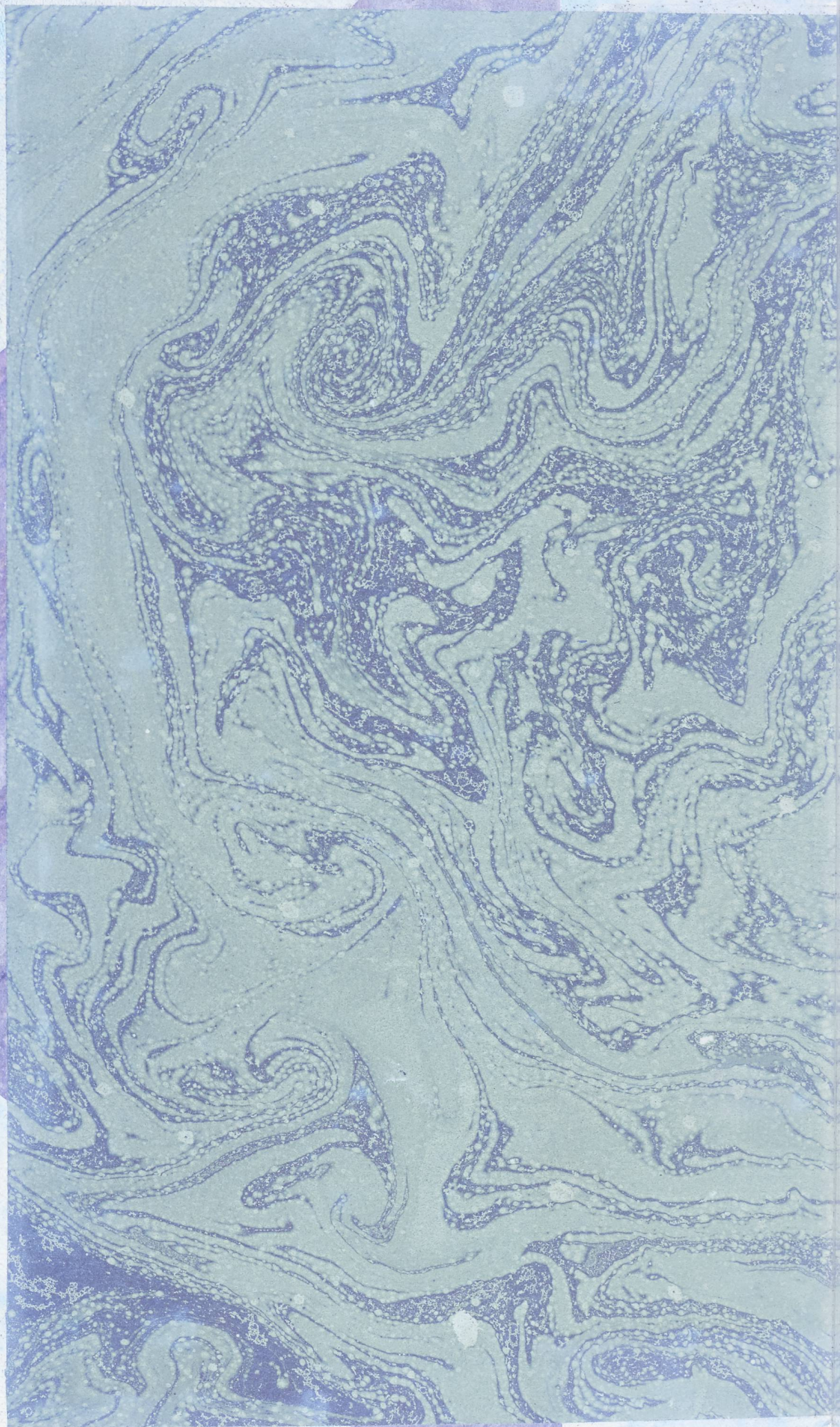

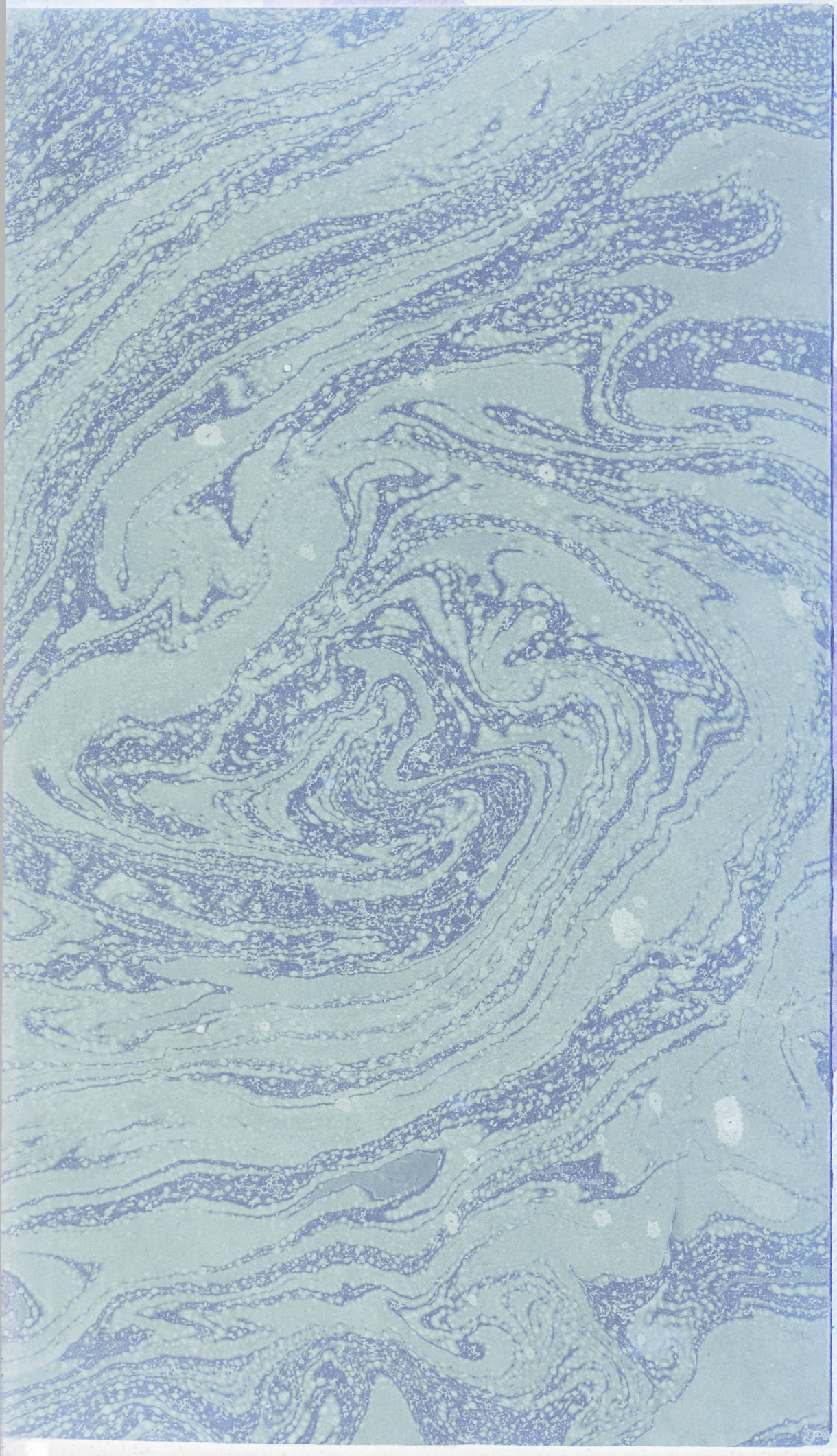

A mon excellent
Rik Reseb, ou plus
filialement de mes aimés
(ou plus aimant)
De tout cœur
Georges Lekkhon
Juillet 1923

GEORGES EEKHOUD

PETER BENOIT

Sa Vie

Son Esthétique et son Enseignement

Son Œuvre

BRUXELLES
IMPRIMERIE VEUVE MONNOM
RUE DE L'INDUSTRIE, 32

1897

PETER BENOIT[1]

(