esteban », dans Emilio CASARES RODICIO (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, [Madrid], SGAE, II, 1999-[2002], p. 200.

30 Jesús de Monasterio y Agüeros (1836-1903), violoniste, compositeur, directeur et professeur, fut l'un des principaux promoteurs de la musique instrumentale à Madrid durant le XIX^e siècle. En février 1863, il fonde la Société des Quatuors ou Société de Musique de Chambre qui restera active jusqu'au 5 janvier 1894. Cette société, composée des membres d'une formation de quatuor, donne à connaître le répertoire classique des maîtres viennois et d'œuvres contemporaines d'auteurs comme Brahms, Saint-Saëns, Dvorak ou Svendsen, jusqu'alors peu connu en Espagne. La Société de Concerts, dirigée par Monasterio de 1869 à 1876, propose un répertoire classique et du premier romantisme germanique, privilégiant des mouvements isolés de symphonies, des variations sur des thèmes d'opéra et des pièces dansantes. De cet orchestre, c'est la section des cordes qui s'est développée le plus. Voir Mónica GARCÍA VELASCO, « Monasterio y Agüeros, Jesús de », dans Emilio CASARES RODICIO (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, [Madrid], SGAE, VII, 1999-[2002], p. 664, 669-670.

ouvertures de Mendelssohn et de Beethoven, d'un mouvement ou l'autre d'une symphonie de ce dernier — rarement l'une d'elles fut exécutée dans son intégralité, car le public ne l'eût pas supporté —, et de quelques compositions de haut vol, il est pratiquement permis d'affirmer que c'est Meyerbeer, avec ses ouvertures et sa *Marche aux Flambeaux*, qui dominait. Il fallait ajouter à cela : la production nationale, guère brillante, limitée peu ou prou aux sérénades, scherzos et autres incontournables « polonaises de concert », sans oublier, malheureusement, un certain nombre d'arrangements pour orchestre que Monasterio faisait de quatuors et de sonates pour le clavier, y compris des *Variations* de la *Sonate à Kreutzer*³¹. Il était aussi très à la mode que tous les premiers violons réunis interprètent à l'unisson la *Scène de Bal* de Bériot, le premier mouvement du concerto de Mendelssohn, la *Polonaise* de Vieuxtemps, quelques études de Monasterio lui-même, etc³². Il en allait de même au Théâtre de l'Opéra, avec une phrase de *L'Africaine*, la scène du mancenillier exécutée par tous les violons sur la quatrième corde, qui suscitait un tel enthousiasme qu'on la jouait tous les soirs³³. De là date le succès jamais démenti du « *Septimino* » (*Septette Op. 20*) de Beethoven, joué sous cette forme. Aujourd'hui encore, il fait l'admiration des petits-enfants de ceux et celles qui, à l'époque, lui faisaient une ovation.

Professeur, Monasterio se préoccupa davantage de la partie artistique — interprétation, phrasé et ce qu'on appelait encore « le sentiment » — que de la technique, que l'élève devait acquérir par lui-même sans autre moyen que l'imitation visuelle et auditive. L'étude de la technique instrumentale — tant pour la main gauche que pour la tenue de l'archet, par le truchement d'un système pratique comme l'analyse du caractère et de la nature des mouvements tantôt pris dans leur ensemble tantôt isolés, ainsi que sa relation avec le cerveau, pour ne citer que ces exemples —, sans parler d'autres matières intéressantes relevant de la haute pédagogie, tout cela était alors ignoré. Loin de moi l'idée de vouloir minimiser de la sorte les vertus du travail de mon premier maître, mais il me faut bien dire que, plus

31 Il s'agit de la sonate pour violon op. 47 n° 9 en la majeur de Ludwig van Beethoven.

32 Charles De Bériot (1802-1870) fut professeur de Monasterio et d'Henri Vieuxtemps (1820-1881).

33 *L'Africaine* (1865), opéra de Giacomo Meyerbeer.

tard, grâce à des professeurs de l'envergure de Vieuxtemps et de Joachim, ma formation atteignit à n'en pas douter un niveau supérieur dans les domaines du style et du répertoire, en particulier avec Joachim ; mais la science de la technique instrumentale resta lettre morte pour moi, et ce n'est que bien plus tard que je pus enfin la maîtriser, guidé par ma propre expérience, en enseignant, en prêtant l'oreille aux confidences glanées à l'occasion des conversations échangées sur ce sujet avec Kreisler et d'autres amis et collègues violonistes³⁴.

Don Jesús se préoccupait beaucoup, à raison, de la position et de l'allure générale de l'élève, dont il exigeait qu'elles fussent élégantes et pleines de prestance. Plus tard, j'ai pu remarquer le peu d'importance accordée à ces détails, même par de grands virtuoses, au grave détriment de l'esthétique. Il faisait bien plus grand cas de la justesse du son, et plus encore, sans doute, du rythme et de l'accentuation qu'il ressentait avec une intensité qui le poussait parfois à l'exagération.

Jamais je ne l'ai entendu exécuter des œuvres d'une grande difficulté, ni jamais il ne nous en enseigna. Nos études se limitaient aux méthodes d'Alard, Fiorillo, Kreutzer ; et, pour ce qui est des pièces de concert, celles-ci se limitaient aux siennes, à de nombreuses œuvres de Bériot, à quelques-unes seulement de Vieuxtemps, et au concerto de Mendelssohn³⁵. Cependant, il jouait avec grâce et maîtrise les compositions de son propre répertoire et celles de Bériot.

Il interprétait les quatuors avec un véritable enthousiasme et une exaltation absolument méridionale. De temps à autre, lorsqu'il avait affaire à Mozart ou à Beethoven, la manière de Bériot ne manquait pas de faire une irritante apparition, mais, en général, la finesse de son instinct et son tempérament d'artiste ne manquaient pas de le remettre sur la bonne voie en faisant vite oublier ces légères imperfections.

Son art et lui-même étaient éminemment latins. Il s'en enorgueillissait à raison..., laquelle il perdait toutefois dès qu'il s'exaltait et nous préconisait,

34 Fritz Kreisler (1875-1962), violoniste et compositeur autrichien.

35 Ces méthodes sont de Jean-Delphin Alard (1815-1888), Federigo Fiorillo (1753-1823) et Rodolphe Kreutzer (1766-1831).

à nous les Espagnols, de donner de ces œuvres, y compris des classiques, une autre interprétation « que celle qu'en donnent ces Allemands et autres gens du Nord qui ont du jus de navet dans les veines ... ! ».

Ceci le conduisait sans cesse à altérer l'esprit de l'œuvre voulu par le compositeur, tant dans la symphonie que dans la musique de chambre. Il s'était imposé plusieurs règles d'expression qui correspondaient à son tempérament, et il fallait voir sa perplexité lorsque, dans le développement d'une œuvre, il tombait sur un passage relativement long indiqué *sempre piano e tranquillo*. Cela dépassait ce que pouvaient supporter ses nerfs étant donné que, selon lui, tout passage ascendant devait tendre vers un *crescendo* qui, en toute logique, se transformait en *diminuendo* à son déclin. « Le contraire — ajoutait-il en tremblant d'indignation — est inconcevable, c'est pure sottise... ça manque de nerf, bon sang ! » Et il nous fallait une fois de plus prendre acte de l'indiscutable anémie dont souffraient les misérables habitants du Nord.

Malgré ces innocentes excentricités, je répète qu'il jouait très bien certaines de ses œuvres, les quatuors en particulier. Dans ce genre, il se limitait à Haydn, à Mozart, aux premiers quatuors de Beethoven, et de Mendelssohn pour qui il avait de l'adoration.

Son contrepoint, disait-il, est comme un grand seigneur qui, toujours courtois, demande la permission avant de pénétrer, chapeau bas, dans le labyrinthe musical, saluant à droite et à gauche, sans déranger personne, avec l'assentiment de tout un chacun ; alors que celui de Beethoven, franchement rustre et discourtois, a l'habitude de faire irruption dans le règne divin de l'Harmonie, se frayant le passage en jouant des coudes, foulant l'un au pied et prenant l'autre à la gorge, sans le moindre remords, et mettant en péril l'harmonieux équilibre de l'édifice musical...

De quelle façon mon bon don Jesús qualifierait-il aujourd'hui la manière et les procédés de certains compositeurs contemporains ?

Pourtant, comme tout ce que j'ai vécu là est loin déjà dans ma mémoire ! Il me semble que je le vois encore en train de diriger les concerts du Circo de Rivas où il faisait notre enchantement avec les Ouvertures de *Dinorah* (Mayerbeer) et de *Mignon* (Ambroise Thomas), le *Menuet* de Boccherini, la

Canzonetta de Godard, et les Symphonies de Miguel Marqués « le Beethoven espagnol » ainsi qu'alors on le surnommait³⁶.

Bien des ans ont passé, et bien souvent j'ai dû réorienter ma route en accueillant aussi bien de nouvelles formes musicales que certaines autres, parmi les plus anciennes, que je croyais condamnées à l'oubli. Par-delà tous les changements et les nouveautés précaires, il subsiste en moi le souvenir de ses bontés et de ce que je dois à son enseignement. Je lui conserve l'admiration et la gratitude que, vraiment, il mérite.

Pensionnaire de l'Infante Isabel. 1877

En effet, au mois de mars 1877, Monasterio m'accompagna pour me présenter à l'Infante préalablement avertie par une lettre de sa Mère³⁷. Nous traversâmes le patio central du Palais menant, par l'escalier privé, au pavillon dextre ouvert sur le Campo del Moro³⁸.

C'est curieux mais, alors que je me souviens clairement de mille détails insignifiants de mon enfance, il se fait que, de cette visite qui décida du cours et de l'avenir de toute mon existence, et malgré qu'il se fût agi d'une dame de haute lignée et de la splendeur d'un palais que je voyais pour la première fois, j'avoue n'avoir gardé ni le souvenir ni l'impression qu'un événement aussi extraordinaire aurait dû laisser en moi. C'est à mettre sur le compte de l'indifférence propre à l'enfance. Plus tard, au fil des ans, j'ai appris à connaître et à aimer cette dame de bonté, Espagnole de la plus belle eau, héritière de toutes les vertus de sa race, qui consacra sa vie à rendre plus douce celle de tous les Espagnols dans le besoin et en quête de soutien qui croisèrent son chemin.

36 Le compositeur et violoniste Miguel Marqués (1843-1918) fut élève de Monasterio au Conservatoire royal de Madrid.

37 L'infante est Isabel de Borbón y Borbón (1851-1931), princesse des Asturies, fille d'Isabel II (1830-1904) laquelle joua un rôle important comme mécène épaulée et conseillée par le Comte de Morphy.

38 Le Campo del Moro est un jardin d'une vingtaine d'hectares qui s'étend sur le flanc ouest du Palais Royal à Madrid.

Peu de temps après, on m'annonça que l'Infante Isabel me donnait une bourse afin que je puisse poursuivre mes études, et Monasterio décida Bruxelles, où lui-même avait étudié, serait ma destination.

Évocation de sa mère

Je suis redevable à beaucoup, mais, en vérité, c'est à ma mère que je dois tout.

Elle guida mes pas, elle supervisa et encouragea mes études. Jamais elle ne me cajola sottement ou ne m'adula à l'excès, allant jusqu'à refréner, pour ne point me faire préjudice, certaines manifestations tangibles de l'immense affection qu'elle me portait. Mais, le moment venu, cette femme de caractère et de décision agit sans hésitation. Elle quitta la maison et, faisant fi de la douleur que lui causait la séparation d'avec mon père, elle abandonna tout pour m'accompagner là où elle croyait que j'allais pouvoir me construire un avenir ; de même, lorsqu'elle estima plus tard que je pouvais me débrouiller seul, elle se sacrifia à nouveau en regagnant l'Espagne et en renonçant, pour une durée indéterminée, à la présence de son fils unique bien aimé.

C'est en débordant de tendresse que je m'étonne — lorsque je considère le courage, la clairvoyance et le talent déployés par ma douce mère — que celle-ci, guidée seulement par la sûreté de son instinct et son affection, ait pu atteindre un niveau social si différent de celui qui, en ces temps-là, était le lot de la plupart des femmes espagnoles de la classe moyenne à laquelle nous appartenions.

En route pour étudier à Bruxelles. 1877. À l'âge de 13 ans

Et c'est ainsi, toujours sous la protection de ma mère et en la compagnie de ma tante Concha, que, aiguillonné par la fièvre de l'inconnu, je fis mes premiers pas sur le chemin qui me conduisait vers une nouvelle étape de ma vie.

Nous nous arrê tâmes quelques jours à Vitoria pour prendre congé de mon père qui s'y trouvait affecté ; je me rappelle qu'on me fit donner un concert, et que tout le monde me témoigna un fol enthousiasme.

Cela se passait en octobre de l'année 1877 alors que, n'ayant pas encore quatorze ans, j'avais terminé mes études secondaires et étais sorti du Conservatoire avec les premiers prix de Violon et d'Harmonie.

Voyage à Bruxelles via Paris. Premiers jours à Bruxelles. Albéniz. 1877

Il me suffit de fermer les yeux pour revivre la découverte turbulente de Paris, et me revoir tenant la main de ma mère le long des boulevards. Nous nous sommes arrêtés pour déjeuner dans un Bouillon Duval³⁹ en attendant l'heure de notre train pour Bruxelles.

Actuellement, il faut trois heures et demie pour aller de Paris à Bruxelles⁴⁰. Je ne me souviens plus du temps que dura le trajet à cette époque. Je crois me rappeler que nous avons fait un arrêt six ou huit fois, et qu'on nous fit changer de wagon à deux ou trois reprises. Dieu seul sait quel train nous avons dû prendre alors ! Enfin, nous arrivâmes à destination.

On nous conduisit à un hôtel que ma mère trouva magnifique, somptueux à l'excès selon sa manière de voir, mais, cette nuit-là, nous nous y installâmes. Nous demandâmes un bouillon qu'on nous servit dans des tasses que je crus d'argent. Il eût fallu voir le mépris de ma mère et de ma tante pour ce qu'elles qualifièrent d'eau chaude ! À moi aussi manquaient ces gras petits yeux qui nagent sur le bon bouillon du pot-au-feu espagnol.

Le lendemain, nous partîmes voir Gevaert, le directeur du Conservatoire, auquel Monasterio avait pris soin d'annoncer ma visite⁴¹. Je crois avoir dit que Monasterio avait étudié à Bruxelles avec de Bériot, et que tous avaient

39 Société de restaurants bon marché de Paris, très fréquentés par les artistes et les étudiants. Ils furent très populaires jusqu'à la Guerre de 14.

40 Arbos rédige ses *Mémoires* aux environs de 1933.

41 François-Auguste Gevaert (1828-1908), voir note n° 3.

de lui un souvenir très ému.

Gevaert parlait espagnol en plus de six ou huit autres langues, ce qui facilita la cordialité de l'entrevue. Le fameux *maestro* se chargea aussitôt de moi et de mon inscription au Conservatoire. Il nous présenta à Albéniz, qui, bénéficiaire d'une bourse octroyée par Alfonso XII⁴², y poursuivait ses études⁴³.

Il nous fallut peu de temps pour installer nos pénates. Nous louâmes un appartement dans la maison où Albéniz avait le sien, rue du Pépin, et, comme il y manquait une cuisine, nous devîmes les habitués d'un restaurant proche où il avait lui-même ses habitudes⁴⁴.

Dès le commencement naquit une grande intimité entre nous, de même que nous adoptâmes le même style de vie.

Quant à mes études, je rentrai dans la classe de violon de Vieuxtemps⁴⁵ ; dans celle de Kufferath, disciple de Mendelssohn, pour le Contrepoint ; et dans les classes « Orchestre et Quatuors »⁴⁶.

42 Rappelons qu'Isaac Albéniz est entré au Conservatoire de Bruxelles, dans la classe de Louis Brassin, en octobre 1876.

43 Alfonso XII (1857-1885) est un des fils d'Isabel II. Isaac Albéniz reçut sa bourse grâce au concours du Comte de Morphy. Il débuta ses études au Conservatoire de Bruxelles un an avant Arbós.

44 La rue du Pépin est attenante au Conservatoire ; elle fait la jonction entre la Porte de Namur et le Petit Sablon. Nous n'avons pas pu identifier la maison occupée par nos élèves espagnols.

45 Alexandre Cornélis remplaça Vieuxtemps dès le mois de décembre 1878, préparant Arbós au concours de fin d'année. Voir *L'Écho de Bruxelles*, 10 juillet 1879.

46 Hubert-Ferdinand Kufferath (1818-1896) a, en effet, reçu l'enseignement de Félix Mendelssohn à Leipzig. Il s'établit à Bruxelles comme professeur de piano et de composition, se produit en tant que pianiste lors de séances de musique de chambre et compose quelques œuvres aujourd'hui tombées dans l'oubli. En 1872, il obtient le poste de professeur de contrepoint et fugue au Conservatoire de Bruxelles, fonction qu'il remplira jusqu'à ses septante-huit ans. Voir Thierry LEVAUX, « Kufferath, Hubert-Ferdinand », dans Thierry LEVAUX, *Dictionnaire des compositeurs de Belgique du Moyen Âge à nos jours*, Ohain-Lasne, Art in Belgium, 2006, p. 362. La « classe de quatuor d'instruments à archet » était impartie par Vieuxtemps. En décembre 1877, on compte seulement trois élèves dans la classe de violon de Vieuxtemps ; dans celle de quatuor, dix-neuf. En décembre 1878, six élèves dans

Évocation d'Henry Vieuxtemps

Vieuxtemps me prit en grande affection. Dès le début, il me surnomma *Le petit Extra-Maduro*, sans doute parce qu'il me savait Espagnol et se souvenait de ces mots de ma langue imprimés sur les paquets des cigarettes qu'il fumait alors.

À cette époque, il souffrait déjà de la paralysie qui l'empêchait absolument de jouer⁴⁷. À cause de cela, son irascibilité avait à ce point empiré que, bien qu'il ne m'attaquât jamais de front — puisque, ai-je dit, il faisait preuve d'une exceptionnelle affabilité à mon égard —, il commença par m'inspirer une grande peur. Il s'aidait toujours d'une canne munie d'une pointe, pour se déplacer et en menacer quiconque provoquait sa colère, de même qu'il portait un gant de trop grande taille qui ne cessait de choir et que je m'empressais de ramasser.

La liste des incidents qui, surtout en classe, le mettaient hors de lui, serait trop longue à évoquer. Chaque fois que son handicap l'empêchait d'illustrer une explication par la pratique, il en devenait fou et se précipitait, canne brandie, vers l'élève responsable du problème. Il avait un élève petit et frêle qu'il coinçait toujours entre ses genoux pendant qu'il jouait. Dès que celui-ci se trompait, il lui tordait les oreilles comme si elles eussent été les chevilles d'un violon, ou bien il lui tapotait frénétiquement le sommet du crâne.

Il arriva qu'il se plaignît plusieurs jours d'affilée que l'un des stores de la salle de classe fût cassé. Il fit venir l'appariteur à qui, après l'avoir durement sermonné, il demanda un marteau. L'appariteur fut bien obligé de lui dire

la classe de violon et quatorze dans celle de quatuor. Voir « Année scolaire 1876-1877. Organisation de l'enseignement », dans *Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, 1879, p. 45 et 49 ; « Année scolaire 1877-1878. Organisation de l'enseignement », dans *Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, 1879, p. 43 et 47.

47 Henri Vieuxtemps subit une attaque de paralysie au bras droit en 1873. Voir Thierry LEVAUX, « Vieuxtemps, Henry », dans Thierry LEVAUX, *op. cit.*, p. 690.

qu'il ne s'en trouvait point, ce qui acheva de l'exaspérer. Il prit la porte en rugissant :

— *Un Conservatoire sans marteau !*, en ajoutant qu'il allait en acheter un, ce qui ne laissa pas de nous surprendre vu sa notoire avarice. Il revint au bout d'un moment, se mit à marteler à tout crin et détruisit tout de fond en comble.

Sa colère apaisée, il commença de donner cours et fit jouer l'un de ses concertos par un élève belge de vingt-cinq ans, grand et fort, Lermignaux, je crois, qui était sa tête de Turc de prédilection⁴⁸. Force m'est de dire que ce dernier encaissait les coups stoïquement, allant même jusqu'à l'encourager à la manière d'un chien fidèle : « Allez-y, Maître...! », jusqu'à ce que Vieuxtemps, vaincu, se laissât tomber sur une chaise en s'exclamant :

— Ce misérable me tuera !

Cette fois-là, le misérable s'était à peine mis à jouer, qu'à l'entendre Vieuxtemps entra dans son habituelle colère noire. Il s'en prit aussitôt à lui, et la bataille avait, comme chaque fois, commencé, lorsque la porte s'ouvrit sur Gevaert accompagné par le Comité d'Honneur et le Prince de Caraman Chimay en visite⁴⁹. Tout aussitôt Vieuxtemps adopta la mise idoine, les invita à prendre un siège, et leur expliqua en souriant :

— J'étais justement en train de prêter l'oreille à l'un de mes jeunes élèves...

Et, se tournant avec affabilité vers Lermignaux, il dit :

— Poursuivez, mon enfant...

Lermignaux reprit l'exécution du concerto pendant que Vieuxtemps

48 Il s'agit d'Achille Lerminiaux né à Genappe le 28 août 1857. Il entre au Conservatoire de Bruxelles en 1873 et obtient son premier prix de violon en 1882. Voir « Premiers prix remportés aux concours de 1882. Concours à huis-clos », dans *Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, 1883, p. 95.

49 Sur le mécénat de la famille Caraman Chimay voir : Marie CORNAZ, *Les Princes de Chimay et la musique : une famille de mélomanes au cœur de l'histoire, XVIe-XXe siècle*, Bruxelles, Dexia Banque, 2002.

souriait d'un côté et que de l'autre, le nôtre, il esquissait de diaboliques et menaçantes grimaces.

À peine le Comité fut-il sorti que Vieuxtemps s'empara du marteau... Il nous fallut le retenir et le raisonner pour lui éviter de commettre l'irréparable.

Lorsqu'il fut calmé, il manda l'appariteur et lui remit la facture du marteau pour se faire rembourser.

Une autre fois, nous jouions un quatuor. Je tenais la partie du premier violon et, un autre garçon, assez peu doué, celle du second où se trouvait un passage en triolets qui lui faisait perdre ses moyens.

Soudain, nous entend mes Vieuxtemps rugir :

— On m'assassine !

Et, furibond, il sortit.

Le coupable, un garçon d'environ seize ans, éclata en sanglots puis, au bout d'un moment, complètement abattu, se mit à travailler le passage. Soudain, Vieuxtemps, qui avait écouté derrière la porte, entra sur la pointe des pieds, s'approcha de lui par-derrière et asséna sur sa tête, avec frénésie, autant de coups qu'il le put.

A l'occasion de l'une des répétitions pour le premier concert public que nous donnâmes dans la salle du Conservatoire, le 17 février 1878, survint un nouvel incident⁵⁰.

J'écoutais les autres avec Albéniz en attendant notre tour. Devant notre file se trouvait Vieuxtemps. Je ne sais quelle mouche piqua Albéniz qui lui

50 Il s'agit d'un exercice public donné le 14 février 1878 sous l'intitulé « Audition des élèves les plus jeunes parmi ceux qui se distinguent dans leurs études ». Comme cinquième œuvre de ce concert, Albéniz et Arbós jouèrent le *Rondo brillant pour piano et violon* de Schubert. Arbós jouera aussi l'Adagio et les variations du *Quatuor* n° 77 op. 14 de Haydn. Cf. « Exercices publics donnés par les élèves pendant l'année scolaire 1877-1878 », dans *Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, 1879, p. 62.

Albéniz s'est également produit lors de l'exercice public du 27 juillet 1877, interprétant *Pastorale* et *Scherzo* de Scarlatti. Il est alors cité comme élève de piano de Franz Rummel (1853-1901), ancien élève de Louis Brassin et lauréat en 1872. Cf. « Exercices publics donnés par les élèves pendant l'année scolaire 1876-1877 », dans *Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, 1878, p. 70.

demanda s'il pouvait aller donner cours et revenir tout de suite, au moment de l'exécution du *Rondo* de Schubert que nous devions jouer ensemble. Vieuxtemps se leva en le traitant de misérable et se mit, canne dardée, à le poursuivre dans toute la salle. Albéniz esquivait les coups, gagnait du terrain, bondissait comme un chat parmi les fauteuils...

Enfin, à l'issue de ce même concert, nous étions tous réunis, élèves et professeurs, quand Vieuxtemps se cabra en nous montrant du doigt :

— Regardez-moi donc cette bande d'idiots ! Ils sont tous là à nous dévisager, et vous croyez qu'il viendrait à l'idée d'un seul de m'apporter mon chapeau !

Lermignaux se précipita à sa recherche et revint avec un haut-de-forme qu'il lui tendit révérencieusement. Vieuxtemps s'en saisit et, le coiffant, le lui enfonça jusqu'au cou ; puis, se l'arrachant du chef à deux mains, il le jeta sur le sol où il le piétina sans prêter la moindre attention à Auguste Dupont, le professeur de piano, qui protestait avec consternation⁵¹ :

— *Mais... bon sang, Vieuxtemps... Ce chapeau, c'est le mien...!*

Vieuxtemps était marié. Il avait avec son épouse, qui l'accompagnait parfois aux concerts, de terribles et continuelles scènes de ménage. Alexandre Cornélis, dont je dirai un mot, racontait qu'ils essayaient de se coincer, l'un et l'autre, avec son piano droit d'étude, en le poussant lorsque d'aventure l'un d'eux passait derrière l'instrument⁵².

Je ne voudrais en aucune manière que la relation de ces incidents donne une impression fautive de Vieuxtemps, ni ne vienne altérer le sentiment de profonde admiration que nous éprouvions pour lui. Il n'y a pas à douter que son impuissance à l'égard de l'instrument dont il avait eu une si magnifique maîtrise expliquait largement ces accès de colère qui lui faisaient presque

51 Auguste Dupont (1827-1890), pianiste, compositeur et pédagogue, devient professeur de piano au Conservatoire de Bruxelles en 1852.

52 Alexandre Cornélis (1848-1919) obtient son premier prix de violon au Conservatoire de Bruxelles en 1866. Il devient ensuite moniteur (1872), puis professeur intérimaire (1873-1874), puis professeur adjoint (1874-1877) et enfin professeur de violon (1887-1906). Il sera aussi professeur de quatuor (à partir de 1877) et professeur de musique de chambre (à partir de 1882).

perdre la raison. Je dois dire que nous le comprenions tous, et que, même au milieu de ses crises les plus tempétueuses, nous l'entourions de la sollicitude et du respect dus à sa personne.

Son *école*, pleine d'ampleur et de solidité — avec toutes ses caractéristiques qu'il me fut donné d'admirer —, il n'était pas le seul à l'incarner, puisqu'il y avait Marsick que j'ai pu entendre à peine arrivé à Bruxelles, et aussi, plus tard, Ysaÿe, plein de panache dans ses incomparables interprétations des *Concertos pour violon et orchestre* de Vieuxtemps⁵³. Marsick et Ysaÿe avaient été ses disciples et tous deux témoignèrent et firent foi de l'envergure du maître.

Hélas, et je pense l'avoir mentionné, il ne se pencha guère avec minutie sur ma technique qui semblait lui donner satisfaction. De plus, comme il ne jouait plus, je n'eus pas le loisir de l'imiter. Il me fit travailler la plupart de ses œuvres, et il eût fallu voir les efforts qu'il déploya des heures durant pour me les enseigner, tantôt en chantant, tantôt en tâchant de m'accompagner au piano.

Il me manifesta, je le répète, une affection jamais démentie. Il me donnait des leçons de deux à trois heures d'affilée sans jamais me réclamer un centime.

Chaque fois que je me produisais en audition publique au Conservatoire, il venait m'écouter et, de là où il se trouvait, il me criait, juste au bon moment, avant le premier coup d'archet⁵⁴ :

53 Il s'agit du violoniste belge Martin Marsick (1848-1924) et, évidemment, d'Eugène Ysaÿe (1858-1931).

54 Arbós fait peut-être allusion à une autre audition publique que celle du 14 février 1878 (voir note de bas de page 49), soit celle des classes de violon et de quatuor de Vieuxtemps, le 9 décembre 1878. A cette occasion, il y exécute, en compagnie de Lerminiaux, les parties solo dans le premier Allegro et l'Andante du *Concerto en ré mineur* pour deux violons et accompagnement du quatuor de Bach ; le *Quintette* pour clarinette et instruments à cordes de Mozart ; et la *Fantaisie-caprice* de Vieuxtemps. Le 18 janvier 1879, Arbós joue lors de « l'audition d'élèves de la classe de piano » d'Auguste Dupont la première partie du *Trio en sol mineur* de Haydn, avec Marry Gemma et le violoncelliste, G. Liégeois. Voir « Exercices publics donnés par les élèves pendant l'année scolaire 1878-1879 », dans *Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, 1880, p. 74-75.

— *Mais... accorde-toi donc, petit Extra-Maduro.*

Il m'amenait avec lui à des concerts, sans avoir réservé nos places. Il avait une façon d'entrer pleine de dignité, écartant tout le monde de la pointe de sa canne et en s'écriant, à la plus petite objection : *Je suis Vieuxtemps !* Grâce à quoi il aplanissait tous les obstacles. Il obligeait les placeurs à nous installer où bon lui semblait et, ce faisant, il ne cessait de me parler à voix haute alors que, confus et ne sachant où regarder, je le suivais.

Je me rappelle l'avoir fâché à une seule occasion :

Il s'absentait de temps à autre du Conservatoire pour se rendre à Paris et, au cours de l'un de ces voyages, Gevaert m'avait conseillé de délaisser la classe de violon et de travailler plus la composition.

Au retour de Vieuxtemps, je subis tout un interrogatoire.

— Pourquoi n'as-tu pas suivi ma classe ?

Je lui fis part de la suggestion de Gevaert quand, sans me laisser le temps de terminer, il s'exclama violemment :

— menteur !

Il venait de réveiller en moi quelque chose qui me contraignit à lui répondre de la manière plus digne et altière que je pus :

— Un Espagnol ne ment jamais !

Sur ce, je fis immédiatement volte-face et pris la poudre d'escampette pour éviter la pointe furibonde de sa canne. Il se mit à me poursuivre et, incapable de me rattraper, il me lança la canne qui m'accompagna en rebondissant jusqu'en bas de l'escalier. Il me faut toutefois vous dire qu'il visait très mal.

Bien des années plus tard, la maison Peters me chargea de réviser ses éditions des œuvres de Vieuxtemps. Ces dernières font apparaître mon nom, et si j'ai pu mener à bien cette tâche en parfaite connaissance de cause, c'est en grande partie grâce aux méthodes pédagogiques du vieux maître qui, bien que brutales, n'en étaient pas moins riches d'enseignement⁵⁵.

55 Les œuvres d'Henri Vieuxtemps révisées par Arbós pour les éditions Peters sont : *Fantasia-Capricho*, op. 11 ; *Études de concert*, op. 16 ; *Morceau de salon : Rêverie*, op. 22 ; *Fantasia appassionata*, op. 35 ; *Ballade et polonaise*, op. 38 ; *Feuilles d'Album*, op. 90 ; *Suite*,

Sa vie d'étudiant à Bruxelles. Albéniz et Daniel

Entre-temps ma vie à l'extérieur du Conservatoire était, elle aussi, des plus agitées.

Ainsi que je l'ai dit, nous mangions, en abonnés, toujours en compagnie d'Albéniz, dans un restaurant dont le prix du menu oscillait entre un franc et un franc cinquante.

Peu de temps après mon arrivée, Albéniz entreprit de me donner des cours de français. J'avais déjà suivi à Santander quelques leçons sans guère de profit. Avec Albéniz, je progressais quelque peu, mais il était rare qu'une leçon ne se terminât pas en dispute. La raison en était parfois la prononciation, ou encore mon refus catégorique des versions françaises qu'il m'imposait, parce qu'elles me semblaient être rédigées dans une langue insolite. Je me souviens de la première ligne de l'une d'elles : « Triste et mélancolique était celui qui cassait les noix... ».

Le troisième compère en amitié était un Catalan, titulaire d'une bourse de la Députation provinciale de Barcelone : Daniel Campalans⁵⁶, qui suivait les cours d'Orgue et de Composition. Daniel était maigre et très myope, avec de longs cheveux raides et roux. Sérieux et studieux à l'extrême, il parlait un castillan difficile à comprendre et assez extraordinaire. Il confondait une infinité de mots entre eux : *molusco* [molusque], *músculo* [muscle], *nelusco*. Pour demander un verre d'eau de Seltz, il disait invariablement : *un vasallo de carbónica*, et ainsi de suite.

Il devint notre victime propitiatoire, malgré que nous l'aimions beaucoup.

op. 43 ainsi que les cinq premiers concertos pour violon et orchestre (*op. 10, 19, 25, 31 et 37*).

56 Celui qu'Arbós appelle « Daniel Campalans » est l'organiste Eusebi Daniel (1865-1950), élève au Conservatoire de Bruxelles entre 1876 et 1882. Ses professeurs y sont : Brassin, Kufferath, Gevaert et Mailly pour l'orgue. Après ses études, il donnera des concerts d'orgue à Paris, Barcelone et Bruxelles ainsi que dans quelques villes de Suisse et d'Italie. C'est en 1894 qu'il devient organiste du Palais des Beaux-Arts de Barcelone et, deux ans plus tard, professeur d'orgue, de contrepoint et de fugue au Conservatoire municipal et professeur d'harmonium au Conservatoire du Liceo. Voir Jaume CARBONELL I GUBERNA, « Daniel, Eusebi », art. cit., p. 357.

Je me souviens du jour où, alors que nous venions de faire la connaissance de Daniel, Gevaert nous recommanda, à Albéniz et à moi :

— Dites à Daniel qu'il ferait bien, s'il veut se familiariser avec l'instrumentation et les cordes, de se présenter à la classe de viole.

Nous partîmes immédiatement à sa recherche et lui transmîmes le conseil... avec de légères variantes.

— ... donc, qu'afin de te familiariser avec les instruments à vent, tu assistes à la classe de basson.

Nous l'accompagnâmes pour aller louer un basson que nous l'obligeâmes à essayer tout le temps qu'on en eut envie. Ensuite, nous lui dîmes qu'il était temps qu'il se rende au cours. Le seul bémol auquel nous n'avions pas pensé survint lorsque, en route vers la classe, Daniel muni de l'instrument, et nous toujours à sa traîne, nous tombâmes nez à nez, au détour d'un couloir, avec Gevaert en personne qui nous regarda tout abasourdi...

— Mais, qu'est-ce donc que cela ?

Et Daniel, respectueusement :

— Mais, c'est parce que vous avez dit que... etc.

Albéniz et moi ne sûmes quelle attitude adopter. Heureusement, Gevaert avait tout compris sur-le-champ. Aussi, trouvant la chose amusante, se mit-il à rire :

— Non, mon vieux, non ! La viole ! La viole...!

Il poursuivit son chemin sans autre commentaire. Indigné, Daniel nous regardait :

— Quelle paire d'ivrognes⁵⁷ vous faites !

Nous haussâmes les épaules en faisant l'innocent :

— Et qu'est-ce qu'on en savait, nous ! Il a dû changer d'avis...

57 Jeu de mots hélas intraduisible, car, dans « ser trompas » (être ivre), se trouve le mot « trompa » qui désigne ces instruments de musique : la trompe et le cor d'harmonie. N.d.T.

Daniel vivait dans une maison à l'architecture intérieure tarabiscotée : une fois le porche franchi, on devait traverser plusieurs cours avant d'arriver devant sa porte. Il en possédait trois clés qu'il ne trouvait jamais parce que nous les lui prenions pour entrer selon notre bon plaisir, ou l'obliger à passer la nuit avec nous. Nous posions alors côte à côte les deux matelas du lit d'Albéniz et nous cédions toujours à Daniel le creux du milieu.

Daniel était méthodique et minutieux. Il emplissait ses poches d'une quantité d'objets soigneusement ordonnés. Avant de se coucher il les alignait comme des boutons de col dans un ordre parfait. Albéniz s'en emparait et les jetait dans le broc d'eau.

Je me souviens du jour où — ayant remarqué un grand coffre en peau de chèvre avec de très gros clous, comme dans les légendes, que Daniel avait rapporté de sa ville natale pour l'installer dans son appartement — Albéniz eut une idée macabre. Il voulait connaître les sensations d'une personne enterrée vivante :

— Voyons un peu : je me glisse dans le coffre, vous le fermez, et toi tu joues la *Marche funèbre* de Chopin au piano.

On fit tout comme il le voulait et, le temps de dire *ouf*, il jaillit du coffre en faisant des simagrées et en montrant toutes les affres d'une extrême émotion qui éveilla aussitôt chez Daniel le désir de tenter l'expérience à son tour. Nous essayâmes un moment de l'en dissuader. Albéniz lui disait :

— Non, mon vieux... sache que c'est très impressionnant.

Mais l'autre s'entêtait de plus belle. Il entra dans le coffre auquel nous donnâmes deux tours de clé, puis nous quittâmes le logement en priant la concierge de n'intervenir qu'après un certain temps.

C'est au cours de cette année que faisait rage la guerre russo-turque (1877-1878), aussi, est-ce avec un enthousiasme extraordinaire que nous commençâmes de faire la guerre pour notre compte en transformant la maison de Daniel en champ de bataille. Nous débarrassâmes l'appartement de tous ses meubles pour le remplir de sable afin d'y creuser des tranchées et d'y modeler les dénivellements du terrain. Albéniz dépensait en soldats les deniers de sa bourse. Nous tirâmes au canon avec de la vraie poudre, au point que la police dut intervenir, et nous ne cessâmes de nous livrer bataille.

Albéniz et moi, contre Daniel. Le dimanche, nous rejoignaient d'habitude les enfants de Merry del Val, l'ambassadeur d'Espagne à Bruxelles. L'un allait devenir ingénieur, l'autre, ambassadeur et le plus jeune, cardinal.

Arriva le moment où Daniel avait tout juste assez de place dans son appartement pour y aller dormir. Je le revois, penché sur ses forces armées, se concentrant sur quelque stratégie définitive à mettre en œuvre. Ses longs cheveux de rouquin lui tombaient sur les yeux en lui brouillant la vue. Lorsque cela l'agaçait, il les nouait au moyen d'un foulard.

Comme nous n'avions rien à faire le dimanche, nous allions tous dîner avec ma mère et ma tante Concha au *Bois de la Cambre*.

C'est alors que notre enthousiasme arriva à son comble. Nous jouions aux Indiens. Daniel, dans son rôle d'éternelle victime pourchassée, était de tous le plus pittoresque. Chemise arrachée, recouvert d'herbages, nous l'attachions sans pitié au poteau de torture. Un jour, Albéniz et moi courions derrière lui en lui décochant des flèches ; oublieux de tout à cause du rôle enflammé qu'il jouait avec enthousiasme, et sans que ses yeux pussent l'avertir du danger, puisqu'il était myope comme une taupe, il arriva que, en voulant échapper à notre féroce poursuite, il se retrouva soudain au beau milieu du passage des voitures qu'il fut obligé de traverser malgré l'excentricité de son accoutrement.

Je n'en finirais jamais de raconter par le menu ces petites péripéties qui enchantèrent tout le temps que je ne consacrais pas à mes études qui, au fil des jours, me passionnèrent de plus en plus.

Et n'allez pas croire que toutes nos activités se limitaient à ces enfantillages ; preuve en est la nouvelle qu'on publia dans la Gazette internationale de Bruxelles dans le courant du mois de février 1879⁵⁸ : « ... E. F. Arbós... vient de mériter la distinction honorifique de professeur auxiliaire au Conservatoire (...). Il est âgé de quinze ans et n'a pas encore passé une année complète dans notre Institut. ».

58 Cet événement est également signalé dans un article de *La Correspondencia de España* du 18 janvier 1879. C'est probablement ce titre de professeur auxiliaire qui explique la présence d'Arbós à Bruxelles pendant l'année qui suit la fin de ses études.

La vie musicale à Bruxelles. Wieniawski

Nous assistions à tous les concerts d'orchestre qui se donnaient ; et moi, je jouais déjà dans ceux que programmait le Conservatoire. Je trouvais que c'était un magnifique ensemble. Nous interprétions de nombreux Oratorios de Haendel, des œuvres de Bach et quelques symphonies de Beethoven.

Nous allions très souvent faire de la musique de chambre chez le pianiste Auguste Dupont, le frère du chef d'orchestre Joseph Dupont⁵⁹. S'y rendait aussi le violoniste Alexandre Cornelis, que j'ai cité, disciple de Vieuxtemps, excellent musicien avec lequel j'étudiais chaque fois que le maître se voyait obligé de quitter la classe. C'est alors que j'ai commencé à jouer Brahms.

On faisait aussi de la musique chez Van Hal, un amateur qui possédait un splendide Stradivarius. Le bruit courait qu'il venait de l'acquérir pour la somme, exorbitante à l'époque, de douze mille francs. Il devait me le prêter plus tard à l'occasion de mon épreuve.

Van Hal jouait n'importe comment et horriblement mal, mais il était une excellente personne, et tous les jeunes violonistes prometteurs abusait de sa gentillesse et de sa bourse. C'est grâce à lui que, à peine arrivé à Bruxelles, j'ai pu faire la connaissance, peu avant sa disparition, du grand artiste Wieniawski qui lui avait dédié sa *Polonaise en La*⁶⁰.

Wieniawski était bohème jusqu'au bout des ongles, son tempérament et son génie étaient incomparables⁶¹. Il avait épousé la fille du pianiste anglais Osborne⁶². On sait qu'Osborne avait écrit avec de Beriot une série

59 Auguste Dupont (1827-1890) est professeur de piano au Conservatoire de Bruxelles depuis 1852 et, à partir de 1886, il devient aussi titulaire du cours supérieur de musique de chambre. Son frère, Joseph Dupont (1838-1899), sera chef d'orchestre au Théâtre de la Monnaie de 1872 à 1889 et aux Concerts Populaires de 1873 à sa mort. Cf. Christophe PIRENNE, « Dupont et Dupont à Bruxelles », dans *Revue belge de Musicologie*, LV (2001), p. 283-302.

60 Il s'agit de sa *Polonaise brillante en la majeur n° 2 pour violon et orchestre op. 21*.

61 Henryk Wieniawski (1835-1880) fut professeur au Conservatoire de Bruxelles de 1875 à 1877, remplaçant Vieuxtemps lorsque celui-ci se retira temporairement.

62 L'épouse de Wieniawski, Isabella Hampton, n'était pas la fille de Osborne (qui était

de duos pour piano et violon sur les *Huguenots*, *Rigoletto*, *Dinorah*, etc. : la « Collection Osborne-de Bériot », qui avait contribué à rendre familière l'association de ces deux noms, au point que Wieniawski disait, chaque fois qu'il présentait sa femme : « La fille d'Osborne et de Bériot ».

Parmi les innombrables anecdotes mettant Wieniawski en scène, je choisirai celle dont le théâtre fut un petit village de Russie où, dans l'impossibilité de poursuivre son périple faute de moyens, il s'était installé avec quelques-uns de ses élèves, pour une durée indéterminée, dans un hôtel. Les semaines passèrent sans qu'il fit mine de la moindre intention de régler la note, et, un jour, l'hôtelier s'approcha de lui. Après lui avoir fait part, avec le plus vif enthousiasme, de toute l'admiration qu'il lui portait — éloges que Wieniawski accueillit avec une paternelle approbation, l'homme se permit d'ajouter :

— Mon caissier m'apprend que le montant total de votre séjour s'élève à *autant* de roubles. Acceptez, je vous prie, comme un modeste témoignage de ma dévotion à votre égard, que je réduise cette somme de moitié.

Wieniawski eut un geste éloquent et affable de grand seigneur. Il tapota affectueusement l'épaule de l'hôtelier, avant de lancer avec superbe, magnifique :

— C'est là un geste admirable. Pour ne pas être de reste, je vous fais grâce, moi, de l'autre moitié !

Je me souviens de la très forte impression qu'il me fit lorsque Van Hal me le présenta. Je le vois encore : il est très gros, son dos est voûté, et sa tête aux cheveux très longs et plutôt raides, rentrée dans ses épaules, montre un visage de type mongol au nez et aux pommettes fortement marqués.

Il m'examina attentivement, puis son regard s'attarda sur ma main.

— Beau nom, bonne main et belle allure, me dit-il. Je te donnerais volontiers cours, mais je suis toujours en voyage. Reste au Conservatoire avec Vieuxtemps, et je t'entendrai à chacune de mes visites.

irlandais), mais sa nièce.

C'est ce qu'il fit. J'ai étudié avec lui plusieurs de ses œuvres et le 22^{ème} concerto de Viotti qu'il interprétait génialement⁶³. Lorsqu'il me donnait ses leçons, c'était invariablement depuis son lit qu'il abandonnait de temps en temps pour jouer divinement quelques passages avant de retourner se coucher. Hélas, il ne devait plus vivre longtemps. De ces inoubliables leçons, je conserve à jamais le souvenir de son art incomparable.

Au cours de son dernier concert, après que j'eusse fait sa connaissance à Berlin, il s'était senti mal et avait été incapable d'en poursuivre l'exécution... Joachim, dont je vais parler en détail plus avant, qui se trouvait parmi les auditeurs, monta sur la scène et demanda qu'on lui permît de terminer le concerto afin d'éviter le désagrément du remboursement des billets à charge de Wieniawski. Celui-ci souffrait d'une hypertrophie cardiaque, mais il est entendu qu'il mourut d'hydropisie, et on raconte qu'au moment où il se rendit compte que c'était la fin, le grand artiste avait dit :

— *Quelle drôle de fin pour Wieniawski... mourir comme un porteur d'eau!*

À sa mort, le monde perdait un interprète racé, et doué d'un incomparable tempérament. L'image que m'inspire son art dans mes souvenirs est celle d'une flamme, tant pour la luminosité que pour l'éclat. Il avait un *staccato* extrêmement rapide, archet bas, qui n'était pas ce que nous appelions le *ricochet*, mais un *staccato* serré sur la corde, et une façon de jouer fébrile, passionnée et romantique. Son école qui, à une forte et grande personnalité, alliait un brio et un éclat éblouissants, influença sans aucun doute Ysaÿe, lequel la transmit à son tour à la majorité des jeunes virtuoses de l'école franco-belge contemporaine. Ses compositions, au milieu de ce qui s'écrivait alors, se démarquent et sont sans comparaison. Il a su trouver d'heureuses phrases mélodiques, mais on lui doit avant tout des prouesses techniques des plus personnelles.

63 Giovanni Battista Viotti (1755-1824) était un violoniste italien, connu pour sa virtuosité.

Une anecdote énigmatique au sujet d'Albéniz

Quelques mois avant le concours, l'amitié qui me liait à Albéniz souffrit une longue interruption.

Nous déménageâmes parce que ma mère préférait un appartement avec cuisine ; Albéniz déménagea lui aussi et, à peine séparé de nous, fit la connaissance d'un Latino-américain, E., d'un âge certain.

De temps en temps, j'allais jusqu'à l'appartement qu'il avait loué, mais il ne s'y trouvait jamais. La vue du piano visiblement fermé et inutilisé depuis des jours et des jours m'attristait. Avec un doigt j'écrivis sur la poussière du couvercle : « Je suis passé... Tu travailles, cela se voit ! ».

Un jour, il arriva avec une lettre d'E. à la main. Il était très agité et nous supplia de l'accompagner au bureau de police. La lettre était rédigée à peu près dans les termes suivants : « J'ai bien réfléchi, il est hors de question que tu fasses la même chose que moi. Voici de l'argent. Paie ce que je dois, et bois le solde à ma santé. Bon amusement. Adieu. ».

Nous nous rendîmes à la police, et dans l'après-midi on découvrit E. mort dans le Bois de la Cambre. Cette folie fut providentielle pour Albéniz, car il semble bien que les deux hommes eussent caressé le projet de se suicider ensemble⁶⁴.

64 Nombreuses biographies d'Albéniz attestent ce mystérieux épisode, mais il nous semble bien que sa seule source se trouve dans les présentes mémoires d'Arbós. Les archives de la police à Bruxelles semblent ne pas avoir conservé de trace de cet événement.

Prix d'Excellence au Conservatoire de Bruxelles. 1879. À l'âge de 15 ans

Cet événement tragique s'était produit quelques mois avant le concours.

Albéniz changea du tout au tout. Il se mit à étudier avec beaucoup d'intensité. Et, comme en chaque occasion où il était prié de jouer, la musique jaillissait généreusement de lui, soit comme pianiste soit plus tard comme compositeur, au moment du concours, ses dons exceptionnels se manifestèrent une fois de plus en faisant grande impression tant sur l'auditoire que sur le jury qui lui décerna à l'unanimité le Premier Prix avec Grande Distinction⁶⁵. Daniel obtint le Premier Prix d'orgue⁶⁶ ; et moi, le Prix d'Excellence, la plus haute distinction du Conservatoire⁶⁷. On me donna une belle médaille en or avec gravés dessus mon nom et la date,

65 En 1879, Isaac Albéniz remporte son prix de piano avec distinction et non « grande » distinction, comme l'atteste son diplôme. Biblioteca de Catalunya, M. 983.

L'annuaire nous informe sur le titre de ses morceaux au choix : *Capriccioso* de Domenico Scarlatti et des variations brillantes de Chopin. Cette même année, le pianiste belge, Arthur De Greef, obtint le premier prix ex-aequo. Cf. « Premiers prix remportés aux concours de 1879. Concours à huis-clos », dans *Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, 1880, p. 66.

66 Eusebi Daniel remporte son prix d'orgue et plain-chant en 1882, avec comme morceau au choix, un Prélude en *mi bémol* de J. S. Bach. Voir « Premiers prix remportés aux concours de 1882. Concours à huis-clos », dans *Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, 1883, p. 94.

En 1879, il pourrait avoir reçu son second prix de contrepoint mais nous n'en avons pas trouvé mention dans l'annuaire du Conservatoire. Voir, *La Época*, 14 juillet 1879.

67 L'annuaire nous dit qu'Arbós obtint le « Diplôme de capacité avec grande distinction ». Il s'agit du diplôme relatif au cours de perfectionnement. Voir, *Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, 1880, p. 70.

Le jury était composé de Gevaert, du prince de Caraman-Chimay, de Leenders, Mertens et Sandré. Cf. *L'Écho de Bruxelles*, 10 juillet 1879.

Dans le public, se trouvaient la comtesse de Salm dont le mari fut conseiller pendant quelques années de la légation d'Autriche à Madrid et à ce moment-là à Bruxelles, Merry del Val accompagné de deux secrétaires, Luís del Arco et le marquis de Villel. Voir, *La Época*, 14 juillet 1879.

mémorable pour moi, du 19 juillet 1879⁶⁸.

Gevaert, notre directeur, homme au caractère entier et terrible — il interrompait fréquemment un concert pour extirper du chœur une demoiselle peu attentive avec un « *Sortez, Mademoiselle !* » — devait dire avec une véritable émotion à Merry del Val, aussitôt après nos prestations :

— *Envoyez-nous, envoyez-nous des Espagnols...!*

Le programme que j'eus à préparer était assez difficile. Comme œuvre imposée, le *Concerto* de Mendelssohn, que je jouai avec orchestre ; et une suite d'œuvres parmi lesquelles j'eus la chance de tomber sur la *Suite en mi majeur* de Bach ; la *Sonate en do majeur* de Tartini ; et la *Suite en si mineur* de Vieuxtemps. On nous imposa, en outre, une lecture ainsi qu'une transposition à vue, et de la musique de chambre⁶⁹.

Quant au Premier Prix, dont l'obtention était requise pour prétendre au Prix d'Excellence, on reconnut la validité de celui que j'avais obtenu au Conservatoire de Madrid⁷⁰.

Je me souviens d'un incident probablement dû à l'état d'excitation nerveuse dans laquelle nous nous trouvions peu de temps avant le Concours. Tout commença chez quelques-uns de nos très sympathiques amis bruxellois où

68 Cette médaille en or porte le buste du roi Léopold II gravé en relief. Elle fut offerte par la veuve d'Arbós à l'Hôtel de Ville de Madrid. Elle est aujourd'hui conservée dans la capitale espagnole. Ayuntamiento de Madrid, Biblioteca Musical, BMFS Colección Patrimonio.

69 Ce programme est confirmé par l'Annuaire du Conservatoire : 1) exécution d'un morceau indiqué un mois d'avance, *Concerto [en mi mineur]* de Mendelssohn, avec accompagnement d'orchestre 2) exécution de mémoire de trois œuvres indiquées séance tenante par le jury parmi vingt et une présentées par l'aspirant : *Prélude en mi majeur* de Bach, pour violon seul ; *Sonate en do majeur* de Tartini et *Fantaisie-appassionata* de Vieuxtemps, pour violon avec accompagnement de piano 3) exécution d'une œuvre de musique de chambre à choisir parmi dix : *Quatuor n° 17 en ut majeur* de Mozart. Voir « Premiers prix remportés aux concours de 1879. Concours à huis-clos », dans *Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, 1880, p. 70-71.

70 Au Conservatoire de Madrid, Arbós obtient son prix de violon en 1876 et celui d'harmonie en 1877. Voir Enrique FRANCO, « Fernández Arbós, Enrique », dans Emilio CASARES RODICIO (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, [Madrid], SGAE, I, 1999-[2002], p. 579.

se trouvait par hasard une distinguée demoiselle hollandaise de laquelle je crus bon devoir m'énamourer.

Au cours d'une soirée où nous nous trouvions là, Albéniz, Daniel et moi, nous **fîmes** des vœux pour l'issue heureuse de nos concours respectifs, vœux accompagnés par les toasts généreux d'un punch suédois dont nous ignorions les effets.

La noblesse de la cause était telle, et cette demoiselle nous offrait si gracieusement à boire, avec un si sympathique intérêt pour nos personnes, qu'il eût été grand péché de refuser. Notre émotion crût à mesure que diminua le contenu du bol à punch, de sorte que, l'air de rien, nous continuâmes à nous stimuler jusqu'à nous retrouver, en quittant la demeure, dans un inquiétant état de romantique exaltation.

Une fois dans la rue, alors que je me mettais à parler de la flamme que je sentais véritablement brûler dans ma poitrine, et que je comparais ma nouvelle déesse aux étoiles et aux autres points lumineux qui, en ce moment-là, m'apparaissaient, Albéniz eut la mauvaise idée de nier la sublimité de ses charmes en osant me dire que cette fille « n'avait rien d'extraordinaire ! ».

Entendre ça et me sentir blessé comme Don Quichote de la Manche soi-même devant une insulte comparable, ce fut tout un : après avoir épuisé sur les lieux mêmes et jusqu'à son dernier mot le répertoire des chevaliers outragés, nous **fîmes** de cette altercation une question d'honneur, si bien que, après nous être défiés l'un et l'autre, nous **prîmes** le chemin du *Bois de la Cambre* sans autres armes que celles fourbies par notre emportement et les vapeurs incendiaires du punch.

Le pauvre Daniel qui, tout esbaudi, avait assisté à cette scène abracadabrante, cheminait à nos côtés en faisant feu de tout bois pour nous calmer et... nous encourager. Et comme toujours, lui, le juste et bon, il proposa une solution à l'amiable.

Profondément offensés par son impudence en si intime matière, notre colère changea d'objet, et c'est à lui que nous nous en **prîmes**. Ce n'est qu'après lui avoir asséné plusieurs coups sur la tête que survint, enfin, la réconciliation scellée par d'abondantes larmes et de réciproques accolades.

Le lendemain, alors que, déjà, le souvenir de cette orageuse soirée était effacé, je recevais un mot d'Albéniz où il me présentait ses excuses pour avoir osé mettre en doute les indiscutables attraits de la dame en question ; mot qui avait croisé le mien où, après avoir copieusement protesté de mon amitié, je lui confessais mon plein accord avec lui au sujet des charmes de la demoiselle qui, somme toute, ne sortait pas de l'ordinaire.

Et, grâce à l'insouciance volubilité du cœur humain, l'amitié triompha de Cupidon en dissipant un malentendu sans importance.

Premiers concerts professionnels

Après le Concours, je donnai mon premier concert rémunéré à Dinant⁷¹.

Une partie du programme était réservée à une cantatrice très appréciée à Bruxelles, Dina Beumer, qui boitait légèrement et était très belle⁷².

M'avaient accompagné en spectateurs Albéniz et Darío Regoyos qui était venu assister à mon épreuve et était resté à Bruxelles⁷³.

Ayant du temps devant nous avant le concert, nous dînâmes ensemble à l'hôtel où mes amis burent plus que de raison, en particulier Darío.

Le concert avait lieu à l'Hôtel de Ville, et, lorsque nous arrivâmes peu avant l'heure, il se trouvait déjà tant de gens qui se bousculaient aux portes qu'il nous fut impossible de nous frayer un passage. L'un des membres du Comité eut l'idée de nous faire passer par une fenêtre de la façade arrière du

71 Le concert n'a pu être daté.

72 Il doit s'agir de Dyna Beumer, née à Bruxelles le 31 août 1856 et décédée à Rixensart en août 1934. Diplômée du Conservatoire de Bruxelles en 1876, elle se perfectionnera ensuite à Paris. Elle entamera une carrière internationale qui durera jusqu'en 1902. Elle se consacra ensuite à l'enseignement.

73 Darío de Regoyos y Valdés (1857-1913), meilleur ami d'enfance d'Enrique Arbós, se déplace à Bruxelles pour assister au concours de 1879. Il s'installe à Bruxelles pendant de nombreuses années, fréquente l'école des Beaux-Arts et s'implique activement au sein des cercles modernistes conduits, entre autres, par Octave Maus et Edmond Picard.

bâtiment avec l'aide des pompiers. On fit monter d'abord le violon dans son étui, puis chacun de nous, sauf la cantatrice à qui son infirmité interdisait de telles jongleries. Pour lui faciliter les choses, on lui fit emprunter un passage souterrain si bas de voûtes qu'elle dut le franchir, pour ainsi dire, à quatre pattes.

Une fois vaincue la difficulté principale, ils nous installèrent, serrés et mal à l'aise, dans une cage d'escalier où nous attendîmes le moment de monter sur la scène qu'éclairaient des lampes à pétrole.

La scène elle-même était occupée par le public au milieu duquel se trouvaient, fort proches de moi, Regoyos et Albéniz qui, tout au long de ma prestation, ne cessèrent de m'encourager à coup de *olé*s et de *vivas* patriotiques tout en me canardant en douce d'une multitude de projectiles de nature indéfinissable récoltés sur la table de l'hôtel pendant le repas.

L'été avec les Picard, sa « deuxième famille ». 1879

Peu après cela, je suis allé passer l'été à Middelkerke. Mais, avant d'aller plus loin, je dois parler des maîtres de la demeure où j'ai séjourné, et dont j'ai omis jusqu'à présent de faire la présentation parce qu'ils méritent une page à part : les époux Picard. Ils furent pour moi une seconde famille. Je leur dois les moments les plus heureux de mes années passées à Bruxelles.

Edmond Picard était une personnalité reconnue dans toute l'Europe⁷⁴. Avocat de renommée mondiale, mécène et ami de nombreux artistes, défenseur et promoteur enthousiaste de toute idée éclairée, que ce soit en politique ou dans les arts, intentionné à l'égard de la jeunesse qu'il encourageait, je lui suis redevable, à l'instar de nombreux artistes en herbe de cette époque, de l'éveil de mon esprit. Sous son influence qui se prolongea

74 Edmond Picard (1836-1924) fut un avocat de grande notoriété, penseur et écrivain, auteur de nombreux essais sur le droit, l'histoire et la sociologie. Son importante fortune lui permit d'agir en tant que mécène et d'organiser à ses frais de grandes expositions relatives aux beaux-arts dans son hôtel particulier de Bruxelles. Il joua un rôle fondamental dans le développement du nouveau symbolisme de la peinture belge, spécialement à partir de la création du « Groupe des XX ».

une bonne part de mon existence, mon goût commença à se former, et mes yeux à se réjouir de beautés jusque-là inconnues. La demeure s'y prêtait d'elle-même. C'était une merveille où abondaient tableaux et œuvres d'art par lui découverts grâce à la finesse de son instinct, et qui seraient un jour célèbres. À Bruxelles on l'appellerait plus tard « la Maison d'Art », et, en vérité, tout en elle reflétait le goût exquis de son maître⁷⁵.

Quant à Madame Picard, elle était une dame d'une extrême distinction et l'arbitre de l'élégance à Bruxelles.

Donc, je passai l'été sur la côte à Middelkerke, non loin d'Ostende, avec les enfants Picard : George, Édouard et Robert.

C'était le temps des bicyclettes avec une roue gigantesque devant et une toute petite à l'arrière. Grâce à elles nous fîmes de magnifiques excursions. Nous alternions nos escapades à bicyclette avec des jeux sur la plage et dans les dunes.

Je garde un souvenir ébloui de ces jours où tout m'était délice, depuis le savoureux petit déjeuner avec café au lait, tartines et crevettes, jusqu'à ces moments où, avant de dormir, je lisais au lit *Les Mille et une nuits* en écoutant par la fenêtre ouverte le bruit de la mer.

De retour à Bruxelles

Les vacances terminées, je renouai avec ma vie habituelle⁷⁶. Mais le Conservatoire avait été frappé par ma dernière prestation et, durant les premiers jours de cours, je déambulais dans les galeries quelque peu grisé par mon importance flambant neuve et par tous ces gens qui me remarquaient alors qu'ils ne m'avaient, jusque-là, prêté aucune attention. Parmi eux se trouvaient trois jeunes filles russes très agréables et sympathiques qui suivaient des leçons à l'École de Déclamation. Bien plus tard, l'une d'elles,

75 La Maison d'Art était située au numéro 56 de l'avenue de la Toison D'Or à Ixelles, soit à quelque dix minutes à pied du Conservatoire de Bruxelles.

76 Il semble que le poste d'Arbós comme professeur auxiliaire au Conservatoire de Bruxelles se soit prolongé jusqu'en mai 1880.

mademoiselle Feghine [sic], eut une fin tragique en se suicidant à Paris peu après ses débuts à la *Comédie française*⁷⁷.

Nous prîmes l'habitude de nous rendre très fréquemment et tous ensemble chez Servais, frère du violoncelliste, qui vivait à Halle tout à côté de Bruxelles. Là, nous jouions la comédie habillés en Russes⁷⁸.

Moi, en dépit des années écoulées, je conservais une mentalité très voisine de celle que j'avais eue à l'époque où je jouais le rôle du chevalier servant pour Dar o Regoyos dans ses conquêtes amoureuses :

Je me rappelle une de ces soirées chez Servais où, pendant qu'on m'essayait un costume russe, je ne sais quelle fille éteignit la lumière, ni quelle autre s'approcha de moi pour m'embrasser. Je l'agrippai, elle se débattit pour se libérer, mais je la maintins fermement jusqu'à ce qu'on rallumât, et cela fait, je me contentai de dire triomphalement en la menaçant du doigt :

— Ah, sauvagonne ! Je sais que c'est toi qui l'as fait !

Mon autre aventure eut lieu chez une marquise où nous allions certains dimanches, après dîner, Albéniz et moi, jouer de la musique.

Sa demeure faisait un contraste des plus violents avec celle des Picard : un milieu conservateur fréquenté presque exclusivement par des curés et des vieilles ; mais la marquise employait une jeune fille de compagnie d'une vingtaine d'années. Le morceau favori de la vieille marquise était la *Senerata* de Braga, dans le déroulement de laquelle le violon solo doit jouer un passage dans la pièce voisine de celle du piano, où, chaque fois que nous la jouions, la jeune fille me suivait pour m'écouter.

Un jour, je me suis enflammé jusqu'à m'enhardir à lui demander si je pourrais la voir seul à seul. Elle me répondit aussitôt qu'elle sortirait l'après-midi du dimanche suivant pour se rendre chez sa sœur, et que nous pourrions nous retrouver en face de l'église de Schaerbeek.

77 Il s'agit de Julie Feyghine (1861-1882), nièce de Sophie Feyghine laquelle était l'épouse d'Adrien-François Servais.

78 Franz Servais ainsi que son frère Joseph, respectivement deuxième et troisième enfants d'Adrien-François Servais, étaient fréquemment dans la maison familiale de Halle. Les hôtes étaient très fréquents ; Gevaert était ami de la maison et Vieuxtemps fréquentait la Villa Servais depuis les années 1850.

Quand ce dimanche arriva, je me sentais beaucoup moins motivé que le jour de la *Serenata*. Nous prîmes le repas de midi avec ma mère et ma tante Concha, Albéniz, Daniel et moi ; ensuite, nous sortîmes tous les trois. Je parlai de mon rendez-vous à mes amis en les suppliant de ne pas me laisser tomber, car, à n'en point douter, la jeune fille ne viendrait pas.

Nous arrivions en vue de l'endroit convenu, et j'éprouvais de moins en moins d'enthousiasme. C'est alors que je la vis s'approcher et que, dans ma confusion, je n'eus que le temps de prier mes amis de me suivre à distance. J'allai à elle et, ensemble, nous partîmes vers le boulevard.

J'entamai immédiatement une conversation avec des variations sur un même thème :

— Vous êtes certainement pressée... Vous ne devez pas vous attarder... Vous devriez vous en retourner chez vous tout de suite... Que dirait la marquise si elle apprenait que...

Elle protestait en vain :

— Mais... pas du tout ! Nous avons l'après-midi devant nous...

Qu'elle l'eût voulu ou non, je finis par l'abandonner devant sa porte ; et je rejoignis mes compagnons, une fameuse épine hors du pied.

Je continuais à travailler d'abondance et à donner quelques concerts à Bruxelles, Gand, Aix-la-Chapelle, Anvers, Namur, etc⁷⁹.

79 Parmi les premiers concerts d'Arbós relevons :

- Le 10 février 1879, un concert à Gand par « le jeune et déjà célèbre violoniste espagnol », Voir *Le Journal de Gand*, 5 février 1879.

- Un programme de « Grand Concert de Charité » le 20 février dans la Salle du Casino présente Arbós comme soliste de l'Andante et le Finale du 3^e *Concerto* de Charles de Bériot et de la *Fantaisie-Caprice* d'Henri Vieuxtemps. Il accompagne aussi Alexandre Cornélis Servais dans l'*Ave Maria* de Charles Gounod. Notons au programme la *Fantaisie Espagnole* de François-Auguste Gevaert, interprétée par la Société Symphonique La Fraternité sous la direction de Beyer.

- Le 9 novembre 1879 Arbós interprète aussi la *Fantaisie-Caprice* de Vieuxtemps au Conservatoire de Bruxelles. Il s'agit du « concert de la distribution des prix de 1879 ». Voir « Auditions et exercices publics donnés pendant l'année scolaire 1879-1880 », dans *Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, 1881, p. 69 ; *La Gazette*, 10 novembre 1879.

Mon horizon musical s'élargissait de plus en plus à mesure que j'éprouvais de nouvelles sensations au contact des compositeurs jusque-là inconnus de moi.

J'ai dit déjà que, à titre privé, nous continuions à jouer de la musique de chambre chez le pianiste Auguste Dupont et en d'autres cercles d'artistes où, aux œuvres classiques déjà assimilées, nous ajoutions celles des Romantiques : le passionné et poétique Schumann, l'ineffable Schubert, Brahms, Grieg qui commençait à faire parler de lui et Raff, alors très en vogue.

De nouveaux venus pour moi faisaient aussi leur apparition dans les œuvres orchestrales, comme Berlioz dont la *Symphonie fantastique* me déconcertait sans m'émouvoir, alors que son immatériel et aérien *Scherzo de la Reine Mab*, dans *Romeo et Juliette*, sous la baguette de Joseph Dupont, chef de grand talent, me transportait dans un monde idéal de conte de fées et de rêves. Massenet, que j'aimais, je crois, était presque toujours au programme. Je ne pense pas avoir entendu quoi que ce soit de Wagner lors de mon séjour à Bruxelles ; ce grand événement me serait réservé plus tard, en Allemagne.

À cette époque aussi, mon attention fut fortement attirée par le pianiste Zarebski qui donna plusieurs auditions en jouant sur un piano à deux

- Le 23 décembre 1879, Arbós participe à un concert de charité au profit « des inondés de Murcie et des pauvres de Bruxelles », organisé au Palais du Midi par Henry Warnots. Il y joue la *Fantaisie-Caprice* de Vieuxtemps, la *Romance en fa* de Beethoven et la *Canzonetta* du *Concerto romantique* de Benjamin Godard. Voir *L'Indépendance Belge*, 25 décembre 1879. Ce même journal signale que quelques jours auparavant, Arbós – engagé par Naus « qui est en Allemagne le patron des virtuoses de l'école belge » – obtint un éclatant succès à la Liedertafel d'Aix-la-Chapelle.

- Le 12 janvier 1880, Arbós joue en faveur des « enfants pauvres des écoles communales de l'arrondissement de Bruxelles » dans la salle de la Grande Harmonie, concert organisé par le Cercle Le Progrès. Les musiciens qui l'accompagnent sont : MM. Massart et Devoyod « du Théâtre de la Monnaie », Mlle Botman, M. Flon ainsi que Le Cercle Symphonique et Dramatique. Voir *L'Indépendance Belge*, 15 janvier 1880, p. 2.

- Le 7 février de cette même année, en cette même salle, l'Association des Artistes-Musiciens organise un concert avec Mme Devries-Dereins, M. Massart, le pianiste Camille Durickx et Arbós. Voir *L'Indépendance Belge*, 6 février 1880.

claviers⁸⁰. Cette invention fut sur le point de triompher, parce que, au commencement, se répandit la nouvelle que ce système inédit offrait de plus larges possibilités et combinaisons au mécanisme, mais cette opinion ne parvint pas à s'imposer et on n'entendit plus parler de cette tentative.

L'Infante Isabel lui offre un Guadagnini. 1879

Merry del Val, notre ambassadeur, qui était une très excellente personne et un véritable père pour nous tous, s'était rendu en Espagne après mon concours et avait parlé de moi à l'Infante Isabel⁸¹. Il lui raconta comment on avait été obligé de me prêter un violon à cette occasion et, lorsque je revins à Bruxelles, il me transmit l'ordre de m'en acheter un.

C'est alors que je trouvai un Guadagnini, à Anvers, pour mille cinq cents francs. Mille sept cents, avec le coffret et un archet Tourte. Des années plus tard, l'archet seul valait deux mille francs, et le violon quarante mille. Aujourd'hui, un demi-siècle s'étant écoulé, il devrait valoir environ deux cent mille francs⁸².

D'autres souvenirs de sa vie à Bruxelles

Il reste à relater beaucoup de choses de peu d'importance, certes, mais elles remplirent ma vie durant toutes ces années.

Chez les Picard, je me sentais chaque jour plus heureux. Entre autres jeux, nous construisîmes un théâtre de marionnettes qui finit par prendre une grande importance⁸³. Monsieur Robert écrivit une pièce pour l'une

80 Juliusz Zarebski (1854-1885), compositeur et pianiste polonais, il fut professeur de piano au Conservatoire de Bruxelles du 30 janvier 1880 à sa mort.

81 L'Infante Isabel, mécène d'Arbós (voir note de bas de page 36).

82 Le récit est donc bien écrit au début des années 1930.

83 Ce théâtre de marionnettes pourrait être celui découvert au Château de la Famelette, à Huccorgne, aux confins de la Hesbaye, où un mur du grenier est tapissé d'une huile

de nos représentations, la décoration fut confiée à tous les peintres qui fréquentaient la maison ; quant à Albéniz et moi-même, nous nous chargeâmes de la musique⁸⁴.

Regoyos qui n'était venu à Bruxelles que pour assister à mon concours, trouva en ce lieu une ambiance si propice à la réalisation de ses idéaux qu'il décida de rester et fit partie aussitôt du brillant cercle des peintres — ceux-là mêmes qui allaient fonder le Groupe des XX —, des musiciens et des hommes de lettres qui formaient autour de Monsieur Picard une véritable famille ; et je puis témoigner qu'aucun d'entre eux, dont beaucoup atteindraient la célébrité, n'aurait pu se vanter de pouvoir en remonter à Regoyos en matière d'inspiration et d'enthousiasme.

Dans notre groupe d'Espagnols, nous nous vêtions plus ou moins de la même manière. Nous nous drapions d'une grande cape et donnions des sérénades à la guitare. Je citerai intégralement ici deux paragraphes de Mr. Octave Maus extraits de son prologue au catalogue de la « Libre Esthétique » de l'année 1914, qui donnent une idée exacte de la tournure des choses et de l'atmosphère dont nous jouissions, et qui nous rappelle d'abord Dar o⁸⁵ :

« ...Un petit homme noir, barbu, trapu, vers 1880 ou 1881, était arrivé d'Espagne cachant dans les plis d'une cape fièrement drapée sur son torse, une énorme guitare.

Dans l'intimité des ateliers et des salons amis, il chantait... À demi assis sur une table ou sur le bras d'un fauteuil, les yeux plissés et rieurs, les doigts pinçant avec agilité les cordes, il évoquait, en d'inoubliables soirs, l'Espagne de la danse, de l'amour

attribuée à Dario de Regoyos. Elle représente deux loges et un chapiteau de théâtre où figurent plusieurs personnages dont Picard, reconnaissable, se tient debout en compagnie d'une femme habillée à la mode espagnole, coiffée d'une mantille.

84 D'après Manuel Couvreur, « M. Robert » est Robert Picard, fils d'Edmond, mais il pourrait aussi s'agir d'un nom de famille (voir note de bas de page 103). Voir Manuel COUVREUR, « Albéniz et la bohème espagnole à Bruxelles », *art. cit.*, p. 188.

Nous n'avons malheureusement pas découvert de musique relative à ces spectacles.

85 La présence à Bruxelles du catalan, Enric Morera (1865-1942), n'est attestée qu'en 1885. Cf. Xosé AVIÑO A PÉREZ, « Morera Viura, Enric », dans Emilio CASARES RODICIO (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, [Madrid], SGAE, VII, 1999-[2002], p. 817.

et de la joie. Et souvent par les rues nocturnes, le concert se poursuivait en sérénades, en chansons andalouses, que reprenaient Albéniz, Arbós, Daniel, Morera, toute la turbulente jeunesse madrilène ou catalane, que la renommée du Conservatoire avait attirée à Bruxelles. ».

Nous nous rendions toujours en bande au concert et au théâtre.

Je me souviens précisément d'un théâtre d'opérette, dans la galerie *Saint-Hubert*, un passage où se trouvait également le luthier auquel nous recourrions. On y donnait un opéra en trois actes de Franz Suppé, *Fatiniza*, dans lequel chantait une jolie femme, mais très mal, ce qui n'empêchait nullement une foule d'admirateurs de se précipiter pour l'aller voir et entendre.

Un soir, la diva ayant terminé son *premier numéro*, on entendit ce commentaire fuser de la galerie :

— *Sais-tu que ce ne sont pas les oiseaux qui ont le plus beau plumage qui chantent le mieux ?*

Vieuxtemps ne pouvait plus s'occuper de sa classe depuis plusieurs mois. Il mourut un an après mon concours.

Rencontre avec Joseph Joachim qui lui propose d'étudier avec lui à Berlin. 1880

J'ai joué le Concerto de Beethoven et la Fantaisie de Schumann⁸⁶. Il serait aventureux de décrire l'impression que cela produisit sur moi. Pour être sincère, je dois avouer que ce n'est que plus tard, au terme de quelques années, que j'en appréciai la véritable personnalité et les qualités, car, à l'époque à laquelle je me réfère, il me semble juste de souligner que je n'avais pas encore développé un grand sens critique. Je jouais, chaque fois que je me confrontais pour la première fois à un artiste affublé d'un grand nom, en me fiant à une impression sensorielle influencée par une admiration et un respect préalables qui annulaient pratiquement tout autre sentiment.

86 Schumann avait composé sa *Fantaisie* op. 131 en 1853 en hommage à Joachim, son dédicataire.

Cela se produisit à l'occasion de presque toutes mes premières prises de contact, non seulement avec les figures majeures de cette époque, mais aussi avec les grandes œuvres. Au cours de ces mêmes jours, je réentendis Joachim en privé, chez Collyns, professeur de violon au Conservatoire, où il résida pendant son séjour à Bruxelles⁸⁷. Il joua le concerto de Brahms, tout neuf, et il se reproduisit ce que j'évoquais : j'éprouvai une impression générale de beauté, une sorte de bouleversement, qui d'une certaine manière ressemblait à la pénétration et à la compréhension analytique de la structure, de l'image et de la grandeur de ce que percevait l'oreille.

Parfois, en voyant que le plus insignifiant des critiques, une demi-heure après une première audition, en écrivant sur la table d'un café, fait l'éloge ou le procès d'une œuvre ou d'un artiste, je me suis demandé si j'aurais été, moi, mis sur la sellette, malgré toutes ces années vouées au rapport intime et aux fervents échanges avec la musique.

Pour en revenir à ce que je disais, Gevaert me présenta à Joachim et fit en sorte qu'il m'écoute. Joachim estima que j'avais des dons et que le plus profitable pour moi serait de poursuivre mes études en Allemagne sous sa direction. Il m'annonça que, précisément, s'offrait à moi la prochaine opportunité de me familiariser avec ce nouveau milieu : en mai de cette même année de 1880 auraient lieu les festivals pour l'inauguration du monument élevé à la gloire de Schumann, au-dessus de son tombeau, dans le cimetière de Bonn.

Il me fixa donc rendez-vous là-bas, et c'est ainsi que se profila dans ma vie

87 Joseph Joachim (1831-1907), violoniste, compositeur, professeur et chef d'orchestre austro-hongrois, étudia avec Mendelssohn dont il promut l'œuvre ainsi que celles de Brahms, Schumann et Liszt. Comme interprète, le sentiment du compositeur dans l'œuvre jouée l'intéressa plus que sa propre glorification par un jeu virtuose, ce qui le mena à travailler la musique de chambre. Voir Beatrix BORCHARD, « Joachim, Joseph », dans *The Grove Music Online* (Oxford, Oxford University Press, 2007-2010).

Jean-Baptiste Colijns (1834-1902), compositeur, violoniste, chef d'orchestre et pédagogue belge, débuta sa carrière comme virtuose solo. Il se produisit également comme chambriste avec Arthur De Greef, Joseph Servais et Édouard Jacobs. En 1860, il devient professeur de violon au Conservatoire de Bruxelles. Voir Thierry LEVAUX, « Colijns, Jean-Baptiste », dans Thierry LEVAUX, *Dictionnaire des compositeurs de Belgique du Moyen Âge à nos jours* Ohain-Lasne, Art in Belgium, 2006, p. 127-128.

un nouveau tournant qu'il me faudrait prendre seul.

Ma mère et ma tante Concha s'en retournaient en Espagne.

Voyage vers l'Espagne, avec arrêt à Bruxelles et à Paris, pendant les vacances de 1880

Je bénéficiais toujours de la pension de l'Infante Isabel et quand les cours prirent fin, au mois de juillet, mes parents m'écrivirent pour me demander de les rejoindre en Espagne pour y passer l'été en leur compagnie.

Il me fallut commenter cette lettre devant une assemblée de femmes :

— C'est une chose de me dire de partir, et une autre de ne pas m'en donner les moyens financiers ! Dites-moi comment...

Il se trouve que, le jour de mon départ, Clarita Richter vint me faire ses adieux à la gare avec une grande boîte de cigarillos qu'elle me remit au dernier moment et que j'acceptai avec beaucoup de reconnaissance⁸⁸.

Le train démarra, je m'installai pour le trajet vers Bruxelles où je devais passer deux ou trois jours avant de partir pour Paris et, bientôt, j'eus l'idée d'ouvrir la boîte qu'on m'avait offerte pour fumer un cigarillo. Quelle ne fut pas ma surprise de découvrir à l'intérieur une enveloppe et, dans celle-ci, un billet de je ne sais plus combien de marks accompagné d'un mot de deux lignes où l'on me priait de ne point me fâcher, mais que, craignant qu'il pût me manquer quelque chose, on avait pris la liberté de m'avancer... etc.

Je me sentis blessé dans mon orgueil sans bornes de jeune Espagnol. « Que se sera imaginé cette fille ! », pensai-je.

A mon arrivée à Bruxelles m'attendaient à la gare Daniel et Dar o Regoyos avec d'autres amis. Mon premier soin fut de les rendre témoins de ce qui venait de m'arriver, et leur indignation s'ajouta à la mienne.

— Tu ne dois accepter en aucune manière...!

— Comment vas-tu tolérer qu'une femme...!

88 Clarita Richter n'a pas pu être identifiée.

— La première chose que tu vas faire...!

— Écris-lui sur-le-champ une lettre en lui renvoyant cet argent !

Nous entrâmes dans un restaurant afin d'y écrire cette lettre. Mais ils avaient tous soif, et c'était l'heure de manger. Impossible de rien faire avant de se remplir l'estomac.

Les uns commandèrent ceci, les autres cela, et... lorsque nous sortîmes, nous avons mangé entre nous les marks de Clarita Richter.

Je crois me souvenir que ce fut pendant ces deux ou trois jours d'arrêt à Bruxelles que je fis la connaissance du père d'Albéniz qui était venu à la recherche de son fils sur lequel il n'avait pas réussi à mettre la main ; il est évident qu'il passait de la sorte le plus clair de son existence, car c'était une vieille habitude chez Albéniz de disparaître sans laisser de traces⁸⁹.

Je me souvins alors de l'avertissement qu'on m'avait donné au commencement de mon étroite amitié avec lui. « Fais attention, car c'est une tête brûlée... un fou... ». Ni tête brûlée, ni fou, mais un être bourré de traits de caractère absolument géniaux, ça oui ! Vers l'âge de six ou sept ans, il s'était enfui de chez lui avec l'accoutrement dont sa mère, on ne sait par quel caprice, avait l'habitude de l'affubler : en habits de mousquetaire, sans oublier la minuscule épée glissée derrière la ceinture. Caché sous la banquette du compartiment, il alla en train jusqu'à Valladolid, où, ayant été découvert, il descendit. On avertit son père qui vint le chercher ; entre-temps il réussit à jouer de la musique en je ne sais quel casino. Plus tard, âgé de treize ou quatorze ans, il s'en alla à Cadix, d'où il s'embarqua pour

89 D'après les événements relatés, il semble qu'Albéniz n'était alors plus en Belgique. Il avait déjà quitté une première fois le pays juste après son concours, en septembre 1879. Les sources utilisées par Walter Aaron Clark parlent d'un retour à Bruxelles – au plus tôt en novembre 1879 – pour perfectionner ses études avec Louis Brassin mais celui-ci se retira du Conservatoire cette même année académique. Selon le journal d'Albéniz, son deuxième départ de Bruxelles aurait eu lieu le 12 août 1880 mais il est difficile de distinguer ce qui est fiction de ce qui ne l'est pas. Selon Clark, le père d'Albéniz serait passé par Bruxelles en 1878, or le récit d'Arbós laisse entendre qu'il s'agit plutôt de l'été 1880. Voir Walter Aaron CLARK, *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*, Madrid, Turner, 2002, p. 57-58 et 60.

Cuba⁹⁰.

À bord, les uns et les autres le prenaient pour le fils de l'un des passagers, mais, lorsque le masque tomba, il eut la chance de plaire au capitaine et de se lier avec de nombreux passagers qui lui arrangèrent plusieurs concerts sur l'île. Il me racontait qu'il joua jusque dans les *ingenios*⁹¹, pour les Noirs, et qu'il remportait un énorme succès en pianotant des œuvrettes dos au clavier.

Le père m'apparut comme un monsieur très étrange : petit, avec des favoris blancs, impétueux et irascible, se répandant en insultes sur son fils. Il était de Vitoria. Je crois que nous fîmes ensemble le voyage de retour vers l'Espagne ; mais ce dont je me souviens à coup sûr, c'est de cette scène que je revois aussi clairement que si je l'avais vécue pas plus tard qu'hier :

Nous terminions notre repas, lui, mes amis, Dar o et moi, dans la *Taverne Guillaume*, place du Musée, et nous choisissons le fromage du dessert. Le garçon proposait :

— Brie...? Roquefort...?

Et le père d'Albéniz :

— Pour moi, Villallón ou Burgos.

90 S'il est indiscutable que la vie d'Albéniz fut en vérité fantasque, anarchique et surprenante, il n'en reste pas moins que, sur la base de ces faits réels, ses amis et lui-même échafaudèrent des histoires parfois abracadabrantes, si bien qu'il est difficile aujourd'hui de faire la part des choses entre la réalité et l'affabulation. D'après Justo Romero, excellent biographe d'Albéniz, ce premier voyage à Cuba (d'avril 1875 aux premiers mois de l'année suivante) qu'Arbós attribue à un aventurier en fuite, fut on ne peut plus conventionnel et confortable puisqu'il accompagnait son père qui venait d'être nommé représentant des Postes à la Havane. De plus, dans les biographies d'Albéniz d'usage courant dans les décennies passées, on donne force détails de ses escapades en Amérique : quand le compositeur de Camprodón, tout juste âgé de 17 ans, fait la rencontre de Fernández Arbós à Bruxelles, on lui attribue déjà rien de moins que trois escapades et périples rocambolesques en Amérique – Argentine, Uruguay, Brésil, Cuba, Porto Rico, États-Unis – avec leurs innombrables concerts, courses poursuites avec la police, voyages clandestins etc. Mais tout cela est mis en doute par Justo Romero.

91 Dans le Cuba colonial on appelait *ingenios* les installations où les Noirs travaillaient, dans de très pénibles conditions, à la récolte de la canne à sucre.

Avec Sarasate et Ysaÿe⁹²

Sarasate se rendit à Berlin pour y donner des concerts, et il aimait se voir entouré par nous tous⁹³. À propos de Sarasate, je me rappelle un curieux incident :

Un jour, en arrivant, Rubio, Colaço et moi, à l'hôtel Kaiserhoff où logeait Don Pablo, celui-ci nous reçut avec d'évidents signes de contrariété⁹⁴. On avait prévu d'aller faire une partie de billard, mais Ysaÿe venait de lui annoncer qu'il désirait lui jouer quelque chose et qu'il arrivait... « Cela ne devrait pas durer très longtemps, nous dit Sarasate... Et après, on y va ! ».

Ce fut ma première rencontre avec Ysaÿe. Grand, fort, jeune, avec une masse très sensuelle de cheveux légèrement ondulés et très roux, presque rouges, son apparence physique était magnifique. Il avait amené un accompagnateur. Bien sûr, je ne me souviens plus de tout ce qu'il nous fit

92 Cet épisode devrait s'être déroulé en 1884 si l'on s'en tient à la chronologie du récit des Mémoires d'Arbós.

93 Pablo de Sarasate (1844-1908), violoniste et compositeur, s'impose par une technique dont le vibrato aurait été, d'après Alain Pâris, beaucoup plus large que celui de ses prédécesseurs, recherchant un son très pur et critiqué pour son manque de sensibilité. Plusieurs compositeurs ont écrit pour lui, lui-même ayant composé des pièces pour violon dans le style espagnol et qui réclament une haute virtuosité. Voir Alain PÂRIS, *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale depuis 1900*, Paris, Robert Laffont, 2004, p. 777-778.

94 Le violoncelliste et compositeur Agustin Rubio Sánchez (1856-1940) était ami d'Albéniz et Arbós lorsqu'ils étudiaient au Conservatoire de Madrid. Arbós accompagnera Rubio au sein d'un quatuor qui changea quatre fois de nom entre 1883 et 1894. Albéniz participera à cette formation de manière moins constante. Au printemps de 1884, Rubio voyage avec Arbós et un autre pianiste, ami du Conservatoire de Madrid, le Portugais Alexandre Rey Colaço, pour étudier le violoncelle à Berlin avec Robert Hausmann. Arbós leur permet d'entrer dans le cercle d'amis qu'il s'était créé lors de ses études avec Joseph Joachim. Voir Ana Mar a DEL VALLE COLLADO, « El violonchelista y compositor murciano Agust n Rubio Sánchez (1856-1940) », dans *Opus Musica. Revista de música clásica*, n° 22, février 2008, <http://www.opusmusica.com/022/rubio.html>, consulté le 13 septembre 2010.

entendre, sauf que l'une des œuvres fut les *Airs hongrois* de Heinrich Ernst⁹⁵. Tout ceci se passait dans un petit salon où se trouvait le piano, contigu à la chambre de Sarasate vers laquelle ce dernier, Ysaÿe ayant à peine commencé, s'éclipsa discrètement.

Ysaÿe continua de jouer une œuvre après l'autre à notre demande, car sa personnalité, si différente de celle de Joachim et de Sarasate, nous enthousiasmait.

Il émanait du grand artiste de l'énergie, de la combativité, du tempérament, une sonorité qu'un pénétrant vibrato mettait comme en ébullition, un son qu'on aurait pu qualifier d'« incandescent ». Ysaÿe avait une technique somptueuse et une agilité, une maîtrise de l'archet dont la virtuosité rehaussait la contemplation de cette magnifique apparence et de cette majestueuse autorité, parce qu'à toutes ces qualités s'ajoutait quelque chose d'indéfinissable, une chose qui, indubitablement, procédait de sa nationalité belge. Il jouait avec un allant et une grâce — que les Français appellent *le panache* — qui culminait dans l'interprétation de certaines œuvres tels les concertos de Vieuxtemps. À bien des égards, il me faisait penser à Wieniawski.

Nous l'écoutions bouche bée, pleins d'admiration et ce concert impromptu n'aurait jamais pris fin si Sarasate n'était pas enfin sorti de sa chambre pour entrer dans le petit salon en lissant sa moustache : « Bien, bien... Et si nous allions la faire, notre partie de billard? », fut son seul et unique commentaire.

La vie m'offrit mille occasions de rencontrer Ysaÿe et de me rapprocher de lui. Il me confessa qu'il n'avait jamais pardonné ce camouflet à Sarasate. J'étais présent à Londres le jour où, des années plus tard, Ysaÿe put rendre à Sarasate la monnaie de sa pièce...

— Venez avec moi, monsieur. Je n'ai pu faire autrement que d'inviter au restaurant Paganini cet Ysaÿe qui n'est guère plaisant, me dit un jour don Pablo.

95 Le violoniste morave Heinrich Ernst (1814-1865) fut l'un des principaux virtuoses de son temps.

Nous arrivâmes au restaurant où Sarasate ne cessa de broder sur le thème de l'ennui d'avoir à passer cette soirée avec un tel invité au lieu d'aller prendre du bon temps en quelque music-hall. Le temps s'écoulait et, s'offusquant de plus en plus, il [Sarasate] ne quittait plus sa montre des yeux : « C'est intolérable ! Pour qui cet individu se prend-t-il !? ».

Ysaÿe ne devait pas apparaître.

— Le grossier merle ! J'aurais dû m'y attendre...

Et le reste de la soirée s'épuisa en commentaires peu élogieux pour celui qui était alors et déjà un grand artiste que mon hôte avait ostensiblement ignoré.

Été 1884 avec les Picard, en Belgique

Ils avaient tous reçu une invitation, sauf moi. Colaço partait au Tyrol avec son professeur ; Rubio avec le sien, Hausmann — du quatuor Joachim. Moi, je n'avais pas de projets, et nul moyen d'en réaliser un seul.

C'est donc à point nommé que m'arriva une lettre d'Edmond Picard qui s'enquerrait de mes plans et me proposait de le rejoindre pour passer l'été avec sa famille.

C'était inespéré. Je me souvenais comme d'un rêve de cette maison, la future *Maison d'Art*, de cette famille si chaleureuse, de ces enfants enchanteurs, de l'atmosphère artistique, de la chasse, des chevaux... La seule difficulté se bornait à mes vêtements indignes d'un endroit aussi élégant, mais tous mes amis me vinrent en aide. Colaço me donna un pantalon à carreaux noirs et blancs qu'il avait reçu du Vicomte Daupias, homme de haute taille et Miguel Capllonch m'offrit un gilet et un veston d'une élégance raffinée⁹⁶. Il me les apporta nuitamment, ils semblaient gris, d'un gris très aimable, et dans un si splendide état que j'eus du mal à les accepter. Mais, le lendemain,

96 Miguel Capllonch (1861-1935), pianiste et compositeur espagnol, il étudia à Berlin grâce à une bourse reçue par la Diputación Provincial de Baleares en 1884. Voir Joan COMPANYY FLORIT, « Capllonch Rotger, Miguel », dans Emilio CASARES RODICIO (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, [Madrid], SGAE, III, 1999-[2002], p. 133.

ils me dévoilèrent leur véritable couleur qui me fit comprendre pourquoi on m'en avait fait présent avec autant d'empressement et de générosité. Ils étaient d'un vert rageur, un vert agressif et antipathique qui se révéla plus *voyant* encore une fois assorti au pantalon à damiers du Vicomte. Mais il n'y avait rien à faire. J'exhumai le haut-de-forme que je conservai pour je ne sais quelle occasion, assez satisfait de pouvoir le remettre sur ma tête, et je me vêtis des habits offerts dont la taille ne coïncidait, ni de près ni de loin, avec la mienne.

À mon arrivée à Bruxelles m'attendait la voiture de Monsieur Picard. Le chauffeur me regarda avec méfiance, l'étui du violon que je tenais à la main ne suffit pas à me faire reconnaître, mais il me conduisit à la maison que je trouvai vide et où ne m'attendait qu'un billet rédigé de la sorte : « Cher Enrique, envoie-moi un télégramme dès ton arrivée et viens à Ostende. Ma femme est à la campagne, nous irons la rejoindre dans quelques jours. ».

Ma première réaction fut de ne pas y aller. Ostende, avec sa plage élégante et fort prisée en Europe, m'effrayait. Mais comment rester en cette maison, seul et sans argent ? Après d'angoissées hésitations, j'envoyai le télégramme et repris le train.

Avant même que le train ne s'arrête en gare, j'aperçus Monsieur Picard entouré par trois ou quatre dames joliment vêtues, et par quelques importuns et autres gommeux⁹⁷. Je descendis du wagon en marchant sur l'extrémité des jambes de mon pantalon sans qu'il me soit possible de dissimuler ni sa longueur exagérée, ni mon embarras.

À ma vue, Picard leva les bras au ciel en s'écriant, consterné : « Enrique, ne me dis pas que tu as la prétention de nous accompagner dans cet accoutrement ! ».

L'une des dames intervint à point nommé : « Laissez-le tranquille... Il est très mignon, votre petit Espagnol... Je m'en occupe. ».

97 Ici, l'auteur indique à l'usage du lecteur espagnol que le mot utilisé par Arbós, « *currutacos* », est rare. « C'est un *archaïsme* », écrit-il, avant d'en donner la signification, identique à celle du mot qui le traduit en français, et qui est attesté par Émile Littré : « gommeux : jeune homme à la mode et imbu de sa personne ». Je l'ai utilisé moi-même, par souci de fidélité au texte. N. d. T.

Picard protesta en grimaçant : « Voyons, Rose ! L'avez-vous bien regardé ? Il est ridicule... ».

Ils m'entraînèrent hors de la gare. Mon bagage se réduisait au violon et à une lamentable valise que quelqu'un se chargea de faire porter à l'hôtel, et tout le monde grimpa dans un *four in hand*⁹⁸. Je me calfeutrai à côté du cocher et m'emparai de sa trompe, de sorte que je recouvris ma sérénité perdue et, tout à l'excentricité de mon nouveau rôle, effectuai ma première promenade dans les faubourgs d'Ostende.

Entre-temps j'appris que les dames n'étaient autres que Marie Legault, l'actrice qui étrennera *Cyrano* avec Coquelin ; sa sœur Angèle, qui chantait au théâtre de la Monnaie⁹⁹ ; et la grande cantatrice Rose Caron. Quant aux messieurs, c'était des personnalités de Bruxelles plus ou moins liées au théâtre¹⁰⁰.

La balade achevée, ils se proposèrent d'aller dîner au Casino. Je refusai énergiquement de franchir le seuil de cet endroit où le luxe ne le cède qu'à la lumière, mais Mme Caron, qui m'avait déjà pris sous son aile à la gare, insista pour que j'y entre... à son bras.

M. Picard s'assit délibérément sur mon haut-de-forme. Mme Caron m'invita à danser, et, prêt à tout, j'acceptai.

Enfin, le lendemain, M. Picard m'acheta un costume qui sonna le glas de mon aspect extravagant.

98 Calèche tirée par quatre chevaux, à un seul cocher, utilisée par l'aristocratie de la fin du XIX^e.

99 Il s'agit de Marie-Françoise Legault, dite Maria Legault (1858-1905). Elle fait ses débuts à la Comédie-Française en 1874 et sera effectivement la créatrice du rôle de Roxane dans *Cyrano de Bergerac* en 1897. Sa sœur était mezzo-soprano à la Monnaie. Elle participa entre autres à la création de *Jocelyn*, opéra de Benjamin Godard le 25 février 1888. Sa sœur fait une carrière plus discrète. Elle sera bien active au théâtre royal de la Monnaie dans le répertoire d'opéra comique. Si son nom figure au tableau de la troupe de l'opéra français pour la saison 1883, son contrat semble avoir été résilié rapidement.

100 Rose Caron (1857-1930), née Lucille Meuniez, est une soprano française qui étudia au Conservatoire de Paris. Elle venait en 1883 de monter pour la première fois sur la scène de la Monnaie dans le rôle d'Alice dans *Robert le Diable* de Giacomo Meyerbeer.

Je n'ai guère de souvenirs des jours suivants.

Dar o Regoyos, qui se trouvait à Heiss, à la frontière hollandaise, nous rejoignit accompagné du peintre Theo van Rysselberghe, fraîchement arrivé du Maroc puis de l'Espagne, avec un bagage artistique où affleurait sa maturité¹⁰¹. Ce fut à Newport, où nous organisâmes un concert de bienfaisance auquel participèrent Angèle et Marie Legault, Rose Caron, Dar o — qui joua des espagnolades à la guitare — et moi¹⁰². Dans l'une des œuvres au programme, Rose Caron chantait et je l'accompagnais au violon. Je me rappelle que son visage changea de couleur au beau milieu d'un chant et que j'eus tout juste le temps de déposer mon violon pour courir à elle et l'aider à quitter la scène. Elle était sujette à de terribles attaques nerveuses.

Après cela, nous allâmes à Femmelette [sic] où nous attendait Mme Picard¹⁰³. C'est là que nous passâmes le restant de l'été en nous adonnant à la vie campagnarde. Nous montions à cheval, nous chassions le lapin.

Comme toujours, se trouvaient en la demeure divers amis invités, et parmi eux, un avocat très sympathique, Maître Robert, le premier à planifier et à animer des activités sportives bien que, de toute évidence, sa constitution physique ne l'y disposât guère¹⁰⁴. Court, plutôt gros, portant moustache, barbichette, cheveux mi-longs, il était raffiné à l'extrême y compris dans ses manières, adoptant toujours des poses avantageuses comme celle de s'appuyer avec grâce contre la tablette de la cheminée qui, parfois, lui faisait défaut. Il avait en lui quelque chose d'un abbé libertin du XVIII^{ème} siècle. Il nous terrorisait lorsque nous chassions le lapin ; nous tâchions tous de lui laisser de l'avance, parce qu'il s'agissait d'être sur nos gardes dès qu'il tenait

101 Parti en novembre 1883 pour son deuxième voyage à Tanger, le peintre néo-impresionniste belge, Théo Van Rysselberghe (1862-1926), y séjourna pendant un an. Toujours en recherche d'images exotiques qui plaisaient fort à l'époque, il visita l'Andalousie en avril 1884. De retour à Bruxelles, sa *Fantaisie arabe* remporta un vif succès lors de la deuxième exposition organisée par le cercle moderniste, Les XX. De même que Félicien Rops, Constantin Meunier ou James Ensor, il portaitura, à de nombreuses reprises, Dario de Regoyos.

102 Nous n'avons pas retrouvé ce concert dans la presse.

103 Il s'agit du château de la Famelette (voir note de bas de page 83).

104 Il s'agit peut-être de l'auteur des textes des spectacles de marionnettes évoqués plus haut (voir note de bas de page 84).

une arme à la main. Son fusil était un danger mortel pour tout le monde, sauf pour les bestioles. Quand nous le voyions monter son fusil à l'épaule, nous grimpons aux arbres, car il avait la réputation d'avoir copieusement arrosé de plombs de chasse plusieurs de ses amis.

Picard dut s'en retourner à Bruxelles avant sa famille. J'y partis avec lui pour y passer près d'un mois foisonnant de souvenirs gratifiants.

J'ai déjà dit que Picard s'entourait d'un cercle nourri d'amis composé d'artistes et de personnalités intéressantes. Durant ce séjour, je me sentis heureux et le maître absolu de la maison : je donnais des ordres au cuisinier, concoctais des surprises culinaires pour les repas. Lorsqu'il revenait de son travail, Picard aimait se retrouver au cœur d'une petite assemblée de gens aimables et devant un menu préparé avec raffinement. Lui-même s'en allait chercher une bouteille d'un vénérable cru : « Pour le mariage de ma fille ! », disait-il, alors qu'il n'en avait point.

C'est que, à Bruxelles, on accordait une grande importance au boire et au manger. Presque toutes les *maisons* possédaient une cave à vins de qualité ; on commençait de dîner vers dix-huit heures trente, et il n'était pas rare que les convives fussent encore attablés à vingt-trois heures. Nous avions presque toujours à notre table Rose Caron qui chantait alors au théâtre de la Monnaie. Elle préparait le rôle d'Eva dans les *Maîtres chanteurs* qu'on allait donner à Bruxelles pour la première fois, et elle faisait un triomphe dans le *Sigurd* de Reyer¹⁰⁵. Elle était assaillie par des personnalités de l'Opéra et de Bruxelles qui ne lui plaisaient pas outre mesure, c'est pourquoi elle profitait de l'occasion offerte par la dernière scène où elle faisait la morte, casquée et caparaçonnée, étendue sur une civière, pour se faire parfois remplacer par une figurante et nous rejoindre à table, sans s'être changée, seulement vêtue d'une ample tunique blanche.

105 Il s'agit bien de l'opéra *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* de Richard Wagner. Dans *Sigurd* d'Ernest Reyer, créé à La Monnaie le 7 janvier 1884, elle tenait le rôle de Brunehild. Pour d'avantage d'informations, il est possible de consulter les archives numériques du Théâtre royal de la Monnaie. Voir <http://carmen.demunt.be/pls/carmen/carmen.cstart2?t=1&id=1&sid=1>.

Moi, elle m'impressionnait beaucoup. Je ne sais si c'était à cause d'elle en tant que telle, ou sous l'influence du succès phénoménal qu'elle connaissait à Bruxelles. Au physique, elle était plus intéressante que jolie, avec ses très grands yeux verts. Bien sûr, elle avait un énorme talent, surtout comme actrice dramatique, et il est indubitable qu'elle enrichit sa culture par la suite et fit une grande carrière. En fait, à cette époque, son talent me faisait l'effet d'être purement intuitif et comme indépendant de sa personnalité qui ne me semblait pas être à la hauteur de ce qu'elle incarnait sur la scène. Je me souviens, par exemple, que dans *Sigurd*, où évoluent des personnages similaires à ceux du *Crépuscule des dieux*, j'eus avec elle une discussion parce qu'elle s'obstinait à chausser des souliers à talons Louis XV au lieu de sandales.

Son art procédait de l'intuition, il n'était pas le fruit d'une culture réfléchie. Un peu plus tard, à l'occasion de l'un des concerts que je donnai à Hanovre, je fis la connaissance du directeur de l'opéra de cette ville, homme érudit et très intelligent dont, malheureusement, le nom ne me revient pas ; il défendait la théorie, fondée sur son expérience propre, que l'art de la femme au théâtre est presque toujours dû à une exaltation sensuelle ou inconsciemment physique, alors que l'homme est capable de ressentir la même exaltation par le truchement de l'approche abstraite qu'il a de son art. À vrai dire, je n'ai pas pu vérifier la pertinence de telles observations ; je me refuse à croire que, en particulier au sein des professionnels de l'art lyrique, les hauts idéaux artistiques hantent l'existence des ténors, basses et barytons. Au contraire, force me fut de constater et d'admettre, au cours de ma vie, que, pour ce qui est des idéaux, la femme est presque toujours supérieure à l'homme.

Court séjour à Berlin. Retour à Bruxelles. 1884.

Je retournai à Berlin où, avec Colaço, je renouai avec mes habitudes, mais brièvement, car je retournai bientôt à Bruxelles pour donner un concert

avec De Greef¹⁰⁶ au Cercle Artistique¹⁰⁷. Immédiatement après, l'un de mes doigts me posa un problème et, n'étant pas pressé de retourner à Berlin, je prolongeai mon séjour à Bruxelles.

Le Groupe des XX

C'était le moment où le mouvement de libération de l'art lancé à Bruxelles par un groupe de peintres enthousiastes se concrétisait par la création du Groupe des XX¹⁰⁸. Edmond Picard et Octave Maus étaient l'âme de cette

106 Arthur de Greef (1862-1940), pianiste belge devint moniteur de piano en 1881 et professeur en 1887 au Conservatoire de Bruxelles. Il est connu comme interprète pour s'être intéressé aux intentions des compositeurs qu'il jouait, ce qui était une démarche assez peu commune à l'époque.

107 Actuellement nommé Cercle Royal Gaulois Artistique et Littéraire, ce cercle, fondé en 1847, est aujourd'hui situé dans le Waux-Hall, derrière le Théâtre Royal du Parc de Bruxelles. Il avait pour vocation de constituer un centre de réunion pour les amis des arts et des lettres et pour les notabilités artistiques, littéraires et scientifiques du pays et de l'étranger. Le Cercle se propose d'établir un cabinet de lecture pourvu des meilleurs journaux et revues et d'encourager les arts et les lettres par tous les moyens possibles. Il organisait régulièrement des conférences, des concerts et des expositions.

Arbós y donne effectivement un concert le 9 décembre 1884, en compagnie de la pianiste Anna Grosser et de la cantatrice Conélis-Servais. Le programme se composait comme suit : *Fantaisie écossaise pour violon avec accompagnement de piano* de Max Bruch, des *Adagio*, *Fugue* et *Prélude pour violon seul* de J.-S. Bach et la *Polonaise en la pour violon avec accompagnement de piano* de Wieniawski. Pablo de Sarasate avait été invité au Cercle deux semaines auparavant.

L'Indépendance Belge précise qu'Arthur De Greef était présent comme accompagnateur d'Arbós et que le pianiste Tonnelier accompagna la cantatrice. En critique, on peut lire : « On l'a beaucoup et justement applaudi pour de solides et brillantes qualités : un beau son, une parfaite justesse, la souplesse et la fermeté de l'archet, la sûreté du mécanisme et l'intelligence du style de chaque auteur dont il se fait l'interprète. M. Arbós est un violoniste d'avenir, ayant un présent dont il pourrait se contenter si le véritable artiste n'entrevoit toujours un degré supérieur à celui auquel il lui a été donné d'atteindre. ». [s. n.], voir « La Ville. Au Cercle Artistique », *L'Indépendance Belge*, 13 décembre 1884, p. 2-3.

108 Le groupe auto-proclamé « Les XX » – en raison des vingt personnes, dont Dar o

institution, comme ils le furent par après de La Libre Esthétique. Bientôt, les dissidents des arts frères, la littérature et la musique, vinrent grossir les rangs des peintres pour livrer bataille, avec un juvénile entrain, au toujours et généralement honni art académique ainsi qu'à ceux qui le représentaient. Il régnait entre eux cet esprit de rébellion et de controverse qui anime les grandes entreprises de la jeunesse. Et ce qui, de tout cela, a marqué ma mémoire, est assez éloigné du calme et de la tranquillité.

Madeleine Octave Maus, dans son ouvrage *Trente années de lutte pour l'art*, publie des lettres très significatives de diverses personnalités dont la plupart fréquentaient la maison de Picard, et narre un événement qui s'y produisit lors de ma dernière visite et dont je fus le témoin. Cet incident, très caractéristique de l'ambiance orageuse régnant au sein de cette association nouvellement née, fut, de tous, celui qui suscita le plus de commentaires dans la presse...

Le peintre belge Khnopff qui, avec d'autres membres du Groupe des XX, avait réuni un ensemble d'œuvres destinées à illustrer *Le vice suprême* de Joseph Peladan, exposa hors concours un nu féminin admirable à tous égards : *Leonora d'Este*.

Madame Caron dont, je le rappelle, le tempérament et la beauté de l'art subjuguèrent Bruxelles, crut se reconnaître en cette Leonora. Elle se sentit outragée et exigea sur-le-champ du secrétaire des XX que l'œuvre fût retirée. Le scandale éclata au Salon des Expositions. Khnopff intervint personnellement. Interpellé par la dame suffoquant d'indignation, le peintre, pour toute réponse, brisa d'un coup de canne le verre du cadre qu'il réduisit en miettes avant de le jeter aux pieds de Rose Caron.

de Regoyos, qui le constituèrent au départ – fut actif entre 1883 et 1893, organisant expositions, concerts et conférences. Il était autonome et, par souci de liberté, n'avait pas de comité directeur bien qu'Octave Maus et Edmond Picard en aient été les organisateurs et mécènes. La revue *L'Art Moderne* en diffusait les principes qui, se voulant progressistes, s'opposaient à l'académisme incarné entre autres par le Cercle Artistique et Littéraire. En 1894, ce groupe ayant été dissout, il se reconstitua en une nouvelle société appelée *La Libre Esthétique*. Cette entité survécut jusqu'à la Première Guerre Mondiale, soit vingt ans.

Je ne puis m'empêcher de reproduire ici quelques passages de lettres choisies au hasard, écrites par l'écrivain Verhaeren et le peintre Félicien Rops, parce qu'elles me semblent en dire beaucoup, autant sur leur auteur que sur l'état d'esprit prédominant et de l'atmosphère qui régnaient parmi les XX. Félicien Rops, s'adressant à Octave Maus :

« ... Je déteste le grand public, l'art ne peut être ni démocratique, ni social, ni socialiste, ni populaire. Je crois, en totale opposition avec ceux qui pensent qu'un dessin ou un roman ont pour mission de racheter la société et d'apporter la lumière aux masses, que l'art a toujours été et sera toujours, sous peine de cesser d'exister, du druidisme¹⁰⁹. Il devrait s'exposer devant deux cents yeux choisis dans toute l'Europe. Disons soixante personnes, en décomptant les myopes, et cela fait, ne pas montrer plus que ce que, par soi-même, on jugerait présenter un certain intérêt et être l'expression d'un quelqu'un. Jusqu'à présent, mon Moi ne m'a pas dit que je devais exposer. Quant aux expositions couronnées par des prix, je ne m'y présente jamais afin d'éviter le risque de recevoir une mention honorifique concédée par des personnes qui manquent du nécessaire pour leur usage personnel, n'ayant au fond d'aucune de leurs poches ce genre de monnaie pour la prêter aux autres. Je ne reconnais à personne le droit de m'honorer. ».

Et Verhaeren :

« Chervieux : Par Rubens ! Tu es le plus exquis des pourvoyeurs de travail et je t'embrasse pour cela. Or donc, à partir de juillet les Palaces des Expositions s'ouvriront pour moi et j'aurai le droit de me livrer au doux exercice de la critique, de faire des jongleries avec la célébrité usurpée de monsieur X, de donner des tapes dans le dos de monsieur Y, et d'introduire son propre pinceau dans l'arrière-train de monsieur Z. Si cela me plaît ? Jamais je n'ai rêvé d'un destin plus rose, plus festonné de fleurs, avec un horizon plus souriant. Comme je vais rosser à gauche et à droite, rabaisser des caquets, et éructer sur les décorations ! Quelles indigestions ne vais-je pas me payer en dévorant toutes ces gloires absurdes, toutes les idiotes réputations, toutes les célébrités imbéciles avec lesquelles je vais faire du hachis Parmentier ! Par le Dieu vivant, quelle noble tâche ! Je m'en pourlèche les babines. ».

109 Par souci d'authenticité, j'ai préféré traduire ici le mot *druidismo* tel quel, c'est-à-dire, par *druidisme*. N.d.T.

Je ne puis m'étendre comme je le voudrais sur cette admirable gestation de l'art, qui embrasse une période de plus de trente années au cours de laquelle surgissent et se font connaître des noms inconnus et que nous vénérons aujourd'hui à côté d'autres noms bien connus qui n'hésitent pas à donner leur appui à *La Jeune Belgique*, tels Félicien Rops, Sargent, Whisler, Manet, Israëli père, Heymans ; les représentants de cette splendide floraison de l'art français : Cézanne, Monet, Degas, Gauguin, Matisse, Renoir ; les Belges Van Rysselberghe, Ensor, Khnopff, Verhaeren ; les écrivains Claudel, Lemonnier, Mallarmé, Verlaine, Maeterlinck, Rodenbach et les musiciens Fauré, Dukas, Debussy, Ravel, Vincent d'Indy... Tous, ils coopérèrent à l'œuvre du Groupe des XX et, plus tard, à celle de la *Libre Esthétique* ; et je me souviens avec orgueil que parmi les premiers à rejoindre ce mouvement pour le renouveau, et à jouir de l'affection et de l'estime de tous, il y eut Dar o Regoyos. Intimement lié aux « XX », il partageait avec eux une vie intense vouée à l'art¹¹⁰.

Sa vie avec les Picard

Entre-temps, ayant à ma disposition une magnifique bibliothèque, j'étudiais. Je faisais aussi du cheval, et je me rappelle que je donnai à Mme Caron l'envie d'en faire autant. Elle se rendit au manège sans se demander si elle se trouvait en bonne condition, car nous avions prévu de faire une jolie randonnée qui, à peine entreprise, fut bien différente de ce qu'on avait imaginé. C'était par un hiver plutôt cru, tout était recouvert de neige, et les chevaux qu'on n'avait pas ferrés en prévision du gel, commencèrent à dérapier au grand émoi de Rose Caron. Je n'eus d'autre solution que de mettre pied à terre pour la rassurer et reprendre notre balade. La nouvelle de la première randonnée à cheval de Mme Caron avait fait le tour de nos amis qui, guettant notre retour, y assistèrent : elle, son enthousiasme évanoui, les plumes mouillées de son chapeau collées sur son visage, se

110 *La Jeune Belgique* est le nom d'une revue littéraire et artistique qui paraît à Bruxelles de 1881 à 1897. Le mouvement qui en dépend va d'abord promouvoir un esprit de liberté, devenant l'organe de ralliement de tous les poètes qui se réclament de l'avant-garde, dans un contexte de mutation sociale.

laissant mener par son cheval et moi, à pied, tenant nos deux montures par la bride, enfoncé dans la neige jusqu'aux genoux.

Les soirées voyaient se répéter les dîners intimes réservés à un petit nombre de personnalités de choix, suivis tantôt par de la musique, tantôt par des conversations passionnées et vives sur les palpitantes péripéties de l'art contemporain.

De temps à autre j'accompagnais Picard au théâtre qu'on regardait alors comme d'avant-garde. Je me souviens de la première représentation de la pièce d'Ibsen, *Le canard sauvage*, qui m'émut profondément. Les rires incompréhensibles des bons bourgeois belges provoquèrent l'indignation de Picard et la mienne, mais nous nous lassâmes de les réprimander au milieu d'un public scandalisé.

Notre désir de faire du théâtre, qui remontait à mes premières années d'étude au Conservatoire de Bruxelles, avait évolué et, en lieu et place du théâtre de marionnettes, nous avons installé une petite scène dans un grand salon très sobrement meublé. Je me rappelle qu'il ne s'y trouvait qu'un tableau, *La tentation de saint Antoine*, de Félicien Rops. Il fut l'une des toiles qui provoquèrent le plus grand scandale à l'occasion de son vernissage. Picard le tenait dans un cadre muni d'un rabat fermant.

Retour en Espagne, via Bruxelles. Supplément au sujet des « XX ». 1888

L'activité artistique du Groupe des XX me captivait, et encore aujourd'hui je suis saisi à l'idée que, sans avoir eu pleine conscience de ce que tout cela représentait, j'ai assisté aux premiers pas de ce merveilleux courant artistique qui se développait sous mes yeux tant pour la peinture que pour la musique et la littérature en quête de lumière, de réalité sonore et d'atmosphère. Avec l'impressionnisme, cet élan serait à la source d'une merveilleuse efflorescence picturale en France, à l'instar des grandes trouvailles esthétiques et sonores de Debussy, Dukas, Ravel et d'autres encore, qui allaient ouvrir à l'art une toute nouvelle voie, éminemment latine, alors même que celle-ci semblait sur le point de s'éteindre sous le

chantoir de la continuelle et grandiose épopée germanique.

Je n'avais plus revu Ysaÿe depuis notre inoubliable rencontre avec Sarasate à Berlin mais, de retour à Bruxelles, je me suis rendu compte de la hauteur à laquelle sa personnalité s'était hissée, et de l'importance de la mission qu'il s'était fixée pour le bien de la musique moderne, en particulier celle de l'École française ; mission qu'il prolongea vingt années durant avec une prédilection pour les concerts du groupe des XX et, plus tard, pour ceux de la *Libre esthétique*.

À cette époque commencèrent lesdits concerts du Groupe des XX. Vincent d'Indy, qui ne cessa jamais d'y collaborer, organisa avec Octave Maus le premier d'entre eux, entièrement consacré à la musique française. À côté du *Trio pour piano, clarinette et violoncelle* de Vincent d'Indy, figuraient l'*Élégie pour violoncelle* de Fauré et, en première audition, la *Sonate pour violon et piano* de César Frank. Celle-ci apparaissait tout en fin de programme, et Vincent d'Indy, pour le tranquilliser, écrivit à Octave Maus cette lettre à son sujet :

« Frank dédia sa *Sonate* à Ysaÿe, il y a un an, à l'occasion de son mariage (1887). La lumière si douce et néanmoins si claire dont elle rayonne, ne semble pas faire d'emblée la conquête du public en ces temps où toute aspiration à un art pur, dépouillé du superflu, représente une démarche révolutionnaire. Heureusement, malgré sa position à la fin du programme, nous n'avons pas à craindre, grâce à des artistes comme Ysaÿe et Mme Bordes-Pène, que cette œuvre soit, comme cela se dit, *mise au vestiaire* »¹¹¹.

Et, en effet, comme il la jouait, Ysaÿe, cette sonate ! Je me rappelle que la lumière s'éteignit pendant son exécution et que les deux artistes en poursuivirent l'exécution, de mémoire, jusqu'au bout.

À la suite de cette audition, le second concert de la série fut à n'en pas douter plus modeste, mais, pour nous, intéressant, car, en sa seconde partie, il était consacré à la musique espagnole servie par Pilar de la Mora et

111 La pianiste française, Léontine Marie Bordes-Pène (1858-1924), créa à Bruxelles en compagnie d'Eugène Ysaÿe la *Sonate pour violon et piano* de César Franck. Elle promut d'autres œuvres de contemporains français. Cf. Elaine BRODY, « Bordes-Pène, Léontine Marie », dans *The Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, 2007-2010.

moi¹¹². Le programme fut illustré par Regoyos. Nous ne pouvions présenter de grandes œuvres à cette époque, mais il est réconfortant de considérer le chemin parcouru depuis.

Je revins de Bruxelles avec Pilar de la Mora, sa mère et Dar o Regoyos. À notre arrivée à Irún régnait une telle tempête de neige que la circulation ferroviaire fut interrompue quelques jours.

Je les passai avec mon ami Dar o et sa mère qui, après de complexes revers de fortune, s'étaient fixés à Irún et vivaient dans une auberge des plus primitive, aux portes branlantes, au sol décarrelé, et où les carabiniers avaient l'habitude de s'arrêter. Je me souviens du froid épouvantable qui m'obligea à dormir tout habillé sans me déchausser et, surtout, je me rappelle le contraste qu'il y avait entre la nouvelle vie de madame Regoyos et celle qu'elle avait connue, opulente et pleine d'ostentation, que me renvoyaient mes souvenirs d'enfance pendant que mes yeux contemplaient cette femme, non pas résignée, mais heureuse, ballottée dans la carriole que tirait, à travers les plantations de maïs, un misérable canasson blanc.

Voyage à Bruxelles avec Albéniz. Il compose *Ausencia*. 1892

J'étais encore loin de pouvoir me sentir à mon aise en Angleterre, c'est pourquoi j'acceptai en jubilant l'invitation d'Albéniz de le rejoindre à Bruxelles pour jouer avec lui, et je me réjouis d'y revoir tant d'amis chers.

Je m'y rendis donc, hébergé par Picard pendant quelques semaines qui furent pour moi un véritable bain d'optimisme et une immersion dans le monde des arts. De retour à Londres, tout me sembla doublement embrumé et insoutenable. J'avais la nostalgie de l'Espagne ; ce fut alors, bien que la

112 Pilar FERNÁNDEZ de la MORA (1867-1929) est une pianiste et compositrice andalouse. Débutant ses études avec Oscar de la Cinna, Guelbenzu et Monasterio, elle se perfectionna au Conservatoire de Paris. Après s'être produite dans les principales villes européennes, elle se consacra à l'enseignement en tant que professeur du Conservatoire de Madrid. Voir Mariano PÉREZ GUTIÉRREZ, « Fernández de la Mora, Pilar », dans Emilio CASARES RODICIO (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, [Madrid], SGAE, V, 1999-[2002], p. 62.

chose fût anodine, que j'écrivis *Ausencia*, une sérénade espagnole, mon premier essai de composition pour orchestre¹¹³.

Les difficultés du « marché » londonien. Ysaÿe, Casals¹¹⁴

Entre ma première écoute d'Ysaÿe au Palais de Cristal et la période de son irrésistible succès à Londres, il se passa une douzaine d'années. Il en fut de même avec Sarasate. Quant à Casals, je puis témoigner du fait que, après qu'il eût joué plusieurs années de suite à Londres, il arriva que, à l'issue de l'un de ses concerts auquel j'avais assisté avec un ami critique de profession, ce dernier se sentit obligé de me dire : « Qui donc est cet homme qui joue si admirablement ? ».

Je fus bien obligé, aussi, de lui rétorquer qu'il l'avait déjà entendu en ma présence l'année précédente.

Ce même soir de concert, Casals me confiait que l'échec de ses tentatives répétées pour se faire un nom en Angleterre le désespérait, et qu'il était sur le point d'abandonner la partie. Sur ce, moi, parce que m'apparaissaient les premiers signes d'un succès assuré, je l'encourageai en lui disant :

— Mais non, au contraire ! Tu as d'ores et déjà triomphé, et la seule chose que je te conseille est de réclamer dorénavant pour tes prestations deux fois le cachet que tu as touché jusqu'ici.

Il me fallut insister parce que je le voyais dans un état de dépression frisant la neurasthénie.

Lorsque nous nous revîmes quelque temps après, il me dit :

— Sais-tu bien que tu avais raison et qu'on accepte partout de me payer deux fois plus, comme tu me l'avais dit ?

113 *Ausencia* est une des quatre pièces qui constituent la *Petite Suite Espagnole*. Selon José Luis Temes, le manuscrit final date de 1897.

114 Pablo Casals (1876-1973), violoncelliste, chef d'orchestre, pianiste et compositeur espagnol. Son immense notoriété lui permettra de s'impliquer dans des causes sociales pendant la Guerre Civile espagnole et la Seconde Guerre Mondiale.

Je me félicite que son *cachet* n'ait, depuis lors, cessé d'augmenter jusqu'à atteindre des sommes auxquelles aucun artiste, avant lui, n'aurait osé rêver. Et notez bien que, je le répète, je ne me réfère ici nullement au succès artistique, mais au résultat produit par une salle de concert dont toutes les places sont occupées. Et c'est à raison qu'un ami m'assurait que Londres avait besoin de deux ou trois ans pour commencer à se souvenir de chacune des lettres composant le nom d'un artiste. Dans le fond, il n'y a pas là de quoi s'étonner quand il s'agit d'une métropole de quelque six millions d'habitants, avec un rythme de six à neuf concerts par jour. J'ai eu moi-même la preuve de l'immensité de la tâche, de la fabuleuse dépense d'énergie nécessaire pour frapper l'esprit des Londoniens *via* la publicité.

Des années plus tard, je devais inaugurer une salle de concert du Palladium par, disait-on, une série de prestations de l'Orchestre Symphonique de Londres qui m'avait choisi pour le diriger.

Enfin, au cours des six derniers mois de la construction de la salle, l'entreprise chargée des travaux, le comité directeur du Palladium, et l'Orchestre Symphonique inondèrent littéralement Londres d'actions publicitaires dans la presse, le métro, l'affichage, etc. De toutes parts on pouvait voir de grandes annonces « Orchestre Symphonique de Londres » avec, en dessous, mon nom ; au point que j'en arrivais parfois à me sentir mal à l'aise devant une propagande aussi extraordinaire.

C'est en ces circonstances que, en sortant un jour d'une station de métro, je rencontraï par hasard un ami que j'avais perdu de vue depuis belle lurette et qui, en passant ses bras autour de mon cou, me demanda :

— Eh bien, Arbós ! Que deviens-tu ? La vie, ça va ? Quel bon vent t'amène à Londres ?

Cette rencontre eut lieu devant l'une de ces grandes affiches exposées aux portes du métro ; je me contentai, alors, de la montrer à mon ami en le priant de la lire, un peu découragé de constater le peu d'efficacité d'une campagne publicitaire qui, quelques instants plus tôt, m'avait paru exagérée.

Évocation d'Eugène Ysaÿe

Ces années de fin de siècle, Ysaÿe venait fréquemment à Londres où il séjournait quelque temps en raison de son contrat avec les Concerts Populaires du St. Jame's Hall pour la moitié de sa saison musicale, l'autre moitié étant régulièrement assurée par Joachim. Tout cela se répercutait d'une certaine manière sur mon activité d'interprète, car je me produisais moins souvent, sans que la belle amitié que je partageais avec ce grand artiste en prit ombrage. Au contraire, celle-ci s'en trouva grandie. Chaque fois que je le pouvais, j'assistais non seulement à ses concerts, mais également à ses répétitions. La vérité est que, comparées aux interprétations de Joachim, les siennes avaient une certaine emphase qui, ne laissant pas de me heurter à l'occasion, n'en était pas moins d'une totale insignifiance à côté de l'admiration soulevée en moi par son talent hors du commun et par ses exceptionnelles aptitudes.

Je me rappelle que nous nous étions mis un jour d'accord pour aller déjeuner ensemble après sa répétition qui avait lieu en la sympathique salle des artistes du vénérable St. Jame's Hall.

L'œuvre était le *Quatuor en do majeur* de Beethoven, le premier des quatuors Razumovsky. Lorsque nous trouvâmes ensuite dans la rue, je ne sais ce qu'il me prit de lui dire :

— Comme l'introduction de ce quatuor est délicate pour ce qui est de la tenue de l'archet...!

Ysaÿe ne partageait pas mon avis, car il me répondit :

— Non... Je ne vois pas pourquoi tu dis ça.

— Moi, ça m'a toujours turlupiné.

Après le repas et une petite promenade, nous retournâmes à la salle où je m'assis au milieu du public.

Quel ne fut pas mon étonnement lorsque, dans les premières mesures du quatuor, je vis l'archet d'Ysaÿe se mettre à *sautiller* au point de doubler légèrement toutes les notes.

Après le concert, il était furieux :

— Quel besoin avais-tu de me sortir une telle stupidité ? Jamais encore dans ma vie cette introduction ne m'avait... turlupiné !

Si j'ai raconté cela, c'est pour prouver que les nerfs et les tracas ont une influence sur l'interprète.

Ysaÿe avait changé du tout au tout depuis les années berlinoises. Ses cheveux qui, auparavant, tiraient sur le rouge, avaient viré au noir. La sveltesse de sa jeunesse s'était envolée, et sa corpulence était, malgré sa haute taille, excessive, mais elle dégagait une impression de force et de combativité insurpassables. Sa tête me faisait penser à celle du buste de certains empereurs romains ; et son allure, dans son ensemble, aurait pu correspondre à celle d'un gladiateur.

Lorsqu'il était sur les planches en train de jouer, un curieux phénomène se produisait : sa sonorité pure et vibrante, malgré qu'elle n'eût pas un volume extraordinaire, paraissait énorme grâce à la suggestion visuelle que produisaient son apparence et l'énergie, l'attaque, la vélocité et la virtuosité de ses coups d'archet. La force qui émanait d'Ysaÿe et son tempérament, étaient en concordance avec son impressionnante et robuste enveloppe charnelle aussi bien sur la scène que dans la vie privée : tout en lui était exubérance et fougue. Il me semble que je le vois encore... J'avais le don de l'amuser, et quand parfois, en dînant chez lui, je parvenais à provoquer son hilarité, il abandonnait brusquement la table en portant la main à son ventre et se jetait sur un divan sur lequel il tambourinait énergiquement des deux poings ; ou bien, posant ses mains sur ses hanches, il tapait des pieds en faisant grand bruit. Démesuré, énorme, il me faisait alors penser, Dieu sait pourquoi, à Gargantua.

Il nous arrivait de nous retrouver chez le pianiste Beno Schönberger¹¹⁵ où s'engageaient d'interminables parties de poker. Invariablement, qu'il perdît ou gagnât, Ysaÿe ramassait une poignée de jetons « pour le Conservatoire de Liège », disait-il.

¹¹⁵ Benjamin dit Benno Schönberger (1863-1930), compositeur et pianiste autrichien formé au Conservatoire de Vienne. Il entame une carrière de soliste à partir de 1878.

Nous fûmes toujours très unis à partir de cette époque, et surtout plus tard, lorsque je vins à Londres comme réfugié pendant la Grande Guerre.

Mathieu Crickboom à Barcelone : **1895 - 1904**

I. INTRODUCTION

L'étude de la vie musicale en Espagne et en Belgique de 1830 à 1914 démontre l'existence d'un réseau de contacts professionnels et amicaux entre divers musiciens des deux pays¹¹⁶. Les Espagnols ont été nombreux à voyager en Belgique pour parfaire leur formation et diffuser leur art ; les Belges quant à eux avaient été les premiers à faire le voyage vers l'Espagne : François-Auguste Gevaert au milieu du siècle, Edmond Vander Straeten à la fin de celui-ci et Mathieu Crickboom entre 1895 à 1904. Contrairement à ses prédécesseurs, Mathieu Crickboom ne s'y déplaça pas pour des recherches musicologiques ou pour composer des œuvres inspirées par l'Espagne, mais pour y diriger une société de concerts et y mettre à profit ses qualités d'interprète et de pédagogue tout en collaborant avec des musiciens locaux¹¹⁷.

116 Fanny GOMEZ Y MONTES, *Introduction de la musique espagnole en Belgique, fin XIX^e début XX^e siècles, à travers les relations artistiques hispanobelges*, Mémoire de licence inédit en musicologie, Université Libre de Bruxelles, 2006.

117 La vie musicale à Barcelone au tournant des XIX^e et XX^e siècles est documentée par les travaux de Xosé Aviñoa et de Roger Alier : Xosé AVIÑOÁ, *La música i el modernisme*, Barcelone, Curial, 1985 ; *Cent anys de conservatori*, Barcelone, Ajuntament de Barcelona, 1986 ; « Barcelona, del wagnerismo a la generació de la República », dans Actes du colloque *España en la música de Occidente*, Salamanque, 1985 ; Emilio CASARES RODICIO (dir.), *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. Del Modernisme a la Guerra Civil. 1900-1939*, Barcelone, Edicions 62, vol. 4, 1999, p. 20-129 ; *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. Del Romanticisme al Nacionalisme. Segle XIX*, Barcelone, Edicions 62, vol. 3, 2000, p. 38-88 ; « La vie musicale. Les années glorieuses du modernisme », dans Borja DE RIQUER I PERMANYER (dir.), Catalogue d'exposition *Barcelone fin de siècle*, Paris, Hazan, 2001, p. 411-430 ; Roger ALIER, « La música en el modernisme », dans Francesc FONTBONA (dir.), *El Modernisme. Aspectes generals*, Barcelone, Edicions L'isard, 2003, p. 281-294.

La biographie de Mathieu Crickboom peut être retracée grâce à ses propres écrits et, en particulier, aux ébauches manuscrites de son autobiographie¹¹⁸. Ces sources ont été utilisées dans l'ouvrage de Bernard Huys et dans un article de Mathieu Debaar ainsi que dans les notices de Sylvie Janssens pour le *Musik in Geschichte und Gegenwart*, de Christophe Pirenne pour la *Nouvelle Biographie Nationale* et de Thierry Levaux dans son *Dictionnaire des compositeurs de Belgique du Moyen Âge à nos jours*¹¹⁹. Des facettes plus pointues de sa vie artistique ont quant à elles été mises en lumière par Paul Kuyper dans son mémoire de fin d'études. Celui-ci se fonde sur des documents issus du Fonds Mathieu Crickboom conservés à la Bibliothèque Royale de Belgique¹²⁰.

La présence de Mathieu Crickboom à Barcelone est quant à elle documentée par un ensemble de sources primaires comprenant : la correspondance entre Mathieu Crickboom et Isaac Albéniz, des programmes de concerts et une sélection d'articles extraits de la presse belge et espagnole. Les lettres et programmes sont conservés à la Bibliothèque Nationale de Catalogne. Quant aux données issues de la presse, elles ont été obtenues grâce au dépouillement de *L'Art Moderne* et à une recherche, réalisée en juin 2008, à travers l'hémérothèque digitale du portail de la Bibliothèque Nationale d'Espagne.

- 118 *Fonds Mathieu Crickboom*, Bibliothèque Royale Albert Ier, Section de la Musique, Bruxelles, Mus. Ms. 674 ; *Fonds Mathieu Crickboom*, Bibliothèque du Conservatoire de Verviers, [n. c.].
- 119 Bernard HUYS, *L'école belge de violon*, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, 1978, p. 54-55 ; Thierry LEVAUX, « Crickboom, Mathieu », dans Thierry LEVAUX (dir.), *Dictionnaire des compositeurs de Belgique du Moyen Âge à nos jours*, Ohain-Lasne, Art in Belgium, 2006, p. 142-143 ; Mathieu DEBAAR, « La carrière artistique de Mathieu Crickboom », dans *Bulletin de la Société liégeoise de Musicologie*, 10, 1975, p. 9-18 ; Sylvie JANSSENS, « Crickboom, Mathieu », dans Ludwig FINSCHER, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, V, Stuttgart, Bärenreiter-Verlag, 2001, p. 92 ; Christophe PIRENNE, *Mathieu Crickboom en Espagne*, conférence non publiée donnée à l'Université de Mons lors du « Sixième congrès de l'Association des Cercles Francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique », 25 août 2000 ; Christophe PIRENNE, « Mathieu Crickboom », *Nouvelle Biographie Nationale*, vol. 6, 2001, p. 91-93.
- 120 Paul KUYPER, *Le violoniste Mathieu Crickboom (1871-1947), quartettiste, chambriste, soliste, chef d'orchestre, pédagogue, compositeur*, Mémoire de licence en musicologie, Université Libre de Bruxelles, 1989.

Cette bibliographique assez chiche s'explique par le fait que Mathieu Crickboom fait partie de ces légions d'artistes dont le nom n'est préservé que parce qu'ils eurent la chance, le bonheur ou l'opportunité d'entrer dans l'ombre de géants. Ils semblent sortir du néant le jour d'une rencontre et y retournent, tels des météores, dès que s'éloigne l'attraction du maître. Le XIX^e siècle regorge de ces corps célestes furtifs. Ils tissent des liens, favorisent la diffusion, imitent souvent et créent parfois. Ils s'imposent surtout comme des vecteurs essentiels dans la constitution du « grand répertoire » qui façonne la vie musicale de leur époque.

Mathieu Crickboom est la parfaite incarnation de l'un de ces petits maîtres essentiels. Seul, il n'est nulle part. Associé à de grands noms, il est partout. Dans les histoires de la musique en Belgique, il est l'ami de Guillaume Lekeu et, avant tout, le second violon du célèbre quatuor Ysaÿe. En France, il est le dédicataire du quatuor inachevé de Chausson. En Espagne, il est la cheville ouvrière du quatuor de Pablo Casals et le violoniste du trio qu'il forme avec Albéniz et Granados. En Allemagne ou en Russie, il est ce soliste incomparable qui vulgarise les sonates pour violon seul de Jean-Sébastien Bach.

Fils d'un ouvrier fileur, Mathieu Crickboom naît à Hodimont (Verviers) le 2 mars 1871. Il commence ses études musicales à l'École de Musique de Verviers et d'emblée, il pratique la musique de chambre chez Octave Grisard où il rencontre Guillaume Lekeu. Il devient son « plus cher ami », ce qu'il prouvera en présentant le jeune compositeur à Eugène Ysaÿe en 1891, en dirigeant la création d'un fragment de sa cantate *Andromède* en 1892, et en devenant l'un des plus ardents défenseurs de son œuvre après son décès.

En 1887, Crickboom reçoit la médaille en vermeil pour le violon en exécutant le *Premier concerto* de Vieuxtemps et le *Concerto en sol* de Max Bruch, ce qui lui permet de s'inscrire au Conservatoire de Bruxelles dans la classe d'Eugène Ysaÿe. Neuf mois plus tard, il obtient le premier prix de violon avec la plus grande distinction et l'année suivante le diplôme supérieur avec la plus grande distinction. Dès la rentrée de 1888, Ysaÿe le promeut répétiteur de sa classe pendant les tournées qu'il effectue à l'étranger. Parallèlement, il occupe aussi le poste de violon solo au sein de l'orchestre du Théâtre de la Monnaie.

À partir de 1889, Mathieu Crickboom se produit comme second violon dans la formation régulière du quatuor Ysaÿe (Eugène Ysaÿe, Mathieu Crickboom, Léon Van Hout, Joseph Jacob). Il contribue ainsi à la création belge du *Quatuor* de Franck (Bruxelles, Les XX, 17 février 1891), à la création du *Quatuor op. 35* de d'Indy qui leur est dédié (Bruxelles, Les XX, 24 février 1891), à celle du *Concert pour piano, violon et quatuor à cordes* d'Ernest Chausson (Bruxelles, Les XX, 4 mars 1892), à celle du *Quatuor* de Debussy (Paris, salle Pleyel, 29 décembre 1893) et à la diffusion de la musique de chambre de l'École russe (Tchaïkovski, Borodine). Durant les saisons d'été, de 1891 à 1893, il officie comme violon solo de l'Orchestre du Casino de Royan. Il y fait la connaissance de la pianiste Renée Campo Casso, petite fille de l'ancien directeur de la Monnaie Auguste Deloche dit Campocasso. Il l'épouse peu après et il se produira fréquemment en duo avec elle.

Au cours d'une tournée avec le quatuor Ysaÿe, il se lie d'amitié avec Ernest Chausson qui, dans une lettre datée du 16 mai 1892, en brosse un portrait éclairant :

« Nous aurons certainement la visite de Crickboom [...] ; celui-là sera très agréable. Il apportera son violon ; nous jouerons des Sonates de Bach et je ne donne pas 24 heures à Madeleine [épouse de Chausson] pour en devenir amoureuse. 19 ans, blond ; poil naissant ; tendre et concentré ; teint rose ; accent belge ; idées personnelles arrêtées ; tout cela mixturé d'une façon charmante. »¹²¹

À côté de ses activités de musicien d'orchestre, de quartettiste et de soliste, Mathieu Crickboom s'essaie aussi à la direction d'orchestre, donne des cours à Bruxelles et à Anvers, fréquente les salons bruxellois dont celui de la famille Sèthe et crée son propre quatuor tout en continuant à tenir sa place dans celui d'Ysaÿe.

Le quatuor de Crickboom va acquérir une renommée internationale grâce à son engagement aux concerts mensuels de musique de chambre organisés par le chef d'orchestre d'Harcourt à Paris. Ils y donnent cinq séances d'octobre 1894 à avril 1895, se produisent également à la Société Nationale

¹²¹ Lettre d'Ernest Chausson à Henry Lerolle, le 16 mai 1892. Citée par Jean GALLOIS, *Ernest Chausson : Écrits inédits*, Monaco, Éditions du Rocher, 1999, p. 317.

de Paris et à la Schola Cantorum. Mathieu Crickboom fréquente aussi les salons parisiens : celui du prince de Polignac notamment, où il se produit en concert avec d'Indy, Fauré et Chausson entre autres.

En 1896, il effectue une tournée de quatorze concerts en Espagne avec son quatuor. Il y joue notamment à Madrid, Palma, Bilbao et Barcelone où la Société Catalane de Concerts lui propose la direction des Concerts Symphoniques. Il accepte et reste en Espagne jusqu'en 1904. C'est cette partie de sa vie qui va être examinée plus en détail dans la présente étude.

Lors de son retour en Belgique, il s'associe à Théo Ysaÿe avec qui il crée, à la salle Érard de Bruxelles, des cours supérieurs de piano et violon tout en poursuivant des activités de concertiste (tournées en Russie, en Finlande, en Hollande, en Belgique, en Allemagne et en Angleterre en 1906 et 1907). En 1910, il est nommé professeur de violon au Conservatoire de Liège où il succède à Ovide Musin, puis en 1919, suite au décès d'Alexandre Cornélis, il entre au Conservatoire de Bruxelles où il demeure jusqu'à sa mise à la retraite en 1936. Il y reviendra de 1940 à 1945 pour remplacer Maurice Raskin réfugié à Londres.

C'est à ces postes qu'il entreprend son œuvre de pédagogue. Voulant poursuivre le travail de De Bériot, il rédige une *École moderne de Violon*, « tenant compte des progrès techniques et présentée de façon progressive ». En 1908 il fera paraître une méthode en cinq cahiers *Le violon théorique et pratique* qui connaîtra un succès retentissant. Publiée d'abord en français, elle sera traduite en néerlandais puis en espagnol, en anglais, en allemand, en italien et en grec. Il publiera ensuite *La technique du violon* en trois cahiers, puis *Les maîtres du violon* en douze cahiers d'études progressives et enfin, les *Révisions des sonates et des concertos les plus célèbres*.

Ses conceptions pédagogiques, ses préoccupations esthétiques et sa plume féroce trouvèrent à s'exprimer dans un bimensuel qu'il créa en janvier 1914. *La Tribune Musicale* avait comme ambition de « propager des œuvres modernes de tous les domaines et de proposer une réflexion sur les réformes qui s'imposent dans l'enseignement ». Sa publication fut interrompue au début de la Première Guerre Mondiale, après treize numéros.

Mathieu Crickboom laisse quelques compositions dont une *Sonate en ré mineur op. 11 pour violon et piano* créée le 15 avril 1896 par Eugène et Théo Ysaÿe, ainsi que quelques mélodies. Il fut le dédicataire de la *5e Sonate pour violon seul op. 27* d'Eugène Ysaÿe et du *Quatuor à cordes inachevé* d'Ernest Chausson.

La carrière artistique de Mathieu Crickboom s'étend sur une période de cinquante ans. De Debussy à Granados, d'Ysaÿe à Nikisch, il eut l'occasion de côtoyer, en tant que soliste, chambriste, chef d'orchestre ou pédagogue, l'élite musicale d'Europe. C'est toutefois en tant que pédagogue que son influence sera la plus perceptible. Côté Ysaÿe et Pablo Casals, guidant les premiers pas d'Arthur Grumiaux, il contribua aussi, par l'impressionnante diffusion de ses méthodes, à la formation de centaines de violonistes de par le monde.

Durant la période où Crickboom s'y installe, Barcelone vit sa période « moderniste ». L'Exposition Universelle de 1888 suscitera un intérêt pour des pratiques artistiques contemporaines, ce qui, dans le domaine musical, se traduit par la découverte de compositeurs germaniques (Richard Wagner occupant une place significative), franco-belges (avec César Franck comme *pater seraphicus*) et Espagnols (en particulier avec ceux qui remettent en cause la primauté de la musique italienne). Ces modernistes désirent, à l'instar de la Schola Cantorum de Paris, revaloriser la musique religieuse ancienne de même que la musique populaire, notamment par le développement de chorales ouvrières. Enfin, ils s'intéressent à des répertoires purement instrumentaux, de musique symphonique et de chambre¹²².

De 1881 à la fin du XIX^e siècle, cette musique instrumentale est principalement jouée dans la salle Beethoven connue sous le nom de *Teatro Lírico*. Grâce en particulier aux revendications virulentes d'un groupe de jeunes partisans nommé *Els Trenta* (Les Trente), la musique de chambre, présentée à l'époque comme une « musique de salon », commence à y avoir droit de cité¹²³. Quant au répertoire symphonique, il est stimulé

122 Roger ALIER, « La música en el modernisme », art. cit., p. 283.

123 Xosé AVIÑO A PEREZ, « Barcelona, del wagnerismo a la generación de la República », dans Emilio CASARES RODICIO (dir.), *España en la musica de Occidente : actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre - 5 de noviembre*

par le passage à Barcelone en 1891, de la *Sociedad de Conciertos de Madrid*. C'est en s'inspirant de ce modèle qu'un an plus tard, Barcelone se dote d'une *Sociedad Catalana de Concerts*. Antoni Nicolau, grand instigateur de l'exécution d'œuvres symphoniques de Beethoven et défenseur de Wagner - dont il ne propose cependant que des auditions concertantes - en est le premier directeur. Il ne fait pas l'unanimité. Au sein de la *Sociedad Catalana de Concerts*, certains membres, surnommés les *Pequeños* (petits), souhaitent l'écartier du poste de direction pour lui substituer une personnalité plus attachée au répertoire contemporain en général et aux productions de l'école franco-belge en particulier. L'occasion se présente le 8 novembre 1893, après un attentat à la bombe au *Liceo*. Nicolau suspend son activité de chef-d'orchestre et les *Pequeños* en profitent pour organiser un cycle de huit concerts de musique de chambre (1894) (le quatrième de l'histoire de la *Sociedad*). Contrairement aux pratiques antérieures, les séances sont exclusivement dédiées aux membres de la société ce qui a pour conséquence de limiter les recettes et de conduire à une interruption de ses activités.

Après un an d'inactivité, Isaac Albéniz suggère aux *Pequeños* d'inviter Vincent d'Indy pour un cinquième cycle de « concerts historiques ». Les séances dirigées par le compositeur français ont lieu du 14 au 28 mars 1895 et prétendent donner un aperçu des différentes périodes de l'histoire de la musique depuis l'époque baroque jusqu'à l'école française moderne. Leur vif succès incite les *Pequeños* à réinviter d'Indy avec la même formule en 1898 (les 6, 9, 14 et 18 novembre) et en 1908.

C'est encore Albéniz qui est à l'origine de la participation du Quatuor Crickboom au sixième cycle de concerts. Le compositeur espagnol et l'interprète verviétois se sont déjà côtoyés à de nombreuses reprises, leur relation étant un des chaînons du très dense réseau de contacts tissé entre la Belgique et l'Espagne. Isaac Albéniz (1860-1909) avait fréquenté le Conservatoire de Bruxelles de 1876 à 1879, y obtenant son Premier Prix de piano. Il reviendra en Belgique à quelques reprises pour se produire dans des cercles privés (mars 1892, février 1905), créer son opéra *Pepita Jiménez* au Théâtre Royal de la Monnaie le 3 janvier 1905 et diriger son œuvre

de 1985, Madrid, Instituto Nacional de los Artes Escénicas y de la Musica, 1987, p. 325.

symphonique *Cataloña* en février de la même année aux concerts d'Henri Merck¹²⁴. Mais Albeniz n'était pas le seul Ibère à avoir accompli le voyage à Bruxelles. Enrique Arbós fréquente la classe de violon d'Henri Vieuxtemps, tandis que le catalan Enric Morera (1865-1942) qui deviendra un acteur fort actif au sein de la vie musicale à Barcelone, est présent à Bruxelles à partir de 1885 où, non officiellement admis au Conservatoire, il étudie avec Paul Gilson et Philippe Fiévez jusqu'en 1890¹²⁵. Pédagogue, il sera directeur de la société chorale *Catalunya Nova* qu'il établit peu de temps après son retour de Belgique en 1895, soit au moment où le quatuor de Mathieu Crickboom joue pour la première fois à Barcelone.

Ce « Quatuor Belge » comme se plaît à l'appeler la presse locale comprend, outre Mathieu Crickboom au premier violon, Laurent Angenot au second violon, Paul Miry à l'alto et Henri Gillet au violoncelle. Associés à l'école belge de violon et au Conservatoire de Bruxelles, ils jouissent d'emblée d'un grand prestige auprès des modernistes barcelonais. Leurs programmes, donnés les 13, 16, 20, 24 et 27 octobre 1895, comportent du Beethoven, dont l'œuvre symphonique est déjà bien connue à Barcelone, des œuvres de Robert Schumann, de Franz Schubert mais aussi de Jean-Sébastien Bach, « personnalité pratiquement oubliée en ces années d'initiation de la Société Catalane de Concerts »¹²⁶. L'école française, apparue de manière timide sous la direction de Nicolau et de manière beaucoup plus franche avec d'Indy, y est représentée par des œuvres de Claude Debussy, Gabriel Fauré, César Franck et Guillaume Lekeu¹²⁷. Enfin, des compositeurs d'autres

124 Pour plus d'informations sur la présence d'Albéniz à Bruxelles, voir l'article de ce même volume consacré aux *Mémoires* d'Arbós. Pour la relation entre Crickboom et Albéniz, voir l'annexe I du présent article.

125 Xosé AVIÑOÀ PEREZ, « Morera Viura, Enric », art. cit., p. 817-818.

126 Xosé AVIÑOÀ PEREZ, *La música i el modernisme*, Barcelone, Curial, 1985, p. 42.

127 Guillaume Lekeu (1870-1894) fut un très proche ami de Crickboom. Notons qu'Albéniz possède dans sa collection deux dessins que Carlos Schwabe a réalisés à la mémoire de Lekeu et qui servirent à illustrer une affiche de concerts de ses œuvres à la salle d'Harcourt à Paris. Il s'agit de : *Jeune fille et iris*, crayon sur papier, 29 x 21,5 cm, 1894 et de *Jeune fille et iris*, aquarelle sur papier, 32,5 x 24,5 cm, 1894. Cette dernière version est visible sur une photo de 1905 où, accrochée au mur, elle décore l'intérieur de la pièce où Albéniz joue du piano. Cf. *Isaac Albéniz Artista i mecenes. Museu Diocesà de Barcelona* 18/6-20/9/2009, p. 127.

écoles nationales tels que Borodine et Grieg font pour la première fois leur apparition dans des programmes de musique de chambre locaux. Si la revue *La Dinastia* rapporte le « succès extraordinaire » de la première session¹²⁸, cette affirmation mérite d'être nuancée. Dans *La Vanguardia*, Amadeu Vives explique au contraire que le grand public « n'a pas prêté beaucoup d'attention à l'admirable tempérament du quatuor de Bruxelles »¹²⁹.

Les qualités interprétatives du Quatuor Crickboom incitent toutefois Alfred Garcia Fària, président de la *Sociedad Catalana de Concerts*, à proposer au violoniste belge le poste de directeur de la société aux alentours du 20 octobre 1895. Crickboom accepte, Nicolau s'efface et la *Sociedad* semble prendre un nouveau départ, d'autant que, comme le signale une circulaire publiée à l'intention de ses membres en mai 1896, sa finalité se double désormais d'une mission éducative :

« La Société Catalane de Concerts a convenu établir une académie pour l'enseignement supérieur des instruments à cordes, sous la direction de M. Crickboom et avec le concours d'autres maîtres non moins réputés. Nous jugeons inutile de détailler les résultats bénéfiques qui doivent être obtenus de cette institution, mais nous nous permettons d'attirer votre attention sur le fait, qu'en plus de contribuer au perfectionnement des éléments artistiques qui est notre principal objectif, nous parviendrons naturellement à doter Barcelone d'un *quatuor* [rivalisant avec] les plus importants des grandes capitales européennes et [ayant] la préparation nécessaire pour exécuter les compositions de musique *de chambre* de plus grandes difficultés, lesquelles sont de véritables pierres de touche autant pour les publics que pour les exécutants »¹³⁰.

Le premier cycle de concerts organisé par Crickboom (le septième de la *Sociedad Catalana de Concerts*), se déroule le 31 octobre et les 5 et 8 novembre 1896. Parmi les interprètes invités, on découvre Eugène Ysaÿe, le hautboïste belge, ami d'Albéniz, Guillaume Guidé et Ernest Chausson qui vient diriger sa *Symphonie en si bémol majeur op. 20*. D'autres œuvres

128 J. H. P., « Sociedad Catalana de Conciertos. Sexta serie. Primera sesión », dans *La Dinastia*, Barcelone, 15 octobre 1895, p. 2.

129 Xosé AVIÑO A PEREZ, *op. cit.*, p. 33.

130 Xosé AVIÑO A PEREZ, *op. cit.*, p. 113.

françaises contemporaines sont exécutées dont *Sauge Fleurie* de d'Indy. Mais ce sont les compositeurs germaniques qui se taillent la part du lion avec des œuvres de chambre de Bach, mais aussi de Wagner, Beethoven, Mendelssohn ou Weber. D'après *La Dinastia*, l'exécution et l'interprétation de la *Sixième Symphonie* de Beethoven auraient été admirables, d'autant plus que « Crickboom a dû disposer d'éléments très hétérogènes au moment d'organiser l'orchestre »¹³¹. L'accueil du public semble avoir été moins enthousiaste cependant¹³². C'est que les querelles locales entre modernistes et partisans d'une musique plus traditionnelle n'ont pas pris fin. Selon Aviñoa, une part du public continue à soutenir les initiatives de Nicolau¹³³.

Le second cycle de Crickboom, présenté au *Salón Parés* et non au *Teatro Lirico* comme ce fut le cas pour les cycles précédents, propose six séances privées pour les membres de la *Sociedad Catalana de Concerts* et leurs familiers. Les 4, 7, 11, 14, 17 et 21 décembre 1896 le public peut entendre un programme diversifié comportant aussi bien de la musique orchestrale qu'un répertoire de musique de chambre « ancienne, classique et moderne », la presse ne donnant pas plus de détails, probablement en raison du nombre restreint de personnes concernées par l'annonce¹³⁴. Y participent les membres du quatuor belge ainsi que la pianiste Renée Campo Casso (épouse de Crickboom) et des professeurs espagnols attachés à l'académie de l'entité soit les pianistes Juan Baptista Pellicer et Enrique Granados, lequel accompagnait déjà le Quatuor Crickboom en 1895 lors de sa première prestation barcelonaise.

Le neuvième cycle – le troisième de Crickboom – est plus fourni. Dix concerts se succèdent au printemps 1897. La musique de chambre y est très présente avec des séances les 20 et 26 avril et les 3, 7, 14, 21, 23 et 30 mai, tandis que la musique symphonique n'est donnée à entendre que lors des concerts des 21 et 28 mars. Outre Crickboom, Gillet, Angenot et Henri Lejeune venu remplacer Paul Miry à l'alto, le violoniste verviétois recrute également Enrique Granados, Guadayol (clarinette), Roca (basson), Ribera

131 *La Dinastia*, 7 novembre 1896, p. 2.

132 « Ecos de Barcelona », dans *La Dinastia*, Barcelone, 8 novembre 1896, p. 2.

133 Xosé AVIÑO A PEREZ, *op. cit.*, p. 34.

134 *La Dinastia*, 29 novembre 1896, p. 2.

(piano), Jamar (cornet) et Valls (contrebasse)¹³⁵. Ils s'associent à quelques élèves de l'académie. Le répertoire s'ouvre à des classiques qui n'avaient pas encore eu droit de cité à la *Sociedad Catalana de Concerts* dont Mozart, Haendel et Haydn ; tandis que les contemporains sont eux aussi largement représentés : Max Bruch, Alexandre Glazounov, Victor Herbert, Édouard Lalo, Camille Saint-Saëns et même Henri Gillet, lequel crée à cette occasion sa *Romance pour violoncelle*. Le concert du 21 mai sera conçu comme hommage à Johannes Brahms décédé un mois et demi plus tôt, et dont les œuvres les plus significatives sont encore totalement inédites à Barcelone. Cette abondance masque mal le manque de ressources économiques. Faute de moyens, les concerts sont cette fois organisés dans les propres locaux de l'académie situés au numéro 6 de la *Riera de Sant Joan*. Mêmes les programmes sont désormais présentés sous une forme beaucoup plus sobre que ne l'étaient les premiers illustrés par Adrià Gual. Ces restrictions ne seront pas suffisantes : la *Sociedad Catalana de Concerts* est dissoute vraisemblablement après une réunion organisée le 26 juin 1897¹³⁶.

Le déclin de la *Sociedad Catalana de Concerts* correspond à la lente dissolution du « Quatuor belge ». Dès la fin avril 1895, une lettre de Gillet à Albeniz témoigne des intérêts divergents des membres du quatuor¹³⁷. Crickboom avait pour projet initial de rentrer à Bruxelles pour y créer une académie, mais la proposition d'Alfred Fària l'avait incité à rester à Barcelone, plaçant ses amis dans une situation difficile. Eux qui n'avaient que leur activité de chambriste pour survivre connaissent immédiatement des difficultés financières, et l'offre faite à Gillet d'enseigner à l'Académie de Barcelone, ne change pas grand chose tant il semble convaincu que la rémunération ne lui permettra pas de vivre décemment avec sa compagne. Miry quant à lui choisit de rentrer en Belgique tandis que Gillet et Angenot tentent de mettre sur pied des activités annexes, lesquelles vont venir concurrencer les projets de la *Sociedad Catalana de Concerts*. Dans une circulaire du premier juin 1897, soit à un moment où le destin de la Catalane n'était pas encore

135 Aucun de ces musiciens n'a pu être identifié à l'exception du dernier qui pourrait être Joseph Valls.

136 Xosé AVIÑOÀ PEREZ, *op. cit.*, p. 36.

137 Lettre d'Henri Gillet à Isaac Albéniz, Barcelone, [entre le 24 et le 27 avril 1895]. Voir annexe I, lettre 18.

définitivement scellé, Gillet et Angenot vont de l'avant¹³⁸. « Le Quatuor et l'Académie de la Société Catalane de Concerts s'étant dissouts, nous nous sommes proposés de former un cours de violon et de violoncelle et d'organiser durant la saison 1897-1898 trois séries de concerts de musique de chambre ». Leur société est installée au troisième étage du numéro 10 de la *carrer de Pelai*, mais elle ne dépasse sans doute jamais le stade de projet. Gillet décède le 3 août 1897 et, dans les semaines qui suivent, Angenot quitte Barcelone pour la Haye où, en compagnie de Lejeune il rejoint le Quatuor Zimmer¹³⁹.

Des cendres de l'ancienne société naît rapidement la *Sociedad Filarmónica de Barcelona*. Ses objectifs et ses priorités sont formulés sur un feuillet publié en septembre 1897 : « La fondation de la SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE obéit au double objectif de développer et d'encourager le goût musical à Barcelone, aussi bien par le biais de nombreuses auditions de musique de chambre et de concerts à grand orchestre ; que par celui de perfectionner autant que possible (A) le quatuor d'instruments à cordes pour l'enseignement de l'Académie de Musique de la SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE, (B) les instruments de bois et métal pour la fondation d'une société d'instruments à vent.

La direction de la SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE est résolue à suivre la ligne de conduite qu'elle s'est tracée sans préférences de secte ou d'école.

Par conséquent, elle lance un appel aux artistes et amateurs de Barcelone, ne doutant pas que tous voudront mener à bien le noble dessein qui a motivé sa fondation.

La SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE se divisera en quatre groupes :

- L'Académie de Musique de la SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE
- Le Quatuor de la SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE
- Les instruments de bois et métal de la SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE

138 Xosé AVIÑO A PEREZ, *op. cit.*, p. 115.

139 Voir à ce sujet Olivia WAHNON DE OLIVEIRA, « Albert Zimmer (1874-1940) : dévoilement d'une correspondance, révélation d'une intense vie musicale », dans *Revue belge de Musicologie*, 56, 2002, p. 53-98.

- L'Orchestre de la Société philharmonique »¹⁴⁰.

La Société philharmonique de Barcelone connaîtra une longévité plus importante que toute autre initiative musicale née en cette ville à cette époque. Ses activités se déploieront en effet de 1897 à 1905, soit huit saisons durant lesquelles Mathieu Crickboom y joua un rôle de premier plan.

Il devient tout d'abord directeur de l'Académie, s'attelant à des tâches administratives et à l'enseignement. Il dispense des cours de violon et d'alto épaulé par Enrique Ainaud tandis que Domènec Mas i Serracant enseigne le solfège et la théorie, Pablo Casals le violoncelle et Enrique Granados le piano et la musique de chambre¹⁴¹.

Mais Crickboom devient surtout le pilier des cycles de concerts. Dans la majeure partie d'entre eux, il tient un rôle central comme chef d'orchestre, violoniste soliste, chambriste, ou encore comme directeur artistique. Il fait appel à des interprètes étrangers prestigieux : les chefs-d'orchestre Ernest Chausson et Félix Weintgartner ; le hautboïste Guillaume Guidé ; les pianistes Isaac Albéniz, Jean Du Chastain, Clotilde Kleeberg (première épouse du sculpteur belge Charles Samuel), Joaquin Malats¹⁴², Raoul Pugno, Edouard Risler ; les violoncellistes Elsa Ruegger et Francisca Vidal ; les violonistes Arrigo Serato, Eugène Ysaÿe, le Trio de Francfort (avec l'altiste Adolf Rebner, le pianiste Karl Friedberg, le violoncelliste Johannes Hégar), le Quatuor Tchèque (avec les violonistes Karl Hoffmann et Joseph Suk, l'altiste Oscar Nedbal, le violoncelliste Hans Wihan) ou la Capella Catalana dirigée par J. Cassadó¹⁴³. Son quatuor continue cependant d'exister. Après la dissolution de la formation belge, Crickboom reconstitue pendant cinq

140 Xosé AVIÑO A PÉREZ, *op. cit.*, p. 116.

141 Ainaud dirigera une académie basée sur la pédagogie de l'école belge de violon lorsque Crickboom quittera Barcelone.

142 Joaquin Malats y Miarons (1872-1912), pianiste barcelonais, étudia à Paris avec le fils du violoniste homonyme Charles de Bériot. À partir de 1905, il collabora étroitement avec Isaac Albéniz afin de créer son *Iberia*. Paula GARCÍA et Ramón SOBRINO, « Malats y Miarons, Joaquin », dans Emilio CASARES RODICIO (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, [Madrid], SGAE, 1999-[2002], VII, p. 65 et 67.

143 Cette dernière donnée provient de Xosé AVIÑO A PÉREZ (dir.), *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. Del Modernisme a la Guerra Civil. 1900-1939*, Barcelone, Edicions 62, 1999, vol. 4, p. 60.

mois – de début novembre 1897 à la fin mars 1898 – une formation composée de son élève Josep Rocabruna au violon, du professeur Rafael Gálvez à l’alto et d’un jeune violoncelliste prometteur Pablo Casals. Lorsqu’un piano est nécessaire, ils sont rejoints soit par Renée Campo Casso, soit par Enrique Granados. Durant ces saisons de concert, Crickboom prend également la direction de son propre orchestre constitué d’élèves et de professeurs de l’Académie de la Société philharmonique. Il parvient à y rassembler jusqu’à nonante musiciens qui ne sont pas tous, loin s’en faut, membres de l’Académie. Parmi les noms réguliers de ces séances figurent ceux des professeurs Meriz, Forn (altiste) et Dini, lesquels forment par ailleurs un quatuor avec Crickboom d’octobre 1899 à mai 1900 ; celui de Domènec Mas i Serracant, lequel assume les fonctions de chef-d’orchestre lorsque Crickboom se produit en tant que soliste (c’est le cas en décembre 1899, novembre 1900, juin 1901 et mai 1903). Parmi les élèves de l’Académie, les noms des violonistes Ina Litell (juin 1902), Mariano Perelló¹⁴⁴ (novembre 1902, mai, juin et novembre 1903), Catalá, Via (juin 1903) et Pichot (novembre 1902 et juin 1903) sont parfois cités dans les sources. Aucun d’entre eux ne fera néanmoins de carrière internationale.

Une saison devrait proposer en théorie quatre concerts orchestraux, quatre pour bois et/ou cuivres et huit de musique de chambre mais ces nombres semblent avoir été très variables même si les sources ne proposent pas de données systématiques. Le tableau ci-dessous montre qu’entre les concerts mentionnés par Xosé Aviñoa (A)¹⁴⁵ et ceux que révèle l’étude des sources primaires (B), il subsiste parfois de grandes différences¹⁴⁶ :

144 Mariano Perelló (1886-1960), violoniste barcelonais qui étudia avec Crickboom à Barcelone et perfectionna sa formation au Conservatoire de Bruxelles. Il se serait produit en Belgique pendant quelques années à partir de 1904. Voir Francesc CORTÈS I MIR, « Perelló, Mariano », dans Emilio CASARES RODICIO (**dir.**), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, [Madrid], SGAE, 1999-[2002], VIII, p. 614.

145 Xosé AVIÑO A PÉREZ, *La música i el modernisme*, Barcelone, Curial, 1985, p. 124.

146 Pour ces conclusions, nous avons étudié les programmes de la Bibliothèque Nationale de Catalogne, cote IV (8) C, et les résultats d’une recherche par mot-clef « boom » réalisée en juin 2008 dans le périodique *La Dinastia* digitalisé sur le portail de la Bibliothèque Nationale d’Espagne.

Mathieu Crickboom à Barcelone : 1895 – 1904

Saisons	A	B
1897-1898	dix concerts de musique de chambre deux concerts orchestraux deux concerts de bienfaisance un concert de l'académie	trois concerts de musique de chambre deux concerts de bienfaisance
1898-1899	cinq concerts de musique de chambre quatre Concerts Historiques	deux concerts orchestraux (?) quatre Concerts Historiques
1899-1900	deux concerts de musique de chambre un concert orchestral une audition intime un concert de l'académie	six concerts de musique de chambre un concert orchestral
1900-1901	trois concerts de musique de chambre neuf concerts orchestraux	trois concerts orchestraux un concert (?)
1901-1902	quatre concerts de musique de chambre huit concerts orchestraux deux concerts de l'académie	trois concerts de musique de chambre neuf concerts orchestraux trois concerts de l'académie un concert (?)
1902-1903	cinq concerts de musique de chambre cinq concerts orchestraux	cinq concerts de musique de chambre quatre concerts orchestraux un concert de l'académie deux opéras
1903-1904	sept concerts de musique de chambre quatre concerts orchestraux	quatre concerts de musique de chambre trois concerts orchestraux cinq concerts (?)
1904-1905	deux concerts de musique de chambre	deux concerts de musique de chambre

Totaux	38 concerts de musique de chambre 33 concerts orchestraux 2 concerts de bienfaisance 4 concerts de l'académie 1 audition intime 4 Concerts Historiques = 82 concerts	25 concerts de musique de chambre 26 concerts orchestraux 2 concerts de bienfaisance 4 concerts de l'académie 2 opéras 4 Concerts Historiques 7 concerts (?) = 70 concerts
--------	--	---

De ce corpus peuvent se déduire certaines constantes esthétiques¹⁴⁷. Mathieu Crickboom étend, parfois timidement, le champ chronologique qui avait été celui de la Société Catalane de Concerts lorsqu'elle était dirigée par Antoni Nicolau. La période baroque est représentée par Lully, Delalande, Bach, Boccherini, Haendel, Scarlatti, Corelli, Rameau ou Vivaldi ; le style classique par Mozart, Haydn, Gluck et Carl Maria von Weber ; les compositeurs romantiques restent toutefois les plus présents même si certains, dont Brahms, restent peu joués. Chopin et Schumann par contre, voire Schubert et Berlioz dans une moindre mesure, sont omniprésents. Crickboom programme aussi de nombreuses œuvres symphoniques d'auteurs bien implantés dans la capitale catalane, à savoir Beethoven et Wagner. Quant aux compositeurs modernes, la programmation témoigne d'un répertoire non encore fixé avec des noms très connus et quelques autres que la postérité n'a pas retenus. C'est ainsi que Georges Bizet, Ernest Chausson, Emmanuel Charbrier, Claude Debussy¹⁴⁸, Vincent d'Indy, Gabriel Fauré, César Franck, Edouard Lalo, Guy Ropartz, Camille Saint-Saëns ou Henri Vieuxtemps côtoient Léon Boëllmann, Pierre de Bréville, Arthur De Greef, Léon Gehin, Henri Gillet, Adolphe (ou Georges) Marty, Raoul Pugno, Henri Wieniawski et Théo Ysaÿe. Enfin, sous l'influence sans doute d'une programmation bruxelloise qui laisse très tôt une large place aux compositeurs russes et nordiques, Borodine, Glazounov, Tchaïkovski, Smetana, Dvorák et Grieg

147 Xosé AVIÑO A PEREZ, *op. cit.*, p. 133-142.

148 Le *Prélude à l'après-midi d'un faune* aurait été perçu comme très novateur début mai 1901.

font l'objet de premières interprétations à Barcelone. Enfin, Crickboom n'oublie pas certains compositeurs espagnols, d'origine catalane comme Mas i Serracant, Enric Morera, Montserrat, P. De Ferran et bien entendu Isaac Albéniz et Granados.

Le public barcelonais accueille ces différents répertoires de manière très variable. Les *Rapsodies hongroises* de Franz Liszt plaisent énormément au public tandis que sa *Faust Symphonie* est sans doute l'une des œuvres qui suscite le plus d'éloges, considérée à l'égal d'œuvres de Haydn ou de Beethoven¹⁴⁹. Par contre Lully et Delalande n'éveillent pas un grand enthousiasme, les commentateurs se limitant à des mentions vagues¹⁵⁰. Aviñoa précise cependant « qu'il convient de considérer ce changement d'orientation comme quelque chose de très positif parce qu'il ouvre de nouvelles possibilités à une ville qui, dans la période antérieure, était restée excessivement centrée sur deux figures musicales [Beethoven et Wagner], permettant à la ville de sortir du provincialisme dans lequel elle vivait immergée et heureuse. Le contact avec les nouveaux représentants de la musique française permit de faire mûrir les goûts musicaux, de découvrir le mérite véritable de chacun d'eux et d'établir des comparaisons avec les figures indiscutées jusqu'alors »¹⁵¹. Cette fascination pour les répertoires à la mode à Bruxelles et à Paris eut peut-être l'inconvénient de freiner le développement d'un répertoire autochtone. Le jeune Manuel de Falla, ne sera par exemple jamais programmé sous le directorat de Crickboom.

Le changement d'intitulé et le renouvellement des objectifs de la Société philharmonique n'avaient malheureusement pas réussi à régler les problèmes financiers. Tout au long des huit saisons de Mathieu Crickboom, elle pâtit du manque de soutien des pouvoirs publics autant que de la société civile. Les responsables s'en plaindront amèrement dans la *Juventut*, au mois de juillet 1902 : « La majeure partie de notre budget, si l'on peut donner ce nom à nos ressources économiques d'alors, nous l'utilisons pour organiser des sessions de musique de chambre, dédiées exclusivement à nos membres

149 *Faust* aurait été programmé au début du mois de février 1902.

150 Voir annexe II.

151 Xosé AVIÑO A PÉREZ, *El Fet Musical a la Barcelona Modernista (1888-1910). Resumen de la tesis doctoral*, p. 16.

protecteurs et souscripteurs, avec l'espérance que l'intérêt des concerts augmente le nombre de membres, ce qui nous permettrait de soutenir les cours existants à l'Académie et de développer notre plan d'enseignement. Le résultat ne répondit guère à nos espérances et, malgré la collaboration artistique de Casals et Granados, nos sessions sont passées inaperçues devant la majeure partie du public. »¹⁵²

Ce sont donc les membres souscripteurs et protecteurs qui assurent la viabilité économique de la société, mais les registres montrent qu'ils ne forment qu'un cénacle très restreint. Au début de la saison 1897-1898, les membres protecteurs sont seulement neuf¹⁵³ et les membres souscripteurs guère plus nombreux¹⁵⁴. Tous sont d'anciens responsables de la *Société Catalane de Concerts* ce qui donne à penser que la fondation de la nouvelle société ne fut en fin de compte qu'un changement destiné à faire parler d'elle¹⁵⁵. L'année suivante, quelques nouveaux membres protecteurs viennent s'ajouter à ce noyau¹⁵⁶ et la liste des souscripteurs s'amplifie¹⁵⁷ mais les moyens restent trop modestes pour permettre à la société de mener à bien, dans des conditions décentes, l'ensemble de ses actions. La situation est d'autant plus difficile que le public ne suit guère. Dans une circulaire datée de juin 1898, on peut lire : « CONCERTS ORCHESTRAUX. Beaucoup de membres de la Société philharmonique ont été surpris du peu d'intérêt que la majorité de la bonne société barcelonaise a prêté à l'encouragement de l'œuvre artistique que nous avons entreprise et du nombre très réduit d'enthousiastes qui assistaient aux concerts orchestraux

152 *Juventut*, 24 juillet 1902, cité par Xosé AVIÑO A PEREZ, *La música i el modernisme*, Barcelone, Curial, 1985, p. 126 et 127.

153 Concepció Dolsa, Manuel Girona, Eusebi Güell, Claudi Sabadell, Ignasi Vilavecchia, Enric Sagnier, Francesc Tusquets, Julià Mart et Aleix de Vidal-Quadras.

154 On trouve parmi eux : Emili Arnús, Llu s Sagnier, Jaume Massó i Torrents, Claudi Mart nez Imbert, Pompeu Fabra, Adrià Gual, Josep Mar a Sert, Antoni Iturralde, Jeroni de Moragas, Ramon Casas, Salvador Vilaregut, Joan Gay, Ramon Pichot, Jordi de Sastrústegui, Frederic Puig-Samper, Joan Llongueras et Santiago Mundi.

155 Xosé AVIÑO A PEREZ, *op. cit.*, p. 119.

156 Silv Thos, Isidre Bultó et Antoni Biada.

157 Alexandre Cortada, Llu s Masriera et Miquel Utrillo, personnages très influents dans le champs du modernisme idéologique.

célébrés par notre institution. Nous croyons qu'un regard rétrospectif sur les programmes exécutés depuis 1892 à Barcelone sera suffisant pour le démontrer. Après consultation des programmes, nous voyons les œuvres de Beethoven, Wagner répétées incessamment. De plus, on remarque que ces maîtres, joints à certains fragments et ouvertures de Berlioz, Weber, Mendelssohn, Grieg et Saint-Saëns, forment le menu ordinaire et extraordinaire des concerts célébrés au cours des six dernières années. Qui a-t-il donc d'étrange à ce que, dans ces conditions, le public s'intéresse à peine aux œuvres dont la beauté a été interprétée insuffisamment et aux auteurs immortels qu'il connaît à peine ? ».

Pour contrer ce désintérêt les initiatives ne manquent pas. La programmation révèle par exemple la présence croissante de chanteurs : Avelina Carrera, Cardinali, le ténor belge Émile Engel, la soprano Jane Bathori (décembre 1899), Mme et M. Mottl (janvier 1902), le baryton français Paul Darau (sans doute fin octobre 1903), la mezzo-soprano catalane Mar a Gay (sans doute en décembre 1900)¹⁵⁸ viennent rehausser de leur présence certaines séances de musique de chambre. Pour attirer le public vers le concert symphonique, les concerts thématiques à la manière des Concerts Historiques de Vincent d'Indy se multiplient. Crickboom tente également, en février 1903, un concert d'ouverture avec le concours du violoniste de renom Arrigo Serato mais rien n'y fait : l'assistance n'augmentera pas.

La programmation n'est pas seule en cause. L'histoire de la Société philharmonique est aussi celle d'une longue errance en divers lieux de Barcelone. Huit espaces lui serviront de salle : le *Teatre L ric*, la *Sala Estela*, le *Teatre Novetats*, le *Teatre Principal*, l'*Ateneo Barcelonés*, le *Gran Teatre del Liceo*, la *Sala Mercé*, et le *Teatro de las Artes*.

Les revers financiers de la Société philharmonique n'affectent pas que l'organisation des concerts. L'académie voit ses meilleurs professeurs partir

158 Pichot i Gironès (1879-1943), épouse de Joan Gay i Planella, connue sous le nom de Mar a Gay, portera son soutien à l'un des concerts organisés par Crickboom à Bruxelles en février 1904 et interprètera le rôle de Carmen au Théâtre Royal de la Monnaie. Cf. Rodolfo CELLETI, « Gay, Maria », dans Emilio CASARES RODICIO (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, [Madrid], SGAE, 1999-[2002], V, p. 203.

vers d'autres horizons : Pablo Casals entame une carrière de concertiste qui lui vaudra la gloire qu'on lui connaît ; Enric Ainaud et Enrique Granados se lancent dans d'autres projets pédagogiques et fondent leur propre Société des Concerts Classiques en 1900 ce qui concurrence les initiatives de la Société philharmonique, comme l'avaient fait certains membres du « Quatuor Belge » quelques années plus tôt. Une circulaire de 1902 décrit sans ambages les effets dévastateurs de ces nouvelles propositions : « Dès sa création, cette société nous fit une concurrence qui nous obligea à changer la ligne de conduite et à explorer de nouveaux horizons. Cela nous a permis d'obtenir quelque succès, mais au détriment de l'Académie et ses professeurs lesquels se sont vu retirer toute aide financière »¹⁵⁹. Crickboom était bien conscient de la problématique et se lance dans un plaidoyer pour tenter d'éviter la dissolution de son académie et de maintenir l'existence de l'orchestre : « Notre idéal serait qu'il y aie à Barcelone un orchestre capable d'exécuter à la perfection les chefs-d'œuvre tant classiques que modernes qui composent le domaine musical. À plusieurs reprises, il a été dit que nous possédions déjà cet orchestre idéal, et diverses personnalités n'ont pas hésité à affirmer que l'orchestre du *Liceo* pouvait être comparé avec les meilleurs existants. Toutes ces affirmations, malheureusement, n'ont pas suffi à perfectionner nos dignes professeurs, et dernièrement encore, au cours des concerts Strauss, le public intelligent a pu se rendre compte qu'un excellent directeur d'orchestre [Nicolau] ne suffit ni à dissimuler la nullité absolue de certaines parties du quintette à cordes, ni à corriger pour le moment la dureté et le manque d'accordage des instruments de métal, comme non plus à suppléer au manque d'homogénéité des instruments de bois »¹⁶⁰. Quant à l'académie, Crickboom proposera à la municipalité de Barcelone de la sauver par le biais d'une réorganisation de l'enseignement musical à Barcelone. Il souhaitait que l'*Escuela Municipal de Música*, fondée en 1886 par Nicolau après son éviction de la Société Catalane de Concerts fonctionne comme un Conservatoire élémentaire tandis que l'académie de la Société philharmonique soit dotée d'un statut de Conservatoire supérieur. Sa demande sera rejetée¹⁶¹.

159 Xosé AVIÑO A PEREZ, *op. cit.*, p. 121.

160 Xosé AVIÑO A PEREZ, *op. cit.*, p. 121-122.

161 Xosé AVIÑO A PEREZ, *Cent Anys de Conservatori*, Barcelone, 1986, p. 25.

Crickboom ne baisse pas les bras. Au début de la saison 1902-1903, pour permettre de maintenir et l'académie et l'orchestre, il demande une aide financière au conseil général et municipal de la ville tout en établissant une liste de souscription à l'intention des membres de la Philharmonique afin de pouvoir acheter de nouveaux instruments de bois et de métal : « La commande d'instruments de première marque faite par la Philharmonique à la très réputée maison Mahillon et Cie de Bruxelles en août passé est très importante ; car elle ne comprend pas seulement tous les instruments de bois et métal sinon aussi les instruments wagnériens qui font tellement défaut à Barcelone chaque fois que s'exécute une œuvre de Wagner »¹⁶². La gestion de ce dossier fut lente et difficile. Trois mois plus tard, Crickboom réitère sa demande à l'intention des membres de la Société philharmonique dans une nouvelle circulaire distribuée à l'occasion d'un concert. Les instruments finissent par arriver, mais dans un contexte de disette toujours plus grand, comme en témoigne la réduction drastique des activités de la Société qui, au mois de novembre 1904, finit par **disparaître**, clôturant les années de présence de Crickboom à Barcelone.

Les contacts entre Crickboom et l'Espagne ne s'interrompent cependant pas : il reviendra à Barcelone à plusieurs reprises en tant qu'interprète lors de concerts organisés par le noyau progressiste de la ville. On l'y retrouve ainsi en janvier 1905, lorsqu'il prend part à un concert de l'Association Wagnérienne avec le pianiste Arthur De Greef. L'année suivante, il participe à une série de récitals en compagnie des pianistes Édouard Risler (30 avril) et Enrique Granados (30 avril et 28 mai), et des violonistes Ina Litell et Mariano Perelló (26 et 28 mai). Enfin l'Associació de Música de Camera de Barcelona l'invitera à quatre occasions (1913, 1919, 1920 et 1925) en reconnaissance du travail qu'il réalisa pour Barcelone.

162 Citation extraite de Xosé AVIÑO A PEREZ, *op. cit.*, p. 122.

2. ANNEXE I : CORRESPONDANCES

Les échanges épistolaires entre Mathieu Crickboom, Paul Miry, Henri Gillet et Isaac Albéniz, documentent de manière parfois très précise les relations entre ces différents acteurs. Les Belges ont tous fait preuve de gratitude à l'égard d'Albéniz dont la générosité leur a facilité le voyage en Espagne. Ils y connaissent sinon le succès, du moins une reconnaissance qui leur permettra de rebondir vers d'autres destinations. Ils reconnaissent aussi avec admiration son talent de pianiste et de compositeur. Les lettres de Mathieu Crickboom en particulier montrent combien la présence d'Albéniz à Barcelone est nécessaire à la survie de la Société Catalane. Par contre, les lettres d'Henri Gillet et de Paul Miry témoignent de leur amertume face à l'investissement de Crickboom dans le projet barcelonais. Celle-ci se fait en effet aux dépens du Quatuor belge qui finira par disparaître assez rapidement.

2.1. Lettres de Mathieu Crickboom à Isaac Albéniz¹⁶³

I

[I.I]¹⁶⁴

[Jeudi 24 octobre 1895]¹⁶⁵

Hotel de Europa

Boqueria, 12

Barcelona

Très cher Albéniz,

163 Les lettres transcrites ci-dessous font partie du Fonds Isaac Albéniz de la Bibliothèque de Catalogne, cote M 986/29.

164 Les numérotations entre crochets renvoient au nombre de faces des lettres. La lettre six est ainsi composée de trois feuillets dont les six faces sont numérotées de [6.1.] à [6.6.].

165 Datation établie d'après le contenu de la lettre.

Nous donnons notre 4^e séance ce soir – tu sais sans doute que les séances se donnent Petite Salle Beethoven devant un public de 120 à 140 personnes¹⁶⁶.

Pour nous c'est un vrai plaisir [d]e jouer devant cet auditoire aussi attentif qu'il est possible, et dans cette salle tout à fait intime où la musique de chambre reprend son véritable caractère.

Je dois te parler aussi d'une chose plus importante. Te rappelles-tu une conversation que nous avons eue un soir chez toi et dans laquelle tu disais qu'il y avait une [1.2] place à prendre à Barcelone et si j'accepterais 9 ans [à] car on me proposerait une somme fixe de 3000-4000 frs. ^{167??}

Cette chose se fait en ce moment. Ce n'est pas encore décidé, je réfléchis, mais je t'en parle parce que je ne voudrais pas que tu apprenes la chose par un autre que par moi, puisque l'idée t'appartenait d'abord.

Crois-moi ton bien attentionné.

M. Crickboom

Nous quittons Barcelona mardi [à] 7h [du] soir.

2

[2.1]

[Lundi 20 avril 1896]¹⁶⁸

Madrid¹⁶⁹

166 Cette séance est donnée par le Quatuor Crickboom avec Angenot, Miry et Gillet. La salle Beethoven est la salle de concerts du Teatro Lirico de Barcelone.

167 Il s'agit de la place que Crickboom occupera durant huit années, de novembre 1896 à décembre 1904, comme directeur de la Société Catalane de Concerts qui deviendra la Société philharmonique de Barcelone dès novembre 1897.

168 Datation établie d'après le contenu de la lettre.

169 Crickboom, Angenot, Miry et Gillet se sont produits au *Salón Romero* de Madrid les 21, 24, 27 et 29 avril 1896, grâce à Isaac Albéniz « qui se mit d'accord avec la *casa Romero* pour convenir et arranger tous les détails de ces quatre concerts » comme nous l'indique l'article de Guillermo Morphy dans *La Correspondencia de España*, 10 mai 1896.

Hotel Peninsular

Calle Mayor

Très cher Albéniz,

Les programmes pour Barcelone sont envoyés ; tu me pardonneras le retard de ceux-ci mais c'est vraiment le premier moment de liberté que je trouve depuis mon arrivée et puis j'étais si fatigué !

M. le Comte Morphy a été, grâce à ta lettre, absolument charmant pour nous¹⁷⁰. Nous sommes invités chez lui ce soir [à] 9h à la bonne franquette. Je t'écrirai plus longuement à son sujet après notre 2^e entretien.

Tragó a été charmant aussi, et il joue vraiment épatamment du piano, beau et grand son, interprétation sobre et juste, mécanisme extraordinaire – mais ni la joliesse, ni la douceur de son, ni la [2.2] compréhension fine, ni l'expression des nuances de mon cher Albéniz¹⁷¹. Tu es décidément un pianiste extraordinaire.

C'est demain le grand jour – il y aura lutte pour Franck – je les sens très bien, ils sont étonnés, ils admirent, ne disent rien, mais ne comprennent pas¹⁷². Le public décidera¹⁷³.

170 Guillermo Morphy Ferris (1836-1899), connu comme « comte de Morphy », a séjourné à Bruxelles durant neuf mois en 1863 et 1864, y recevant l'enseignement de François-Joseph Fétis. En 1868, il rencontre François-Auguste Gevaert à Paris et se lie aussi d'amitié avec lui. Lorsqu'il retourne en Espagne, il est engagé comme secrétaire royal. Ce rôle lui permet d'intercéder à plusieurs occasions auprès des monarques afin que de jeunes musiciens espagnols méritants puissent aller étudier au Conservatoire de Bruxelles.

171 José Arana Tragó (1856-1934) est un pianiste madrilène. La comparaison avec Albéniz montre que Crickboom l'avait entendu jouer antérieurement.

172 Cette lettre a été rédigée un jour avant la date du premier concert à Madrid qui proposait un quatuor de Borodine, une sonate de Bach et un quintette de César Franck.

173 Le public aurait accueilli les œuvres de César Franck avec froideur, comme l'indique Guillermo Morphy dans *La Correspondencia de España*, 10 mai 1896. Crickboom en aura une vision nettement plus positive (cf. *infra* lettre 3).

Séances données par le Quatuor Crickboom, Angenot, Miry et Gillet du 12 au 20 ou 21 mai¹⁷⁴

Fais grande attention à l'orthographe des noms¹⁷⁵ : à Madrid on a annoncé le quatuor Crickbou... terrible !

Encore pardon – merci – et mille choses de ton vieux,

M. Crickboom

Bien des amitiés affectueuses et respectueuses à Mme Albéniz, à Ho[n]ito¹⁷⁶ et aux enfants – mes respects à Alfonso¹⁷⁷.

3

[3.1]

[22 ou 23 avril 1896]¹⁷⁸

[Madrid]¹⁷⁹

Hotel Iberia

Calle Arenal

Mon cher Albéniz,

Grand succès – surtout pour Borodine et Bach, quintette de Franck très discuté mais en somme bien accueilli. Articles épatants que tu recevras

174 Ces dates correspondraient à la première série de concerts du quatuor belge à Barcelone. *L'Art Moderne*, 12 avril 1896, signale que la tournée du quatuor à Barcelone, Valence et Palma de Majorque, s'achève avant le 25 mai.

175 S'il s'agit bien des concerts donnés à Barcelone, on remarque par cette demande la participation d'Albéniz à leur organisation.

176 Non identifié.

177 Il pourrait s'agir du fils d'Albéniz lequel eut quatre enfants : Blanca (1884-1886), Alfonso (1885-1943), Enriqueta (1889-1930) et Laura (1890-1944).

178 Datation établie d'après le contenu de la lettre.

179 Lieu établi d'après le contenu de cette lettre et de la lettre 2.

pour que tu puisses te rendre un compte plus exact.

103 abonnements et 29 places vendues. On annonce plus de monde pour la 2^e séance¹⁸⁰.

À toi.

M. Crickboom

4

{4.1}

[25 avril 1896]¹⁸¹

Madrid

Hotel Iberia

Calle Arenal

Très cher Albéniz,

Les programmes pour Palma¹⁸² sont presque impossibles à composer. Il est bien difficile de composer un programme comme ceci :

1° II^e Beethoven

2° (a) Romance Beethoven ; (b) Rondo St-Saëns

3° Adagio, Scherzo Franck.

— — — — —

C'est terrible comme composition[s] ! Je vais te proposer d'autres programmes, tu y changeras ce qui ne te semblera pas bon et tu arrangeras les concerts pour le mieux avec les n° des programmes que tu as déjà reçus.

{4.2}

180 Cela se confirmera (*cf.* lettre 4).

181 Datation établie d'après le contenu de la lettre.

182 Palma de Majorque devait accueillir le Quatuor Crickboom pour une série de quatre concerts donnés après leur passage à Barcelone en mai 1896. *Cf.* « Petite chronique », dans *L'Art Moderne*, Bruxelles, 3 mai 1896, p. 143.

ier concert

Quatuor Borodine : (a) Allegretto ; (b) Scherzo ; (c) Nocturne ; (d) Finale

— — — — —

Romance Beethoven

Rondo Capriccioso [pour] violon [de] Saint-Saëns

Mon cher Albéniz, je n'en sors pas. J'en sors d'autant moins que je ne sais pas du tout ce que tu désires. Tu m'avais parlé à Paris de 6 n° au moins. Si nous jouons un seul solo par c[onc]ert, les concerts deviennent très courts puisque nous ne pouvons jouer les quatuors d'un bout à l'autre. Fais- moi l'amitié de composer les programmes [4.3] en y ajoutant : Andante et Scherzo de d'Indy et Adagio et Scherzo de Franck. Cela ne te donnera pas beaucoup plus de besogne du reste puisque tu es forcé de recopier. Supprime dans mes programmes ce que tu voudras.

— — — — —

La 2^e séance a bien réussi, plus de monde qu'à la première. Jusqu'à présent le résultat financier est celui-ci :

ire séance : 103 ab[onnements] à 17 frs. ; 29 entrées à 5 frs.

2^e séance : 80 entrées à 5 frs.

Ce n'est pas brillant, brillant mais ce n'est pas mal. Tout le monde fait du reste tout son possible et cela grâce au précieux, délicieux, exquis [4.4] petit Albéniz.

J'aime moins Tragó. [I] a joué hier la 2^e *Sonate* de Schumann assez mal et le quatuor de Brahms à nous faire beaucoup regretter notre pianiste d'Auteuil¹⁸³. Un peu dur, un peu froid, beaucoup... froid. Tragó soliste ? Oui.

Je t'embrasse.

M. Crickboom

183 Le « pianiste d'Auteuil » est Isaac Albéniz. Le deuxième concert à Madrid proposait le *Quatuor n° 11 en fa mineur op. 95* de Beethoven, la *Sonate en fa mineur op. 11* de Schumann et le *Quatuor pour piano, violon, alto, violoncelle en sol mineur op. 25* de Brahms.

Compliments a tous mais amitiés particulièrement affectueuses et respectueuses à Madame Albéniz.

Écris-moi en grande hâte !

5

{5.1}

{P}avlovsk¹⁸⁴, le 29 juillet [18]96

Mon cher Albéniz,

Je serais bien heureux de recevoir un mot me disant :

1° si tout le monde se porte bien chez toi,

2° si tu te décides à jouer le *Concerto* de Bach au 3^e c[onc]ert de la Catalan[a]¹⁸⁵,

3° si tu as pu arranger la tournée de concerts que tu dois faire avec Ysaÿe après Barcelone, et si tu es content¹⁸⁶.

J'ai joué hier mon 20^e concert, encore une douzaine à « écraser » puis je serai libre. Je dirige vendredi en huit la *Symphonie* de Franck au Concert Symphonique, ce qui me force à travailler pas mal.

Ma femme se joint a moi [5.2] pour t'envoyer ainsi qu'à Madame et aux enfants les compliments les plus affectueux.

M. Crickboom

Violin virtuose

184 Crickboom était alors en tournée en Russie. Cf. « Petite chronique », dans *L'Art Moderne* du 5 juillet 1896 : « M. Galkine, le directeur des concerts de Pavlovsk [en Russie], vient d'engager comme concertiste M. Crickboom pour une série de 35 concerts ».

185 Le troisième concert que Crickboom organise au sein de la Société Catalane de Concerts le 8 novembre 1896 n'a pas été donné par Isaac Albéniz mais a bénéficié du concours d'Eugène Ysaÿe. Crickboom insistera tout au long de sa correspondance pour qu'Albéniz vienne jouer d'abord à Barcelone (lettres 7, 8 10, 11, 12), puis à Bruxelles (lettres 14, 15).

186 Cette tournée d'Albéniz avec Ysaÿe semble ne pas avoir eu lieu.

Concerts Galkine [P]avlovsk Russie

6

[Mercredi 17 février [18]97]¹⁸⁷

[6.1]

Academia de Música de la Sociedad Catalana de Conciertos Barcelona¹⁸⁸

Ronda de San Pedro, 27

Mon cher Albéniz,

Nous avons tous eu une fausse joie : nous espérions que tu assisterais à la représentation de *La Fada* à Sitges comme ton télégramme nous l'avait fait espérer¹⁸⁹.

Je le regrette d'autant plus vivement que j'aurais été particulièrement content de te revoir et de causer d'un tas de choses avec toi.

Tu seras content sans doute d'avoir sur la représentation de dimanche quelques impressions toutes personnelles, mais que je n'ai pas été seul à

187 Datation notée en fin de lettre.

188 En-tête imprimé.

189 L'opéra qui fait l'objet principal de cette lettre est *La Fada* d'Enric Morera, œuvre représentative du courant moderniste catalan. Il est créé lors de la quatrième Fête Moderniste à Sitges (ville côtière au sud de Barcelone) dans la demeure du peintre Santiago Rusiñol, initiateur et directeur de ces fêtes (qui furent au nombre de cinq, de 1892 à 1899). Si Eugène Ysaÿe et Guillaume Guidé se sont produits à Barcelone fin octobre début novembre 1896, ils seront encore présents en Catalogne en février 1897, invités en la demeure de Rusiñol en compagnie d'Ernest Chausson, de Crickboom, de Gillet et d'Angenot mais aussi d'Isaac Albéniz, d'Enric Morera et d'Enrique Granados. La présence d'Albéniz indique que la lettre est antérieure à cette soirée. Michel Stockhem explique qu'ils firent de la musique toute la journée, « allant d'un quatuor de Fauré à des mélodies Catalanes jouées au hautbois, en passant par le déchiffrage du *Poème* que Chausson avait apporté de Paris pour le faire lire par Ysaÿe... qui fut porté en triomphe à la fin de la journée par de (robustes) pêcheurs du village ». Michel STOCKHEM, *Eugène Ysaÿe et la musique de chambre*, Liège, Mardaga, 1990, p. 206.

ressentir il m'a semblé¹⁹⁰.

Le départ et l'arrivée à Sitges ont été vraiment heureux – beaucoup de soleil, beaucoup de gaieté, grande affluence de monde.

La séance a débuté par un morceau symphonique de Mlle Vidal – très sérieux, beaucoup d'espoir, accueil plutôt froid¹⁹¹. [6.2]

Puis nous avons entendu la *Fantaisie sur des thèmes populaires canadiens* de Gilson¹⁹². Exécution très insuffisante, sans nuance, la batterie marchant à travers tout et transformant cette jolie fantaisie en « parade de foire ».

Puis un discours de Rusiñol en catalan dont je ne parlerai pas, n'ayant rien compris.

Ensuite *La Fada*.

[1°] Le rideau se lève sur un paysage charmant, prélude très court à l'orchestre, assez réussi mais rappelant vaguement la ire partie de *La Mer* de Gilson, « Lever de soleil ».

2° Ire entrée de la fée, morceau très réussi, un des meilleurs de la partition

3° Entrée des bergers dont le rôle du vieux m'a paru bien traité.

4° 2^e entrée de la fée beaucoup moins bien que la première – petit interlude orchestral insuffisant, très difficile à traiter du reste puisqu'il doit annoncer l'arrivée des amants et l'entrée du soleil, éclatant de lumière.

Tout le début du duo, très bien, le milieu aussi, grand succès pour la mélodie dans le style populaire chantée par le ténor.

Fin du duo beaucoup trop longue, l'intérêt languit, finalement les amoureux s'endorment ! [6.3]

190 Cette représentation a donc eu lieu le dimanche 14 février 1897.

191 Il s'agit peut-être de la violoncelliste Francisca Vidal avec qui Crickboom collabora en 1903 et 1904.

192 Compositeur et pédagogue, Paul Gilson a été professeur à Bruxelles d'Enric Morera. Isaac Albéniz le sollicita pour qu'il lui donnât des leçons de composition. Lettre de Paul Gilson à Isaac Albéniz, s. l., s. d., Fonds Isaac Albéniz de la Bibliothèque de Catalogne, cote M 986/29. Paul GILSON, « *Albéniz à Bruxelles* », dans *Notes de musique et souvenirs, Bruxelles, 1942*, p. 12.

[5°] 3^e apparition de la fée qui est de trop selon moi et qui fait mauvaise impression ; scène d'ensorcellement des fées, très pauvre musicalement, scéniquement mal joué par quatre petites ballerines qui ne produisent sur le public qu'un effet d'hilarité.

[6°] Réveil des amants ; arrivée du père – tout ceci m'a paru assez bien traité, l'orchestre a malheureusement joué si fort que je n'ai pas entendu une seule note du rôle du baryton ; duel, mort de Jaubert ; départ des guerriers ; orage.

Toute cette fin est à remanier selon moi ; elle ne tient pas du tout et a fait une mauvaise impression.

Rappel de l'auteur et des interprètes, mais sans spontanéité et sans chaleur. En somme, bon début mauvaise fin.

Si Morera n'[sic] avait pas [sic] conduit l'orchestre aux répétitions, il se serait rendu compte de la faiblesse de certaines parties de son œuvre et aurait certainement fait quelques coupures nécessaires. L'orchestre a du reste horriblement mal joué la partition de *La Fada*. Les artistes étaient bons sauf le petit pâtre. [6.4]

Morera n'aurait pas dû accepter le livret que lui proposait Masso¹⁹³, sans coupures – il y a beaucoup trop [de] paroles, beaucoup de choses inutiles + peu scéniques et très difficile[s] à traduire musicalement.

Exemples :

[(1)] Le berger : « Ne t'en approche pas trop, car du fond, toujours la tentation appelle le pâtre – le jour est levé, refaisons la litière de nos vaches; elles demandent de l'herbe fraîche, changeons-les de prairies. Apprête nos sacs ; fais le tour du troupeau ; qu'il pisse la glèbe de Bois[-]brulé. » (peu musical et inutile).

(2) Jaubert : « Vois, mon amour, l'herbe se redresse et revient à la vie, les neiges fondent ; des ruisselets qu'elles lui donnent la source fraîche se réjouira. » (le duo d'amour est couramment coupé par des phrases dans le genre de celle qui précède et l'impression musicale et dramatique est naturellement arrêtée dans sa progression) ou encore, toujours dans le duo.

193 Le livret de *La Fada* est de Jaume Massó i Torrents.

(3) « N'en crois rien mon amour ; je suis venu maintes fois autour de cet étang, à toute heure, pour me battre corps à corps avec l'ours furieux ou pour chasser l'isar effarouché. Jamais, je n'ai rien remarqué de ce que disent les gens. Oh ! Non ! Il n'y a point de péril dans la montagne ! Et si quelque jour apparaît un fauve, tu verras combien promptement ton Jaubert qui, depuis son enfance, a l'habitude [6.5]¹⁹⁴ de la chasse, l'abattra à tes pieds ; et avec les bergers pour qui ce sera [fête], nous goûterons le savoureux gibier.

— — — — —

Le public était selon moi très mal composé pour juger l'œuvre de notre ami Morera à sa véritable valeur. Partie d'amis admirant tout et trouvant tout génial. Partie d'amateurs venus là avec la ferme conviction que c'était mauvais, que cela devait être mauvais.

Une seule chose aura fait du bien à Morera : quelques personnes n'aimant pas *La Fada*, du reste, auront pu se rendre compte que Morera n'était pas tout à fait fou et qu'il pouvait écrire de la musique !!

On a parlé de donner l'opéra au *Liceo* ; jusqu'à nouvel ordre, je crois la chose peu probable : il n'y a pas eu à la fin de la représentation le succès qui force les portes, même les mieux fermées. Les amis de Morera y arriveront-ils par la diplomatie ? Voilà ce que je ne sais¹⁹⁵.

J'aurais voulu t'écrire une lettre très claire et je vois que tu ne recevras qu'un bafouillage indigne. [6.6] Mais j'espère que tu ne tiendras compte que de ma bonne volonté.

Nous parlons souvent de toi ici. Ma femme et moi n'avons pas oublié la façon tout à fait gentille dont tu accueilles tes amis à Auteuil, pas plus que les services que ton amitié nous a rendus.

Présente à Madame Albéniz tous nos meilleurs et plus affectueux compliments et crois-moi ton bien dévoué,

M. Crickboom

Mercredi 17 février [18]97

194 Même en-tête imprimé qu'à la page [4.1].

195 *La Fada* n'a pas été représentée au Théâtre du *Liceo* bien que deux autres opéras du compositeur catalan l'aient été.

Une petite lettre de mon ami Albéniz me ferait grand plaisir, ne fut-ce que pour savoir ce qu'il devient.

N.B. : Sabadell, Sert, Pujol trouvent que *La Fada* est un four, que c'est très mauvais¹⁹⁶ ! Fària¹⁹⁷ n'a pas assisté à la représentation.

7

[7.1]

Barcelona

Plaza del Teatro 3, 2^a

Samedi [18 septembre 1897]¹⁹⁸

11h [du] matin

Mon cher ami,

Casals a écrit le 12 à M. François Vidal¹⁹⁹ à Sitges en lui demandant s'il y aurait moyen d'y donner un concert. Vidal a répondu vendredi à Casals que c'était possible et à l'instant même je reçois la visite du même M. Vidal m'annonçant que le concert est annoncé pour demain dimanche ; il m'en apporte la preuve en me remettant quelques programmes. [7.2]

Ceci me rend très perplexe, je ne sais que décider. Faut-il remettre la séance au dimanche suivant ou ne vaudrait-il pas mieux que nos amis aillent te voir quand même demain ? Je ne sais vraiment.

Le meilleur, je crois, sera encore de diviser la chose en deux. Je dirai ce soir à Sabadell d'aller te voir demain quand même, avec Ituralde²⁰⁰ si c'est possible. Cela te fera ainsi 2 convives au lieu de 5 – Granados devait nous accompagner demain et nous nous fe[r]ions une vraie fête de toute cette

196 Il s'agit probablement du peintre Josep Maria Sert et de Claudi Sabadell qui furent tous deux membres de la Société Catalane de Concerts.

197 Alfred Garcia Fària était le président de la Société Catalane de Concerts.

198 Datation établie d'après le contenu de la lettre.

199 Non identifié.

200 Non identifié.

journée passée à la campagne [7.3] près de ce brave Albéniz !

Au point de vue de la société, j'ai encore parlé longuement cette semaine à Sabadell. Il est complètement de notre avis. Seulement, il pense avec infiniment de raison, je crois, que tu es absolument le seul capable de relever l'affaissement musical de nos amis et le seul encore qui puisse intéresser, à la Société philharmonique, les quelques personnalités importantes qu'il y a ici. Sous ce rapport, je t'avouerai être entièrement de cet avis : ton talent autant que ton caractère et tes amitiés te rendent en ce moment l'arbitre de la [7.4] situation musicale à Barcelona.

J'irai te voir au commencement de la semaine prochaine avec Granados et peut-être Casals. Ils me prient tous les deux d'être leur interprète de leur amitié auprès de toi.

Crois-moi, mon cher Albéniz, ton to[u]t dévoué de cœur et de talent.

M. Crickboom

Madame Crickboom envoie ses meilleures amitiés à Madame Albéniz et la prie d'embrasser ses petites filles pour elle.

8

[8.1]

Barcelona, le [vendredi] 24 sept[embre] [18]97

Plaza del Teatro, 3

Mon très cher ami,

J'ai lu lundi soir que Sabadell n'avait pu aller te voir dimanche à Tiana²⁰¹, Madame Sabadell étant arrivée la veille.

Quant à moi, j'ai espéré toute la semaine avoir une matinée libre pour aller te voir, mais l'académie m'a pris tout mon temps.

Nous avons convenu mardi de nous rendre dimanche à Tiana par le train de

201 Tiana est située à une dizaine de kilomètres au nord de Barcelone.

8h – Sabadell, Ituralde

Gu[a]ll²⁰² et moi. Nous sauterons dans tes bras [8.2] entre 8 ³/₄ et 9 du matin.
Apprête-toi !!!!

Ton vieux dévoué,

M. Crickboom

Ma femme me prie de te faire ainsi qu'à Madame Albéniz et aux enfants
mille amitiés.

À dimanche !

9

{9.1}

Barcelona, le 2 octobre [18]97

Plaza del Teatro, 3

Mon cher Albéniz,

Je viens de recevoir une lettre de Chausson : il est en bonne santé ainsi que sa famille et me prie de te dire mille choses aimables ainsi qu'à Madame Albéniz tant de sa part que de la part de Madame Chausson²⁰³. Il me prie aussi de te dire qu'il t'écrira un de ces jours, il veut et doit t'écrire depuis longtemps.

— — — — —

Ici à Barcelone, mon cher Albéniz, toujours la même chose ; je crois qu'il [9.2] y a moyen de faire quelque chose mais j'aurais joliment besoin que tu viennes à la rescousse.

À l'académie rien de neuf, les élèves rentrent doucement, sans se presser !

Mille compliments affectueux à Madame et aux enfants de ton to[u]t

202 Il s'agit du peintre Adrià Gual qui illustra les premiers programmes de la *Sociedad Catalana de Concert*.

203 Rappelons qu'Ernest Chausson était présent à la Société Catalane de Concerts le 31 octobre 1896 pour diriger sa *Symphonie en si bémol majeur op. 20*.

dévoué,

M. Crickboom

Madame Crickboom t'envoie ainsi qu'à Madame Albéniz l'expression de ses meilleurs sentiments.

10

Lundi 4 juillet [18]98

[10.1]

A[te]neo Barcelonés Particular²⁰⁴

Mon cher Albéniz,

Chausson m'ayant prié de demander à la maison Breitkopf l'accompagnement du *Po[è]me* pour violon, la maison Breitkopf me fait savoir que l'accompagnement et partitions de cette œuvre

ne sont pas édités mais qu'elle pourra m'en faire parvenir une copie au prix de 37 marks 75 ;

ce qui ne me paraît pas un prix très élevé²⁰⁵.

Je t'écris ceci pour que tu sois au courant dans le cas où Chausson t'en parlerait.

Je suis passé deux fois Calle Mayor mais sans avoir le plaisir [10.2] de rencontrer la mère de Madame Albéniz. J'ai appris qu'elle [s]e portait aussi bien que possible et qu'elle avait reçu une lettre de toi lui demandant ce que tu m'avais prié de lui demander. La réponse de la bonne m'a laissé supposer que Madame n'irait pas vous rejoindre cet été à Paris. Je serais

204 En-tête imprimé.

205 Chausson demanda à la maison Breitkopf & Härtel, sous les conseils d'Albéniz, d'éditer son *Poème pour violon et orchestre*. Cette maison se montra réticente au projet avant que n'intervienne le propre Albéniz, offrant de manière fort généreuse le double de la somme initialement proposée. Le musicien espagnol exigea que ce geste reste confidentiel et Chausson ne connût jamais l'origine de cette « aubaine ». Cf. Walter Aaron CLARK, *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*, Madrid, Turner, 2002, p. 189, n. 36.

bien heureux, mon

cher Albéniz, de recevoir un mot de toi me disant que je puis toujours compter sur ton si précieux concours pour organiser quelques concerts à Barcelona et que nous aurons le bonheur de jouer quelques œuvres avec le meilleur pianiste de musique de chambre que je connaisse.

D'ici là nous aurons la paix [du] reste et la musique aura repris, je l'espère, tous ses droits.

N'oublie pas de faire mille amitiés de ma part à Madame [10.3] Albéniz et dis-lui que ma [fe]mme se joint a moi.

J'ai vu Malats²⁰⁶ qui m'a demandé de jouer un Trio de sa composition. Le connais-tu ? Si oui, dis-moi donc ce que tu en penses.

Ton t[ou]t dévoué,

M. Crickboom

Lundi 4 juillet [18]98

II

[11.1]

Barcelone

Paseo de Gracia, 75

Le 12 juin 1900

Mon très cher Albéniz,

J'espère que les félicitations que je t'adresse pour une de tes dernières œuvres de piano *La Vega*²⁰⁷ te trouveront en bonne santé ainsi que Madame Albéniz et les enfants.

Tu sais sans doute déjà que Ribo a joué dimanche dernier l'œuvre dont je

206 Il s'agit du *Trio pour violon, violoncelle et piano* du compositeur et pianiste barcelonais, Joaquin Malats y Miarons (1872-1912). Celui-ci prêtera son concours à la Société philharmonique le 30 octobre 1898, les 9 et 23 avril et le 22 décembre 1899.

207 « La Vega » est la première des six pièces de la suite *La Alhambra* composée en 1897.

te parle, à [son] concert du lyrique²⁰⁸. Elle a produit excellente impression sur le public ; je crois cependant que le succès qui a été grand aurait été plus grand encore si le milieu en était [11.2] moins développé. Ceci ne veut pas dire que je te conseille une coupure (!), je t'en parle uniquement parce que je suppose que cela t'amuse de connaître l'impression du public. Ribo a bien présenté l'œuvre, c'est même ce qu'il a le mieux joué de toute la deuxième partie du programme où il y avait du Mozart, du Chopin et encore du Liszt.

— — — — —

Je profite de l'excellente occasion qui se présente (quand t'écrirais-je encore !) pour t'envoyer les articles de journaux parus le lendemain de mon dernier concert d'orchestre²⁰⁹. Ils te feront plaisir parce que je sais que tu m'aimes bien et que tu ne penseras pas que le succès m'a enflé. [11.3]

Morera a donné dimanche matin un concert au Nuevo-Retiro. Il y a joué en première audition une valse pour chœurs et orchestre de M. Esquerr[a] (élève de Morera) ainsi que plusieurs chansons populaires nouvellement arrangées par lui. Je n'ai pu assister à ce concert. Tu serais bien gentil de me donner de tes nouvelles ; parle-moi aussi de Madame Chausson et des enfants : il y a longtemps que je ne sais rien d'eux et je serais content de savoir que vous êtes tous en bonne santé et [heureux].

Au revoir, mon cher Albéniz. Mille compliments affectueux à Madame et aux amis de ton

M. Crickboom [11.4]

J'espère passer mes vacance[s] en Belgique et passer par Paris fin juillet. Y seras-tu ? [Parle]-moi de ton travail. Tu peux nous préparer des tas de choses pour l'année prochaine car dès le mois d'octobre nous aurons à la Philharmonique un concert d'orchestre au moins tous les mois. Tu vois qu'il y a progrès et que les Catalans ne sont pas irréductibles.

208 Non identifié.

209 Sans doute le concert du 31 mai.

12

{12.1}

Barcelone

Paseo de Gracia, 75

Le 23 sept[embre] 1900

Mon cher Albéniz,

Je t'ai cherché bien loin et je ne me doutais vraiment pas [de] te retrouver à quelques heures à peine de Barcelone. Je croyais te trouver à Paris et je t'ai rendu visite. Mon intention était de t'écrire à

Charbarrameu²¹⁰ de Guernica je ne sais plus quoi !

Je voudrais faire entendre de la musique d'Albéniz à mon premier ou mon second concert. Je voulais même te rappeler la promesse de certains « Moulins [12.2] à vent » que je n'ai eu garde d'oublier, et que je voudrais entendre tourner. À défaut de Moulins, je me contenterais du reste d'autre chose, mais je voudrais que tu fixes cet autre chose toi-même. Dis moi donc l'œuvre que tu verrais exécuter à la Philharmonique avec le plus de plaisir ou le moins de déplaisir et profite de cette occasion pour me faire savoir si on aura le plaisir de te voir à Barcelone un de ces jours²¹¹.

Mille compliments [très] affectueux pour toi et les tiens de la famille Crickboom (branche espagnole).

M. Crickboom

210 Non identifié.

211 Isaac Albéniz était présent à Barcelone le 11 janvier 1902 à l'occasion du banquet organisé en l'honneur de Felipe Pedrell et auquel Crickboom assista également. Voir *La Dinastia*, 12 janvier 1902, p. 2. Par contre, il ne semble pas avoir été présent lors de la fête que les membres de la Société philharmonique organisèrent en l'honneur de Crickboom le 20 juillet 1901.

13

Bruxelles, 25 déc[embre] 190[1]

14, rue S^t Georges

[Ixelles]²¹²

[13.1]

Mon cher vieux,

On organise pour le 13 janvier à Bruxelles une fête artistique en l'honneur d'Eugène Ysaÿe. Cette fête coïncidera avec le 10^e anniversaire de la fondation des concerts d'orchestre. Plusieurs compositeurs ont eu l'excellente idée d'offrir un souvenir au chef qui a fait entendre une de leurs partitions en première audition ; [13.2] tu es dans ce cas puisque *Cataluña* a été exécutée à Bruxelles en première audition aux Concerts Ysaÿe²¹³. Je suis donc chargé de te demander de me faire parvenir le plus tôt possible un autographe consistant dans une page d'orchestre de l'œuvre exécutée. Mais il faut que tu ne tardes pas car ces précieux autographes doivent être réunis d'une façon artistique.

J'espère te voir bientôt. J'avais espéré que tu viendrais à Bruxelles [13.3] et que j'aurais le bonheur

de passer quelques soirées avec toi et de jouir de ta conversation passionnante, passionnée que tu

sais égayer d[e] tout l'esprit méridional relevé d'une pointe de parisianisme!

Ici, tout le monde va bien, on pense souvent à vous tous et on vous aime beaucoup.

Ne pourrais-tu trouver une occasion de venir à Bruxelles ? Que fais-tu ? À quelle œuvre travailles-tu ? [13.4]

212 Localisation notée en fin de lettre.

213 À ne pas confondre avec la pièce pour piano *Cataluña*, *Catalonia* est une pièce pour orchestre sous-titulée « Suite populaire pour orchestre en trois parties », mais dont seul le premier numéro est complet et qui fut éditée à Paris en 1899. Elle a été créée à Bruxelles aux Concerts Ysaÿe lors de la saison 1900-1901. Cf. *L'Art Moderne*, Bruxelles, 23 septembre 1900.

Mille souvenirs affectueux, amicaux, sympathiques pour tous de ton vieux,
M. Crickboom
Bruxelles, 25 déc[embre] 190[1]
14, rue S^t Georges
Ixelles

14

[14.1]

Br[ux]elles

14, r[ue] S^t Georges

Ixelles

7 nov[embre] [19]04

Mon chéri,

Tu n'imagines pas ce que tu m'as fait faire de courses malheureusement inutiles !!! Es-tu à Bruxelles ? Je pars jeudi soir pour Paris où je serai vendredi et samedi toute la journée. Si tu es à Bruxelles, il faut que tu me donnes rendez-vous mercredi après-midi : mardi je joue à Leyde en Hollande, mais je rentrerai mercredi vers midi. [14.2] Si tu restes à Paris cette semaine, fais-moi signe chez Madame Chausson.

J'ai vu Loevensohn qui m'a dit que le programme était changé²¹⁴. J'ai besoin de te voir pour le [fixer] définitivement ainsi que pour avoir les mouvements des *concerti* de Bach et Mozart²¹⁵.

J'espère que ton absence n'est due qu'au besoin que tu ressentais de passer

214 Il s'agit du violoncelliste Marix Loevensohn.

215 La « Petite chronique » de *L'Art Moderne* du 11 décembre 1904 annonce un concert dont le programme comporte, entre autres, des concertos de Bach et de Mozart et qui aurait dû être donné par Albéniz et Cécile Thévenet le 19 décembre, dans le cadre du deuxième concert organisé par Crickboom, dans la salle de la Grande Harmonie. D'après Manuel Couvreur, ce concert a finalement été annulé. Cf. *Le Guide Musical*, 19 décembre 1904, p. 904.

quelques jours près des
chers tiens.

Je me réjouis de te voir [14.3] bientôt de toute façon et t'embrasse affectueusement.

M. Crickboom

Fais-moi signe !

15

[15.1]

Mardi

12, calle del Principe

Maison Royale

Le 6 déc[embre] [19]04

Mon très cher Isaac,

Je suis par Van Hout au courant des bonnes nouvelles du Théâtre de la Monnaie²¹⁶. J'espère que tes deux œuvres passeront à la fin de ce mois et je me promets de bons moments car je ne doute pas d'après ce que me dit Van Hout que tu ne sois content de l'exécution qui se prépare²¹⁷.

Il m'a laissé entendre aussi que la séance [d]u Cercle serait peut-être remise – d'où profond émoi chez ton violoniste attiré. [15.2]

Je voudrais que tu sautes (malgré le travail énorme que tu dois avoir) sur ta meilleure plume et que tu me dises :

1° Si la séance au Cercle est toujours fixée au 16.

2° Si le programme est : Trio Schubert, Sonate Schumann, Quatuor Brahms

216 Il s'agit de Léon Van Hout, altiste du Quatuor Ysaÿe du temps où Crickboom en faisait également partie.

217 Isaac Albéniz devait préparer la création au Théâtre de la Monnaie de son opéra *Pepita Jiménez* qui, prévue pour la mi-décembre, sera finalement donnée le 3 janvier 1905.

ou Trio Beethoven,

Sonate Schumann, Trio Schubert ²¹⁸

Mon adresse : Hotel Cuatro Naciones, Barcelona²¹⁹.

J'arriverai le 14 soir à Bruxelles. Je serai donc tout à toi pour les répétitions à partir du 15 matin.

Pour notre concert du [1]9, veux-tu demander à mon [15.3] compte à la Maison Breitkopf l'accompagnement d'orchestre et partition du concerto de Mozart ? Si tu étais gentil, tu m'indiquerais aussi l'orchestration exacte de cette œuvre de façon à ce que personne ne manque dès la première répétition.

Plus je [va]lis, et plus je me réjouis profondément de faire de la musique avec toi. Je te dirai de vive voix mes nouvelles découvertes pendant cette tournée de concerts en Espagne, qui est du reste couronnée du plus brillant succès.

Réponds !

Je t'embrasse affectueusement.

M. Crickboom

2.2. Lettres de Paul Miry à Isaac Albéniz

16

{16.1}

Jeudi [23 avril 1896]²²⁰

soir

218 Crickboom désire qu'Albéniz participe au concert du 16 décembre 1904 au Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles.

219 Tout en résidant à Barcelone, Crickboom organise des concerts à Bruxelles en 1904. Au moment d'écrire cette lettre, il est sur le point de quitter l'Espagne.

220 Datation établie d'après le contenu de la lettre.

Mon cher Albéniz,

Tu connais déjà par Mathieu les nouvelles de la première séance et du bon accueil du comte de Morphy²²¹. Je ne vais donc pas m'étendre sur ce sujet. Une chose que [je] tiens à t'écrire, moi, c'est que Crick a été tout bonnement superbe dans la sonate de Bach : jamais il n'avait joué la fugue aussi admirablement et je ne puis que continuer à applaudir avec frénésie cette idée lumineuse [sic], qui vient de toi, de la faire jouer à la ire séance. Ce que cela a fait du bien !!

Je sais que tu n'aimes pas les grandes phrases et je ne vais pas essayer de t'en écrire pour te remercier encore et toujours, de toutes les manières, pour tout ce que tu as fait pour nous. Laisse-moi seulement [16.2] te dire que ton petit Miry est heureux comme un Dieu des succès, des honneurs (présentation à l'Infante, etc., etc.) sans oublier ce splendide voyage ! Choses auxquelles il ne serait jamais arrivé sans les grandes et innombrables bontés d'un ami comme toi.

Merci ! Merci ! Encore merci !

Ton affectionné et plus que très dévoué ami,

Paul

Mes respects à Mme Albéniz, je te prie.

17

[17.1]

Blankenberghe

9 août 1896

4, rue Longue

Mon cher Albéniz,

Il y a longtemps que je désire vous écrire. Malheureusement, depuis mon départ de Paris, j'ai mené une vie si calme que, ma foi, je n'aurais [pu]

221 Paul Miry fait référence au concert donné par le Quatuor Crickboom à Madrid le 21 avril 1896.

vous rappeler que les bons souvenirs que j'ai gardés de vous et des vôtres, des jouissances artistiques et autres, dues à votre infinie bonté. J'ai donc toujours attendu dans l'espoir de vous annoncer l'une ou l'autre nouvelle au sujet du renouvellement de ma position à [17.2] Bruxelles, mais le moment est peu propice... Avant de me rendre à Blankenberghe, je suis allé voir bien des gens influents mais qui jusqu'ici ne m'ont pu donner que des espérances! Enfin, il faut que j'attende jusqu'au mois d'octobre pour avoir le moindre résultat de mes démarches... J'ai bon courage.

Des amis du quatuor, il n'y a que de Gillet que [sic] j'ai des nouvelles, de Crickboom et d'Angenot je ne sais absolument rien.

Depuis le 1er juillet, je mène ici une assez bonne vie. Comme alto solo, je n'ai fait trop de besogne. Seulement, il y a des histoires très désagréables, entre la direction et le chef d'orchestre, qui sont cause qu'on augmente la besogne inutile des répétitions absurdes [17.3] où l'on « brosse » les œuvres les plus belles comme la dernière des valse. À cause de ces susdites histoires, le chef d'orchestre a pris la décision que d'exécuter [sic] la musique de son répertoire – chose qui me supprime le plaisir d'entendre ici vos morceaux d'orchestre que j'allais vous demander comme c'était convenu, plus mes petites compositions que j'espérais aussi d'entendre... Zut ! Rien de tout cela. Il y a là une question de jalousie trop longue à vous détailler et qui manquerait d'intérêt pour vous.

Après les promenades (qui se représentent assez fréquemment ici au bord de la mer où nous avons un temps superbe), je travaille un peu – j'ai commencé un trio pour piano, violon et violoncelle... Oh ! Si j'avais un peu de votre [17.4] grande facilité, c'est cela qui ferait marcher cette dernière œuvrette... Hélas, je travaille de plus en plus difficilement et je ne suis guère content de mes efforts.

Si parfois vous aviez quelques minutes à vous, ne serait-ce pas trop demander que de causer un peu (hélas sur papier) au petit altiste de l'ex-quatuor, qui vous aime bien... Il en serait fort aise.

Pardon de vous écrire une lettre aussi banale mais j'ai une si grande envie d'avoir de vos nouvelles que je me suis décidé à vous écrire ces quelques lignes.

Présentez, je vous prie, mes respects à Mme Albéniz et donnez un gros baiser aux chers enfants qui j'espère sont comme vous deux en bonne santé.

Une caresse filiale à vous, cher et brave des braves, de votre très dévoué,

P. Miry

Je remarque que le pays des « savez-vous pour une fois » m'a fait oublier que je te disais tu, pardonne-moi ce défaut national, j'y ferai attention à l'avenir...

Amitiés aussi au frère de Mme Albéniz.

2.3. Lettres d'Henri Gillet à Isaac Albéniz

18

[18.1]

[Entre le 24 et le 27 avril 1895]²²²

Barcelone (poste restante)

Mon bien cher ami,

Je veux te demander d'abord un conseil, ensuite si tu connaissais [sic] quelque chose pour me tirer d'embarras²²³.

Tu connaissais les beaux projets concernant l'académie à fonder à Bruxelles. Tout cela est à l'eau ainsi que le « fameux quatuor ».

Crickboom, depuis son arrivée ici, était constamment avec le président Fària²²⁴. Ils avaient des airs mystérieux et voici ce qui est sorti de ces conciliabules.

On offre à Crickboom 3000 frs. pour diriger 5 concerts et pour occuper la

222 Datation établie d'après le contenu de la lettre.

223 Henri Gillet arrivé avec le quatuor Crickboom restera à Barcelone jusqu'à la fin du mois de juin 1897. Il décèdera le 7 août de cette même année.

224 Alfred Garcia Fària était le président de la Société Catalane de Concerts.

place de professeur de violon dans une académie à fonder²²⁵. À moi, 2000 frs. comme professeur de violoncelle et contrebasse. [18.2] Certes, ces propositions ne sont pas mauvaises s'il y a quelque chose à faire à côté de cela. Mais ici il n'y a pas de soirées, les séances de musique de chambre si on parvient à [secourir] un alto et un 2^o violon, nous devons les donner à l'œil. 2000 frs. pour vivre à deux (car je comptais me marier en octobre), ce n'est pas possible. Je ne sais pourquoi Crickboom tient tant à cela et désire si promptement [cocher] les belles idées qu'il avait sur le quatuor. Il y a tout à faire ici, c'est encore vrai, mais cette académie qui vivra de suscriptions particulières aura-t-elle longue vie et n'est-ce pas un peu chanceux ? Voilà où toi tu peux me venir en aide de tes conseils. En somme, je te demande si tu crois qu'à Barcelone avec 2000 pesetas d'assuré je puisse avec ce qui se présentera (et se présentera-t-il [18.3] autre chose ???) vivre à deux à peu près convenablement.

Inutile de te dire que je suis dans un état moral déplorable en ce moment. Je ne sais à quel saint me vouer. Si je ne me marie pas en octobre, ma pauvre fiancée qui attend depuis si longtemps déjà, elle souffrira. Mais si je vais à Barcelone marié et que je n'y trouve que la [misère] ce n'est guère favorable.

Alors je te demanderais si tu ne pourrais [sic] pas arriver à connaître une place quelconque pour moi soit en Angleterre ou même en Amérique comme violoncelliste solo ou professeur, ou chef d'orchestre – j'ai déjà dirigé à Bruxelles un petit orchestre. Tu es le seul qui puisse faire quelque chose pour moi et je sais que si tu le peux je serai sauvé.

N'importe. Je t'assure, j'ai la mort dans l'âme en pensant à la fin du quatuor: j'avais toujours pensé que l'on [18.4] aurait pu faire de si belles choses ensemble pour l'avenir. Excuse-moi, n'est ce pas, d'avoir ces idées mais je suis un peu perdu. Il me semble que Crickboom doit avoir au moins le double pour tenir autant à cette affaire car 3000 frs. ce n'est pas une situation et surtout pour 10 mois de l'année ! Que faire pendant le mois d'août et septembre ? Impossible d'aller donner des concerts. Ah ! Si j'étais seul, ce serait vite décidé mais j'ai là derrière moi ma fiancée qui attend.

Ce n'est pas gai non plus pour Miry tout cela et Crickboom, je crois, n'y

225 Crickboom parle de « 3000-4000 » francs (cf. lettre 1).

pense pas assez.

Le fond de ma pensée est que j'ai très peu de confiance en cette affaire : d'abord parce qu'il me semble que la société n'a pas assez d'argent ; ensuite, l'orchestre écouterait-il un aussi jeune chef (étranger) qui vient prendre [18.5] peut-être une place enviable ?

Et moi qui me réjouissais tant pour Bruxelles, j'avais de si beaux projets. Enfin : Adieu quatuor !!

Veux-tu être très gentil ? Vois si tu peux me donner une réponse avant mardi. Nous quittons Barcelone mardi à 7h [du] soir. Sinon adresse-la à Palma, poste restante aussi.

Inutile de te dire que je l'attends avec la plus grande impatience.

Je suis allé chez la mère de Madame Albéniz avec Miry et Angenot. Elle se porte beaucoup mieux : [vient] au concert [avec] Mademoiselle. Elles se plaignent de la rareté des nouvelles de votre part.

À *los pies* de Madame Albéniz et pour toi, mon bien cher ami, un grand merci d'espoir et une bien cordiale poignée de mains.

Henri Gillet

Poste restante Barcelone.

Excuse cette ½ feuille : il ne me reste plus de papier.

19

[19.1]

Madrid

Samedi [25 avril 1896]²²⁶

Mon cher ami et... grand artiste,

Ne t'offusque pas, nous venons de jouer le quatuor de Brahms²²⁷. Voilà pourquoi je dis « grand artiste » et, dans ma pensée, ce n'est pas assez. Je

226 Datation établie d'après le contenu de la lettre.

227 Il s'agit du deuxième concert donné à Madrid par le Quatuor Crickboom.

m'explique : tu nous as parlé de Tragó en termes extraordinairement bienveillants, tu le tiens toi-même pour un artiste et bien, mon vieux, comme tu es 100 fois au-dessus de lui je dis « grand artiste »²²⁸.

Tragó est un grand mécanicien mais sans aucun souci de la ligne, son interprétation de l'œuvre n'existe pas, il y a seulement l'interprétation de la phrase et celle-la elle est très discutable, il a des doigts de fer. [19.2] Je crains que son âme ne soit aussi de fer. Il ne charme jamais et donne trop au public l'impression de la difficulté vaincue par le travail. Dans son exécution, on sent parfaitement les fromages qu'il a travaillés et c'est très désagréable. En résumé, il manque totalement de l'unité dans l'interprétation et l'absence de distinction se fait trop sentir, mais c'est un véritable mécanicien. Comme homme je n'en parle pas, il est un peu « ours » et je n'ai pas eu assez de rapport avec lui pour pouvoir le juger.

Mais un véritable « chic type » c'est le Comte Morphy. Pour un homme de son âge, il a une pondération remarquable et n'exclue aucunement la modernité, il n'adore pas [19.3] Franck mais il ne se permet pas de donner sur lui un avis définitif tandis que Monasterio dit que « la musique est faite pour charmer et non pour effrayer » or donc, dit-il, Franck effraie et ne charme pas et puis il a des harmonies tellement compliquées ²²⁹!! C'est effrayant de penser que ces gens sont chargés de faire l'éducation de la jeunesse, il lui parle de Beethoven [et est] absolument incapable de sentir le grave, le dramatique de Beethoven. Je ne sais ce qui arrivera pour la [3]^e et 4^e séances où nous jouons le quatuor de Frank et [de] d'Indy²³⁰.

Nous sommes allés aujourd'hui passer la journée à la campagne du Comte Morphy. Nous avons eu une [causerie] charmante, il est venu aussi un

228 Cette comparaison entre Tragó et Albéniz a été relevée dans les lettres 2 et 4 de Crickboom.

229 Jesús de Monasterio y Agüeros (1836-1903) est un violoniste espagnol qui étudia au Conservatoire de Bruxelles au milieu du XIX^e siècle. Il garda des liens étroits avec la Belgique, notamment grâce à son amitié avec François-Auguste Gevaert. Pendant trois ans, à partir de 1894, il remplit la fonction de directeur du Conservatoire de Madrid. Disciple de Charles de Bériot, il poursuivra son rôle pédagogique dans cette institution parallèlement à la fondation en 1863 de la *Sociedad de Cuartetos* et à la direction des concerts de la *Sociedad de Conciertos* dès 1869.

230 Le quatuor de d'Indy a été remplacé par un quatuor de Schumann.

de [19.4] vos bons amis Mr Bernard²³¹. Jeudi, nous étions à Tolède, pour vous décrire mes impressions [admirables] sur toutes ces merveilles, il me faudrait plusieurs pages et beaucoup de temps, je ne puis te dire qu'une seule chose : mon bonheur d'avoir pu jouir de ces belles impressions et mon bonheur que cela vienne de toi et puis un très grand merci de tout cœur.

Je suis *a los pies de la Señora Albéniz y doy un abrazo a los niños*²³².

Et pour toi, mon cher grand ami, une très cordiale poignée de mains avec mes excuses de t'écrire si peu. Ce n'est pas l'envie qui me manque mais le temps. Au revoir.

Henri Gillet

Hotel Iberia

Calle Arenal, 2

3. Annexe II : Les concerts auxquels participe ou qu'organise Mathieu Crickboom à Barcelone

Le tableau qui suit, a été principalement construit à partir des programmes conservés à la Bibliothèque Nationale de Catalogne, cote IV (8) C, et à partir des résultats d'une recherche par mot-clef réalisée en juin 2008 dans le périodique *La Dinastia* digitalisé sur le portail de la Bibliothèque Nationale d'Espagne. Si une autre référence a été utilisée, elle est indiquée en note de bas de page.

La première colonne présente la date et le lieu du concert (si précisé dans la source consultée) ainsi que la source. Celle-ci peut être « Programme BNC » ou « *La Dinastia* » + la date de l'annonce ou de la critique dans ce périodique.

La deuxième colonne ne présente pas chaque concert de manière systématique car elle se base sur les résultats présents dans les sources consultées.

231 Non identifié.

232 « Je suis aux pieds de Madame Albéniz et embrasse les enfants. »

Le titre des œuvres est celui qui est indiqué dans la source sauf si nous avons pu le corriger.

Lorsque le répertoire est mis entre [] c'est qu'il existe deux versions du programme d'un même concert et que dans l'un des deux programmes, ces données sont manquantes.

Les titres d'œuvres et les noms des interprètes sont présentés alphabétiquement.

Légende

n° = numéro

b = bémol

op. = opus

> = postérieur à

< = antérieur à

(?) = donnée incertaine

Sociedad Catalana = *Sociedad Catalana de Conciertos*

Sociedad Filarmónica = *Sociedad Filarmónica de Barcelona*

Date ; lieu ; source	Société / cycle – type	Auteur, Titre (du répertoire)	Interprètes
13/10/1895 ; Teatro Lírico ; <i>La Dinastía</i> 13 et 15/10/1895	Sociedad Catalana / cycle 6, session 1 – musique de chambre	Bach, <i>Concert pour deux violons et piano</i> ; Beethoven, <i>Quatuor n°12 op.127</i> ; Borodine, <i>Quatuor n°2</i> ; Zipolli (?), <i>Suite pour violoncelle</i>	Angenot, Crickboom, Gillet, Granados, Miry
16/10/1895 ; Teatro Lírico ; <i>La Dinastía</i> 16 et 18/10/1895	Sociedad Catalana / cycle 6, session 2 – musique de chambre	d'Indy, <i>Quatuor</i> ; Grieg, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> ; Schumann, <i>Quatuor</i>	Angenot, Crickboom, Gillet, Miry
20/10/1895 ; Teatro Lírico ; <i>La Dinastía</i> 22/10/1895	Sociedad Catalana / cycle 6, session 3 – musique de chambre	Beethoven, <i>Sonate pour violon et piano</i> ; Fauré, <i>Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano</i> ; Franck, <i>Quintette pour quatuor à cordes et piano</i> ; Schubert, <i>Quatuor en ré mineur</i>	Angenot, Crickboom, Gillet, Granados, Miry

<p>24/10/1895 ; Teatro Lírico; <i>La Dinastía</i> 26/10/1895</p>	<p>Sociedad Catalana / cycle 6, session 4 – musique de chambre</p>	<p>Beethoven, <i>Quatuor n°12</i> ; Debussy, <i>Quatuor</i> ; Lekeu, <i>Sonate pour violon et piano</i></p>	<p>Angenot, Crickboom, Gillet, Granados, Miry</p>
<p>27/10/1895 ; <i>La Dinastía</i> 29/10/1895</p>	<p>Sociedad Catalana / cycle 6, session 5 – musique de chambre</p>	<p>Bach, <i>Sonate en sol mineur</i> ; Beethoven, <i>Quatuor n°16</i> ; Franck, <i>Quintette pour deux violons, alto, violoncelle et piano</i></p>	<p>Angenot, Crickboom, Gillet, Miry</p>
<p>31/10/1896 ; Teatro Lírico ; Programme BNC</p>	<p>Sociedad Catalana/ cycle 7, session 1 – concert symphonique</p>	<p>Bach, <i>Aria pour cordes</i> ; Beethoven, <i>Léonore</i> ; Chausson, <i>Symphonie en si b</i> ; Wagner, <i>Ouverture des Maîtres Chanteurs de Nuremberg</i>, <i>Fragments de Siegfried</i> et <i>Prélude du 3^e acte de Tristan et Iseult</i> ; Weber, <i>Ouverture de Freischütz</i></p>	<p>Chausson, Crickboom, Guidé</p>

<p>05/11/1896 ; Teatro Lírico; Programme BNC, <i>La Dinastía</i> 07/11/1896</p>	<p>Sociedad Catalana/ cycle 7, session 2– concert sympho- nique</p>	<p>[Bach, <i>Chaconne</i>] ; Bee- thoven, <i>Symphonie n°6</i> ; d’Indy, <i>Sauge fleurie</i> ; Mendelssohn, <i>Concerto</i> <i>pour violon</i> ; Wagner, Marche funèbre de <i>Sieg- fried</i></p>	<p>Crickboom, Ysaye</p>
<p>08/11/1896 ; Teatro Lírico; Programme BNC, <i>La Dinastía</i> 10/11/1896</p>	<p>Sociedad Catalana/ cycle 7, session 3– concert sympho- nique</p>	<p>Beethoven, <i>Sympho- nie n°5 en do mineur</i> et <i>Concerto pour violon</i>; [Vieuxtemps, <i>Andante</i> et <i>Finale du Concerto</i> <i>pour violon</i>] ; Wagner, Marche funèbre de <i>Sieg- fried</i>, <i>Prélude de Parsifal</i> et <i>Ouverture du Vaisseau Fantôme</i></p>	<p>Crickboom, Ysaye</p>
<p>4, 7, 11, 14, 17, 21/12/1896 ; Salón Parés ; <i>La Dinastía</i> 29/11/1896</p>	<p>Sociedad Catalana / cycle 8, 6 sessions – musique de chambre</p>	<p>Répertoire ancien, clas- sique et moderne</p>	<p>Campo Casso, Jamar, Granados, Pellicer, Quatuor Crickboom</p>

<p>21/03/1897 ; Local de la société; Programme BNC, <i>La Dinastía</i> 22/03/1897</p>	<p>Sociedad Catalana / cycle 9, concert 1</p>	<p>Beethoven, <i>Septuor pour cordes et vents en mi b majeur op. 20</i> ; Grieg, <i>Blessures du Coeur pour orchestre à cordes</i> ; Mozart, <i>Larghetto pour clarinette et orchestre à cordes</i> ; Haendel, <i>Menuet en ré majeur pour orchestre</i> ; Mendelssohn, <i>Trio en ré mineur</i> ; Bach, <i>Sonate pour alto</i> ; Schubert; Schumann, Borodine, César Franck</p>	<p>Angenot, Crickboom, Gillet, Granados, Guadayol, Jamar, Lejeune, Roca, Valls, élèves de l'académie</p>
---	---	---	--

<p>28/03/1897 ; Local de la société ; Programme BNC</p>	<p>Sociedad Catalana / cycle 9, concert 2</p>	<p>Bach, <i>Saranbade et Gigue pour violoncelle</i>; Beethoven, <i>Romance en fa pour violoncelle</i> ; Bruch, <i>Kol Nidrei pour violoncelle</i> (réduction d'orchestre pour piano) et <i>Fantaisie Écossaise pour violoncelle</i> (idem); Gillet, <i>Romance pour violoncelle</i> ; Herbert, <i>Allegro appassionato pour violoncelle</i> ; SaintSaëns, <i>Concerto pour violoncelle</i> (réduction d'orchestre pour piano)</p>	<p>Angenot, Gillet, Ribera</p>
<p>20/04/1897 ; Local de la société ; Programme BNC</p>	<p>Sociedad Catalana / cycle 9, session 1 – musique de chambre</p>	<p>Grieg, <i>Sonate en fa majeur pour violon et piano</i> ; Schubert, <i>Quatuor en ré mineur</i> ; Schumann, <i>Quatuor en la mineur</i></p>	<p>Angenot, Campo Casoso, Crickboom, Gillet, Lejeune</p>

26/04/1897 ; Local de la société ; Programme BNC	Sociedad Catalana / cycle 9, session 2 – musique de chambre	Bach, <i>Sonate pour alto</i> ; Franck, <i>Sonate pour qua- tuor et piano</i> ; Mozart, <i>Quatuor en si b majeur</i> (?)	Angenot, Crickboom, Gillet, Granados, Le- jeune
03/05/1897 ; Local de la société ; Programme BNC	Sociedad Catalana / cycle 9, session 3 – musique de chambre	Bach, <i>Concerto en ré mi- neur pour deux violons et piano</i> ; Beethoven, <i>Qua- tuor en fa majeur</i> ; Boro- dine, <i>Quatuor</i>	Angenot, Crickboom, Gillet, Granados, Le- jeune
06/05/1897 ; Parroquia de San Agustín ; <i>La Dinas- tía</i> 07/05/1897	Fiesta patronal del Colegio de Notarios de Barcelona	Glazounov, <i>Adagio</i> ; Haendel, <i>Largo religioso</i>	Angenot, Crickboom, Gillet, Lejeune
07/05/1897 ; Programme BNC	Sociedad Catalana / cycle 9, concert 4 – session de sonates	Beethoven, <i>Sonate pour violon et piano n°9 en la majeur</i> ; Lalo, <i>Andante et Scherzando</i> ; Schumann, <i>Sonate en la mineur</i>	Campo Casso, Crick- boom

<p>14/05/1897 (?); Programme BNC</p>	<p>Sociedad Catalana / cycle 9, session 4 – musique de chambre</p>	<p>Bach, <i>Trio en do majeur pour deux violons et piano</i>; Haydn, <i>Quatuor en ré majeur</i>; Glazounov, <i>Quatuor n°2 en fa majeur</i></p>	<p>Angenot, Crickboom, Gillet, Lejeune, Peller</p>
<p>21/05/1897; Programme BNC, <i>La Dinastía</i> 23/05/1897</p>	<p>Sociedad Catalana / cycle 9 – session à la mémoire de Johannes Brahms</p>	<p>Brahms, <i>Quintette en fa mineur pour quatuor à cordes et piano, Sonate en sol majeur pour violon et piano</i> et <i>Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano</i></p>	<p>Angenot, Crickboom, Gillet, Lejeune, Peller</p>
<p>23/05/1897; Programme BNC</p>	<p>Sociedad Catalana / cycle 9, concert 5</p>	<p>Bach, <i>Concerto en ré mineur pour deux violons et piano en ré mineur</i>; Beethoven, <i>Quatuor n°15</i>; Schumann, <i>Quintette pour quatuor à cordes et piano</i></p>	<p>Angenot, Crickboom, Gillet, Granados, Lejeune</p>

<p>30/05/1897 ; Programme BNC</p>	<p>Sociedad Catalana / cycle 9, concert 6</p>	<p>d'Indy, <i>Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano</i> ; Franck, <i>Quatuor</i> ; Mozart, <i>Quatuor en ré mineur n°2 (?)</i></p>	<p>Campo Casso, Crickboom, Gillet, Lejeune,</p>
<p>09/11/1897 ; Sala Estela ; <i>La Dinastía</i> 09/11/1897</p>	<p>Sociedad Filarmónica / session 1 – musicale de chambre</p>	<p>Beethoven, <i>Trio en ré majeur</i> ; Haydn, <i>Quatuor n°58 (?)</i> (1ère audition) ; Lekeu, <i>Sonate pour violon et piano</i></p>	<p>Crickboom, Casals, Galvez, Granados, Rocabrana</p>
<p>20/01/1898 ; Sala Estela ; <i>La Dinastía</i> 20/01/1898</p>	<p>Concert au bénéfice des régions inondées de l'Ampurdán</p>		<p>Crickboom, Casals, Galvez, Rocabrana, Theodorini (Mme), Vidiella (M.)</p>
<p>15/02/1898 ; Teatro Lírico; <i>La Dinastía</i> 13/02/1898</p>	<p>Concert au bénéfice de l'Asilio Naval</p>	<p>Sélection d'œuvres de Wagner</p>	<p>Crickboom, Cardinali, Carrera, orchestre de la Société Philharmonique,</p>

<p>23/03/1898 ; Ateneo Barcelonés <i>La Dinastía</i> 23/03/1898</p>	<p>Sociedad Filarmónica – musique de chambre</p>	<p>Arriaga, <i>Quatuor n°1 en ré mineur</i> ; Beethoven, <i>Quatuor n°7 en fa majeur</i>; Corelli, <i>Sonate La Folia</i></p>	<p>Crickboom, Casals, Galvez, Rocabruna</p>
<p>28/03/1898 ; Ateneo Barcelonés <i>La Dinastía</i> 28/03/1898</p>	<p>Sociedad Filarmónica – musique de chambre</p>	<p>Arriaga, <i>Quatuor n°1 en ré mineur</i> ; Beethoven, <i>Quatuor n°7 en fa majeur</i>; Corelli, <i>Sonate La Folia</i></p>	<p>Crickboom, Casals, Galvez, Rocabruna</p>
<p>14/11/1898 ; Teatro Lírico ; Programme BNC</p>	<p>Sociedad Filarmónica / Concert Historique 3 « le poème symphonique »</p>	<p>Albéniz, <i>Prélude de Merlin</i> ; De Bréville, <i>Eyoub</i> ; D’Indy, <i>Prélude du 1er acte de Fervaal</i> et <i>La Mort de Wallenstein</i> ; Franck, <i>Psychée et Eros</i> ; Ropartz, <i>Danses bretonnes</i> ; Wagner, <i>Ouverture de Tannhäuser</i> et <i>Siegfried Idyll</i></p>	<p>D’Indy, orchestre de 85 professeurs (?)</p>

<p>06, 09, 14 et 18/11/1898 (?); Teatro Lírico ; Programme BNC</p>	<p>Sociedad Filarmónica / Concerts Historiques « le concert », « la symphonie » et « le poème symphonique »</p>	<p>Albéniz, Prélude de <i>Merlin</i> ; Bach, <i>Concert n°4, n°6, n°8 et Sonate pour violon et piano n°7</i> ; Bruch, <i>Concerto pour violon</i> ; Chausson, <i>Soir de Fête</i> ; De Bréville, <i>Stamboul</i> ; d'Indy, <i>Quatuor</i>, Prélude du 1er acte de <i>Fervaal</i> et <i>La Mort de Wallenstein</i> ; Franck, <i>Psychée et Eros</i> ; Haydn, <i>Symphonie n°16</i> ; Lalande, <i>Concert</i> ; Lalo, <i>Suite de Namouna</i> ; Ropartz, <i>Danses bretonnes</i>; Wagner, <i>Ouverture de Tannhäuser</i> et <i>Siegfried Idyll</i></p>	<p>D'Indy, orchestre de 85 professeurs</p>
<p>Pâques ; Gran Teatro del Liceo; <i>La Dinastía</i> 2428/02/1899</p>	<p>Huit concerts orchestraux</p>		<p>Crickboom, Colonne, Haans, Mertens</p>

22/10/1899 ; Sala Estela ; <i>La Dinastía</i> 24/10/1899	Sociedad Filarmónica / session 1 – musicale de chambre	Bach, <i>Trio pour flûte, violon et piano</i> ; Beethoven, <i>Sonate en do mineur pour violon et piano</i> ; Haydn, <i>Quatuor op.74</i>	Colvery, Crickboom, Dini, Forns, Granados, Meriz
17/11/1899 ; Sala Estela ; <i>La Dinastía</i> 19/11/1899	Sociedad Filarmónica / session 2 – musicale de chambre	Beethoven, <i>Quatuor en do mineur</i> ; Haendel, <i>Sonate en mi b pour violon et piano</i> ; Haydn, <i>Quatuor en sol mineur</i>	Campo Casso, Crickboom, Dini, Forns, Meriz
22/12/1899 ; Sala Estela ; <i>La Dinastía</i> 24/12/1899	Sociedad Filarmónica – concert extraordinaire 1	Mozart, <i>Sonate</i> ; Saint-Saëns, <i>Variations sur un thème de Beethoven</i> ; Schumann, <i>Les deux grenadiers</i> et <i>Sous la fenêtre</i> (lieder)	Bathori, Engel, Granados, Malats
29/12/1899 ; Sala Estela ; <i>La Dinastía</i> 31/12/1899	Sociedad Filarmónica – concert extraordinaire 2	Bach ; Berlioz ; Chausson ; Franck, <i>Aria, fugue et variations pour piano et armonium</i> (?) ; Marty ; Méhul ; Schumann ; Wagner	Bathori, Engel, Crickboom, Mas y Serracant

11/05/1900 ; Sala Estela ; <i>La Dinastia</i> 01/05/1900	Sociedad Filarmónica	Beethoven, <i>Sonate en mi b majeur pour violon et piano</i> , <i>Quatuor en sol majeur</i> (1ère audition) ; Vivaldi, <i>Concerto pour trois violons</i> (idem)	Ainaud, Campo Casoso, Crickboom, Dini, Forns, Meriz
18/05/1900 ; Sala Estela ; <i>La Dinastia</i> 15 et 20/05/1900	Sociedad Filarmónica / concert extraordinaire	Beethoven, <i>Quatuor en sol majeur</i> ; Grieg, <i>Sonate en fa majeur pour violon et piano</i> ; Vivaldi, <i>Concerto pour trois violons et piano</i>	Ainaud, Campo Casoso, Crickboom, Dini, Forns, Meriz
31/05/1900 ; Teatro Lírico ; <i>La Dinastia</i> 02/06/1900	Sociedad Filarmónica / Concierto Crickboom	Beethoven, Ouverture d' <i>Egmont</i> , 2e mouvement de la <i>Symphonie n°7</i> ; Glazounov, <i>Poème lyrique</i> ; Saint-Saëns (?), <i>Danse macabre</i> ; deux œuvres de Wagner	Orchestre dirigé par Crickboom
18/11/1900 ; Sala Estela ; <i>La Dinastia</i> 20/11/1900		Bach, <i>Concerto pour violon</i> ; De Greef, <i>Ballade</i> ; Grieg, <i>Holbert-Suite</i> ; Mendelssohn, <i>La Fileuse</i>	Crickboom, orchestre dirigé par Mas y Seracant

30/12/1900 (?); Teatro de Novedades; Programme KBR ¹	Sociedad Filarmónica / Concierto Crickboom 3	Beethoven, Ouverture de <i>Léonore</i> ; Franck, <i>La Procession</i> ; Gluck, Ouverture d' <i>Iphigénie</i> ; deux airs de Haendel; Mozart, <i>Berceuse</i> ; Wagner, fragment de <i>Parisfal</i> et Ouverture de <i>Tannhäuser</i>	Pichot de Gay
19/04/1901 (?); Teatro Novedades; <i>La Dinastía</i> 19/04/1901	Sociedad Filarmónica / Concierto Crickboom 7		
23/04/1901 (?); Teatro Novedades; <i>La Dinastía</i> 23/04/1901	Concierto Raoul Pugno		Crickboom, Pugno
23/06/1901; Teatro Novedades; <i>La Dinastía</i> 10, 23 et 24/06/1901	Sociedad Filarmónica / dernier concert de la saison – récital	Bach, <i>Concerto en la mineur</i> ; Mendelssohn, <i>Concerto (?)</i> ; Saint-Saëns, <i>Concerto (?)</i>	Crickboom, Mas y Serracant

Septembre 1901; <i>La Dinastia</i> 20/07/1901	Sociedad Filarmónica		Orchestre
Octobre 1901; <i>La Dinastia</i> 20/07/1901	Sociedad Filarmónica	Sonates	Crickboom, Pugno
06/10/1901 ; Teatro Novedades; <i>La Dinastia</i> 07/10/1901	Sociedad Filarmónica	Bach, <i>Bourrée</i> ; Glazounov ; Grieg ; Liszt, <i>Rapsodie (bis)</i> ; Pugno, <i>Concertstück</i> ; Saint-Saëns, <i>Le Rouet d'Omphale</i> ; Schumann, <i>Révérie</i> ; Weber	Pugno, orchestre dirigé par Crickboom
14/10/1901 ; Teatro Principal ; <i>La Dinastia</i> 09 et 16/10/1901	Sociedad Filarmónica – concert extraordinaire	Beethoven, <i>Coriolan</i> ; Bizet, <i>L'Arlésienne</i> ; œuvre pour orchestre et piano de Franck ; d'Indy, <i>Prélude de Fervaal</i> ; Liszt, <i>Rapsodie n°13 (?)</i> ; Mozart, <i>Concerto</i> ; Saint-Saëns, <i>Le Rouet d'Omphale</i> ; Schumann, <i>Carnaval de Vienne</i>	Crickboom, Pugno, orchestre composé des « disciples de Crickboom »

15/10/1901 ; Teatro Principal ; <i>La Dinastía</i> 09/10/1901	Sociedad Filarmónica – concert extraordinaire		Pugno, orchestre dirigé par Crickboom
Novembre 1901 ; <i>La Dinastía</i> 20/07/1901	Sociedad Filarmónica		Pugno, orchestre
Novembre 1901 ; <i>La Dinastía</i> 20/07/1901	Sociedad Filarmónica		Académie
Décembre 1901 ; <i>La Dinastía</i> 20/07/1901	Sociedad Filarmónica		Orchestre
> 04/12/1901 ; <i>La Dinastía</i> 04/12/1901	Sociedad Filarmónica		Albéniz
Janvier 1902 ; <i>La Dinastía</i> 20/07/1901	Sociedad Filarmónica		Mottl (M. & Mme), orchestre
Janvier 1902 ; <i>La Dinastía</i> 20/07/1901	Sociedad Filarmónica – récital	Lieder	Mottl (M. & Mme)

29/01/1902 ; Teatro Novedades; <i>La Dinastia</i> 28/01/1902	Concierto boom	Crick-		
Février 1902; <i>La Dinastia</i> 20/07/1901	Sociedad Filarmónica	Filarmónica		Weingartner
Mars 1902 ; <i>La Dinastia</i> 20/07/1901	Sociedad Filarmónica	Filarmónica		Académie
Avril 1902 ; <i>La Dinastia</i> 20/07/1901	Sociedad Filarmónica – récital	Filarmónica		Risler, orchestre
Mai 1902 ; <i>La Dinastia</i> 20/07/1901	Sociedad Filarmónica	Filarmónica	Œuvres soliste pour violon	Crickboom, orchestre

<p>13/05/1902 ; Programme BNC</p>	<p>Sociedad Filarmónica / Concerts Crickboom – concert extraordinaire</p>	<p>Beethoven, <i>Symphonie n°7 en la majeur</i> ; Berlioz, Ouverture de <i>Benvenuto Cellini</i> ; Wagner, Ouverture de <i>Tannhäuser</i> ; Weber, Ouverture de <i>Freischütz</i> ; Weintgartner, <i>Les Champs Élysées</i></p>	<p>Weintgartner, orchestre de 90 professeurs</p>
<p>15/06/1902 ; Teatro Novedades; <i>La Dinastia</i> 16/06/1902</p>	<p>Sociedad Filarmónica</p>	<p>Bach, <i>Bourrée (?)</i>, <i>Sicilienne et Gavotte</i> ; Beethoven, <i>Cavatine et Allegro</i> d'une symphonie ; De Ferran, <i>Andante pour instruments à archet</i> ; Divers fragments de Rameau ; Mendelssohn, <i>La Fileuse</i></p>	<p>Ina Litell, jeunes élèves de l'académie de la société</p>
<p>22/06/1902 ; Teatro Novedades (?) ; <i>La Dinastia</i> 16/06/1902</p>	<p>Sociedad Filarmónica</p>		

17/10/1902 ; Teatro Principal ; <i>La Dinastía</i> 23/10/1902		Bizet, <i>L'Arlésienne</i> (version en castellan)	Crickboom dirige l'orchestre et le chœur, Reig, Tubau, compagnie du Principal
26 et 27/10/1902; Teatro Principal; <i>La Dinastía</i> 26/10/1902		Bizet, <i>L'Arlésienne</i>	Crickboom, Tubau, Reig, chœur mixte, orchestre de 50 professeurs
09/11/1902 ; Teatro Novedades; <i>La Dinastía</i> 10/11/1902	Sociedad Filarmónica	Bach, <i>Gavotte</i> et autres pièces ; Beethoven, <i>Symphonie n° 2 en ré majeur</i> ; Lalo, <i>Rapsodie Norvégienne</i> ; Svendsen, <i>Roméo et Juliette</i> ;	Bello, Perelló, Pichot (élèves de l'académie de la société)
16 et 24/11/1902 ; Teatro Principal; <i>La Dinastía</i> 26/11/1902		Beethoven, <i>Trio en si b op. 97</i> ; Brahms, <i>Trio en do mineur</i> ; Schumann, <i>Quatuor pour cordes et piano n°47</i>	Crickboom à la direction et comme violoniste, Trio de Francfort (Rebner, Friedberg, Hégar),

16/02/1903 ; <i>La Dinastía</i> 04/02/1903 ²	Concierto boom	Crickboom	Mendelssohn, <i>Concerto pour violon</i> ; ouvertures de Bach, Haendel, Gluck, Mozart, Wieniawski, Cherubini ; Wieniawski, diverses œuvres	Serato
14/03/1903 ; <i>La Dinastía</i> 24/02/1903	Sociedad Filarmónica	Filarmónica		Crickboom, orchestre
29/03/1903 ; Teatro Novedades; <i>La Dinastía</i> 30/03/1903	Sociedad Filarmónica	Filarmónica	Beethoven, <i>Quatuor en mi mineur</i> ; Smetana, <i>Quatuor n°1 en mi mineur</i> ; Schumann, <i>Quatuor en la mineur</i> ; Tchaïkovsky, <i>Andante cantabile</i> (bis)	Quatuor Tchèque (Hoffmann, Suck, Nedbal, Wihan)
30/03/1903 ; Teatro Principal ; Programme BNC	Sociedad Filarmónica / concert extraordinaire	Filarmónica	Beethoven, <i>Quatuor en mi bémol majeur op. 127</i> ; Dvorak, <i>Quatuor en fa majeur op. 96</i> ; Haydn, <i>Allegro</i> (bis) ; Schubert, <i>Quatuor en ré mineur</i> (posthume)	Quatuor Tchèque

<p>10/05/1903 ; Teatro de Novedades ; <i>La Dinastía</i> 04/05/1903</p>			<p>Perelló, orchestre des Concerts Crickboom</p>
<p>29/05/1903 ; Teatro Principal ; <i>La Dinastía</i> 19, 23 et 28/05/1903</p>		<p>Bach, <i>Suite en ré mineur pour flûte et orchestre de cordes</i> ; Beethoven, <i>Concerto pour violon et orchestre</i> ; Saint-Saëns, <i>Andante du Concerto en si mineur et Habanera</i> ; Schumann, <i>Deux pièces en forme de canon</i> ; Vieuxtemps, <i>Ballade pour violon et orchestre</i></p>	<p>Crickboom, Domingo Mas y Serracant</p>

<p>19/06/1903 ; Teatro Principal; <i>La Dinastia</i> 17/06/1903</p>		<p>Bach, <i>Suite en ré mineur</i> ; Brahms, <i>Danses Hongroises</i> ; De Greef, <i>Balade</i> ; Gehin, <i>Élégie</i> (1re audition) ; Grieg, <i>Aria et Rigodon</i> ; Montserrat, <i>Impression et dialogue</i> (1re audition) ; Vivaldi, <i>Concerto pour trois violons et piano</i></p>	<p>Catalá, Crickboom, Perelló, Pichot, Via</p>
<p>Fin du mois d'octobre ; <i>La Dinastia</i> 30/09/1903</p>	<p>Sociedad Filarmónica / deux concerts</p>		<p>Busoni, Daraux, Du Chastain, Granados, Ruegger, Vidal</p>
<p>06/11/1903 ; Teatro Principal; <i>La Dinastia</i> 08/11/1903</p>	<p>Sociedad Filarmónica / cycle 1, session 1</p>	<p>Bach, <i>Fugue en ré mineur</i> ; Chopin, <i>Nocturne en ré b</i> ; Dalcroze, <i>Ouverture de Sancho</i> ; Lalo, <i>Rapsodie Norvégienne</i> ; Liszt, <i>Étude (bis)</i> ; Schumann, <i>Concerto pour piano</i> ; Wagner, <i>Prélude de Lohengrin</i></p>	<p>Crickboom, Du Chastain</p>

<p>13/11/1903 ; Teatro Principal ; <i>La Dinastía</i> 12/11/1903</p>	<p>Sociedad Filarmónica / cycle 1, session 2</p>	<p>Bach, <i>Fantaisie chromatique et fugue</i> ; Beethoven, <i>Sonate en sol majeur n°8</i> (1re audition) ; Chopin, <i>Nocturne en do # mineur et Étude n°4</i> ; Corelli, <i>La Folia</i> ; Haendel, <i>Largo et Allegro</i> ; Mozart, <i>Sonate en si b majeur pour violon et piano</i> (1re audition)</p>	<p>Crickboom, Du Chastain</p>
<p>20/11/1903 ; Teatro Principal ; <i>La Dinastía</i> 22/11/1903</p>	<p>Sociedad Filarmónica / cycle 1, session 3 – musique de chambre</p>	<p>Beethoven, <i>Trio en sol majeur</i> ; Franck ; Haydn, <i>Trio en si b majeur</i> ; Mendelssohn</p>	<p>Crickboom, Granados, Vidal</p>

<p>27/11/1903 ; Teatro Principal ; <i>La Dinastia</i> 25 et 28/11/1903</p>	<p>Sociedad Filarmónica / cycle 1, session 4</p>	<p>Bach, <i>Sarabande</i> ; Beethoven, <i>Sonate en do # mineur pour piano</i> ; Boëllmann, <i>Variations symphoniques pour violoncelle</i> ; Chopin, <i>Nocturne en do # mineur</i>, <i>Polonaise en mi b mineur</i> et <i>Ballade en la majeur</i> ; Franck, <i>Andante et Allegro molto pour violon, violoncelle et piano</i> ; Popper, <i>Romance pour violoncelle (bis)</i> ; Saint-Saëns, <i>Allegro appassionato pour violoncelle</i> ; Scarlatti, <i>Pastorale (bis)</i> ; Schumann, <i>Quintette à cordes et piano</i></p>	<p>Crickboom, Granados, Vidal Forns, Perelló,</p>
--	--	---	--

29/02/1904 ; <i>La Dinastía</i> 02/03/1904	Sociedad Filarmónica / cycle 2, session 1	Beethoven, <i>Symphonie</i> ; Boccherini, <i>Sonate n°6 pour violoncelle et piano</i> ; Lalo ; Popper, <i>Danse pour violoncelle et piano</i> ; Saint-Saëns, <i>Le Cygne</i> ; Svendsen	Kleeberg, Ruegger
03/03/1904 ; <i>La Dinastía</i> 10/02/1904	Sociedad Filarmónica / cycle 2, session 2		Kleeberg, Ruegger
07/03/1904 ; <i>La Dinastía</i> 10/02/1904	Sociedad Filarmónica / cycle 2, session 3		Kleeberg, Ruegger
10/03/1904 ; <i>La Dinastía</i> 10/02/1904	Sociedad Filarmónica / cycle 2, session 4		Kleeberg, Ruegger
24/05/1904 ; Teatro de las Artes			

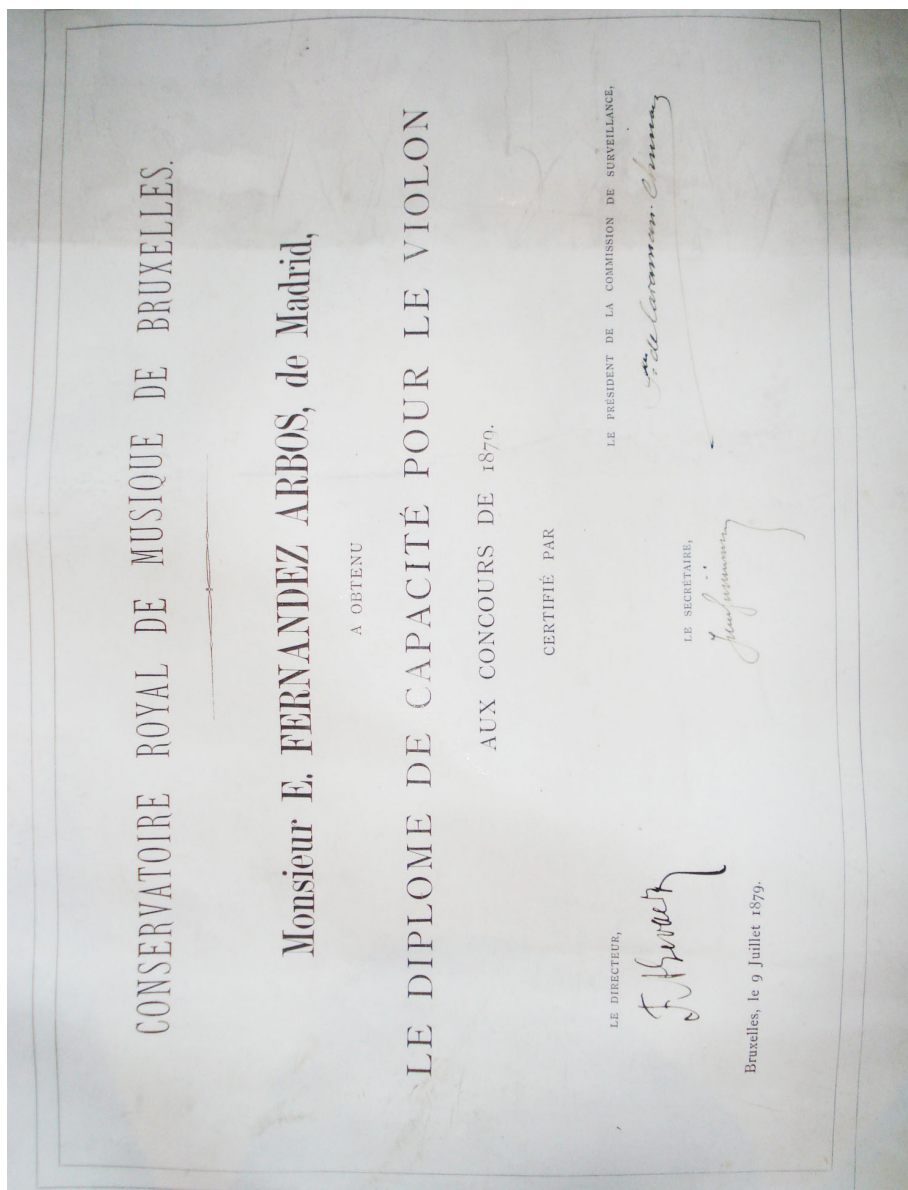
<p>24/05/1904 ; Programme BNC, <i>La Dinastia</i> 14/05/1904</p>	<p>Sociedad Filarmónica / cycle 3, session 1</p>	<p>Bach, <i>Sarabande</i> Loure pour orchestre (1ère audition), <i>Polonaise pur orchestre</i>, <i>Concerto en mi majeur pour violon et orchestre</i> ; Beethoven, <i>Concerto pour violon et orchestre</i>, Ouverture de <i>Prométhée</i> ; Lekeu, <i>Fantaisie sur des thèmes populaires angevins</i> ; Mendelssohn, Ouverture de <i>Ruy Blas</i></p>	<p>Crickboom, Ysaye Vila,</p>
<p>27/05/1904 ; <i>La Dinastia</i> 27/05/1904</p>	<p>Sociedad Filarmónica / cycle 3, session 2</p>	<p>Haendel, <i>Sonate pour deux violons</i> ; Bach ; Brahms, <i>Sonate op. 108</i> ; Wagner ; Ysaye³</p>	<p>Crickboom, Granados, Ysaye</p>
<p>30/05/1904 ; Programme BNC</p>	<p>Sociedad Filarmónica / cycle 3, session 3</p>		<p>Crickboom, Ysaye</p>

16 et 18/11/1904 ; Sala Mercé ; Programme BNC ⁴	Sociedad Filarmónica		Crickboom, Granados, Vidal
Janvier < 29/01/1905 ; <i>Ilustració Catalana</i> 29/01/1905	Associació Wagneriana / cycle Beethoven	Toutes les sonates pour violon et piano de Beethoven	Crickboom, De Greef
30/04/1906 ; Teatro Principal ; Programme BNC		Beethoven, <i>Concerto en sol majeur</i> et <i>Sonate Appassionata en fa mineur op.57</i> ; Mozart, <i>Concerto en mi b</i> ;	Crickboom, Granados, Risler
26 et 28/05/1906 ⁵			Campo Casso, Crickboom, Granados, Litell, Perelló
1913, 1919, 1920, 1925 ⁶	Associació de Música de Camera de Barcelona		Crickboom

(Notes en bas de page)

- 1 Fonds Mathieu Crickboom de la Bibliothèque Royale de Belgique, cote KBR Mus. Ms 674.
- 2 Xosé AVIÑO A PEREZ, *LA MÚSICA I EL MODERNISME, BARCELONE, CURIAL, 1985, p.132.*
- 3 Michel STOCKHEM, EUGÈNE YSAÏE ET LA MUSIQUE DE CHAMBRE, *LIÈGE, MARDAGA, 1990, p. 206.*
- 4 Programme de la Bibliothèque Nationale de Catalogne, cote IV (8) BC.
- 5 Programme du Fonds Mathieu Crickboom de la Bibliothèque Royale de Belgique, cote KBR Mus. Ms 674.
- 6 Xosé AVIÑO A PEREZ, *LA MÚSICA I EL MODERNISME, BARCELONE, CURIAL, 1985, p. 123.*

Illustrations: Article Arbós



Diplôme de capacité pour le violon de E. Fernández Arbós. Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. Concours de 1879, 9 juillet 1879

SALLE DU CASINO.

GRAND CONCERT DE CHARITÉ

DONNÉ LE
JEUDI 20 FÉVRIER 1879, A 7 HEURES DU SOIR,
AU PROFIT DU PATRONAGE DES
JEUNES OUVRIERS PAUVRES DU QUARTIER DE S^{TE} ANNE,
AVEC LE BIENVEILLANT CONCOURS DE :

Madame **Ida Cornélis Servais**, Cantatrice des Concerts du Conservatoire Royal de Bruxelles; M. **Nestor Massart**, Ténor; M. **Enrique Fernandez**, 1^{er} Prix du Conservatoire Royal de Madrid; M. **Jules Antheunis**, 1^{er} Prix du Conservatoire Royal de Gand (élève de M. Cabel); M. **Arthur Lalieu**, Prix d'Excellence du Conservatoire Royal de Gand, (élève de M. A. Hutoy); la Société Symphonique **la Fraternité**, sous la direction de M. **Beyer**, Professeur au Conservatoire Royal de Gand.

Programme :

PREMIÈRE PARTIE :

1. Overture à grand Orchestre VOS SUPP.
2. Air d'*Anacréon* (avec accompagnement d'Orchestre) GRÉTRY.
chanté par M. ANTHEUNIS.
3. *Andante & Finale* du 3^e Concerto (avec accompagnement d'Orchestre) DE BÉRIOT.
exécutés par M. ENRIQUE FERNANDEZ.
4. *Stances* (avec accompagnement de violon, violoncelle, piano & harmonium) chantées par M. MASSART FLÉGER.
5. Air de la *Reine de Saba* (avec accompagnement d'Orchestre) GOUNOD.
chanté par M^{me} CORNELIS SERVAIS.
6. Duo de *La Reine de Chypre* (avec accompagnement d'Orchestre) HALÉVY.
chanté par MM. MASSART & ANTHEUNIS.

Deuxième Partie.

1. *Fantaisie Espagnole*, exécutée par l'Orchestre. F. A. GEVAERT
2. Air du *Maître de Chapelle* (avec accompagnement d'Orchestre) PAËR.
chanté par M. ANTHEUNIS.
3. *Fantaisie mélancolique*, pour flûte (avec accompagnement d'Orchestre) M. REICHERT
exécutée par M. LALIEU.
4. *Ave Maria* (avec solo de violon par M. ENRIQUE FERNANDEZ) chanté par M^{me} CORNELIS SERVAIS. GOUNOD.
5. *Fantaisie Caprice* (avec accompagnement d'Orchestre) VIRUXTEMPS.
exécutée par M. ENRIQUE FERNANDEZ.
6. Duo des *Dragons de Villars* (avec accompagnement d'Orchestre) MAILLART.
chanté par M^{me} CORNELIS SERVAIS & M. MASSART.
7. *Grande Marche Nuptiale du Songe d'une nuit d'Eté*, exécutée par l'Orchestre MENDELSSOHN.

Piano de la Maison GEVAERT, rue digne de Brabant.

-- Les cartes seront très rigoureusement exigées. --

Les portes s'ouvriront à 6 heures.

-- Les personnes non munies de cartes seront admises au Concert moyennant une entrée de CINQ FRANCS. --

-- Entrée du Côté de la Coupure et par la Place du Casino. --

Programme du Grand Concert de Charité donné e.a. par E. Fernández Arbós en la Salle du Casino le 20 février 1879

A mi querida amiga la Marquesa de Bolaoins.

EN LA PLAYA

SUR LA PLAGE.

ROMANZA PARA TENOR CON ACOMPAÑAMIENTO DE PIANO

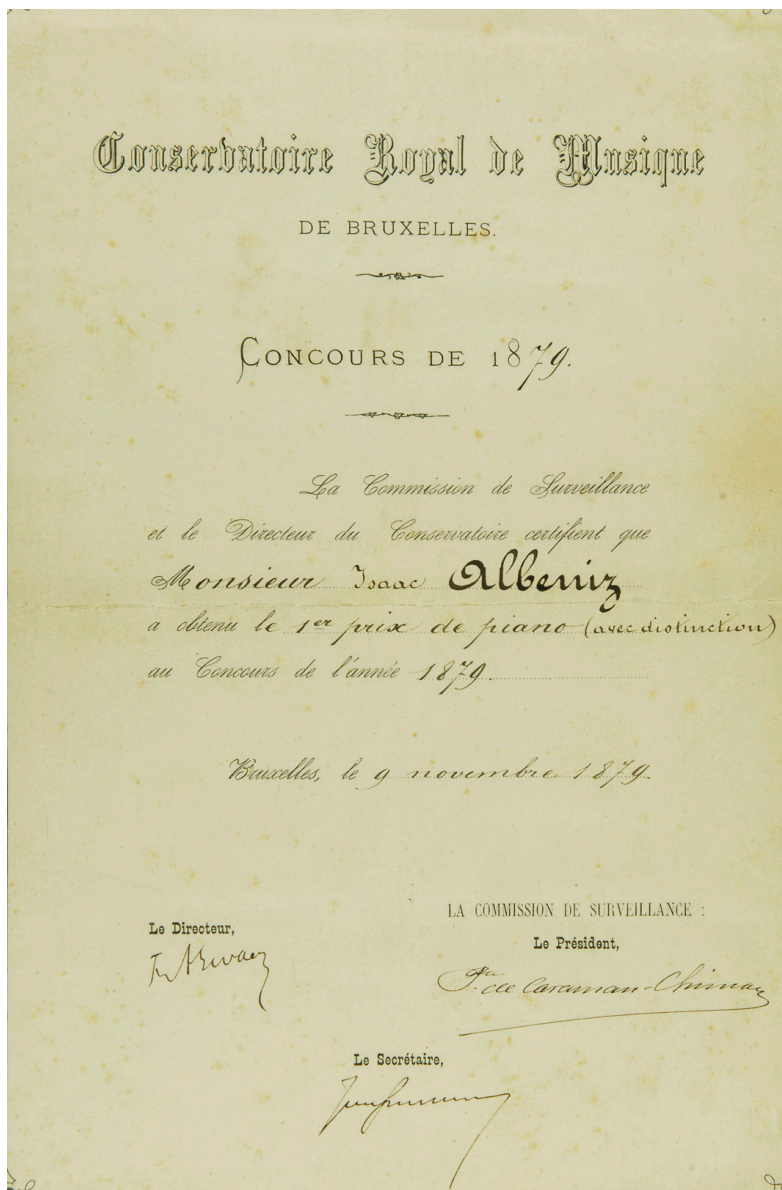
LETRA DE EDMOND PICARD. MUSICA DE E. FERNANDEZ ARBÓS.

Moderato.

De vant cet o cé -
an bru - meux et so - li - tai - re Au -
quel mon cœur dé - cù vient de - man - der la
paix Pen - sif j'aime m'as seoir

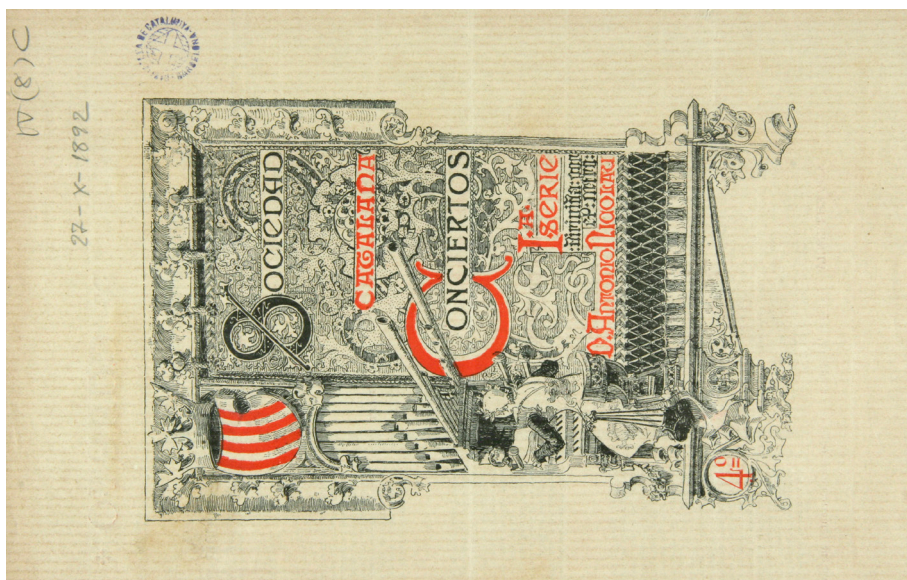
20-81

ARBÓS Enrique (musique), PICARD Edmond (paroles), En la playa: romanza para tenor con acompañamiento de piano (Madrid : Mvsica, 1917)



Diplôme d'Isaac Albéniz. Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. Concours de 1879, 9

Illustrations: Article Crickboom



1896

Jeune pour violon. Tchaik. Heine, La Tempête, Les Oiseaux, Légende de Sainte Cécile, Roi Artus, et gran numero de melodias.
La sinfonía que hoy se estrena en España, fué compuesta en 1890 y ejecutada por la primera vez en París en 1891.

TERCERA PARTE

5. MURMULLOS DE LA SELVA (fragmentos de Sigfrid) Wagner

6. PRELUDIO del tercer acto de *Tristán e Isolde*.
Wagner
Solo de *cornu inglés*, M. Goué, del Conservatorio de Bruselas.

Desde las primeras y sombrías notas de este preludio se siente el espectador transportado á las regiones de la terrible y abrumadora oscuridad de la muerte, del solitario abandono y del desio sin esperanza encadenado al doloroso destierro. La inexorable travesía de esta situación está expresada con aterradora verdad en todo el preludio, por una nueva transformación del motivo del *desio*, el cual, como demonio que se goza sin tregua en engrosar el dolor, se desarrolla en una prolongada serie de trisillos uniformemente aumentados, y suspira en una infinita desolación hacia la imposible libertad, para caer de nuevo en el desarrollo indicado del motivo del amor (tema de la *privación del amor: trompas y violoncelo*), de un carácter de cruel ansiedad, que espira, por último, en un suspiro prolongado.

A la tercera repetición de esta última figura aparece la *melodia del pastor*, desarrollada como una larga lamentación, en un solo de *cornu inglés*, cuyos ecos recuerdan las voces de los pastores cantando sus melancólicas baladas.

(Notas de las obras de Wolfoegen) 2

7. OBERTURA de *Freischütz*, Weber

ADVERTENCIA. — La Sociedad aplica á los señores concurrentes que no entren ni salgan de la sala de espectáculos durante la ejecución de las piezas.

SOCIEDAD
CATALANA
DE
CONCIERTOS
7.ª Serie
dirigida por
D. M. Crickboom

Sociedad Catalana de Conciertos 1ª serie dirigida por el mtro D. Antonio Nicolau 4º, 27-X-1892

Sociedad Catalana de Conciertos 7ª serie dirigida por M. M. Crickboom 1º, Barcelone, L'Avenç, 31-X-1896



Pel & Ploma, vol. III n°83, Barcelone, déc. 1901, p. 210

Hotel de Europa Boqueran 12.
Barcelona.

Cher chère Albéniz.

Mes souvenirs sont à
Léon et à toi, ainsi que
à tout le monde de la petite
ville de Benavente devant un public
de 120 à 140 personnes.

Pour moi c'est un bon
plaisir pour moi de voir et
avoir avec toi et toi qui est
si belle, et dans cette belle ville
à fait intime au la musique
de chambre, reprend son
belle caractère.

Je suis te parler avec
à plus impatience.

Je rappelle, tu me
Léon que nous avons en
Kobler et dans la ville
de Benavente, et dans la ville
de Benavente, et dans la ville

Plan a prendre à Barcelone
et si j'accepterai dans les
me me proposerai une somme
fixe de 3000 - 4000 frs. ??
C'est chose se fait en a mes-
meut. ce n'est pas encore sûr,
je réfléchis, mais je t'en parle
parce que je me souviens par que
te apprends la chose par un
autre que par moi, j'en suis
sûr et j'appartenait s'attend.

Cris moi, ton
affectionné

Albéniz

Mes souvenirs Barcelone
Mardi 7h 10i.

Mathieu Crickboom. 15 cartes manuscrites [entre 1896 i 1905], lettre n°14, Barcelone, s.d.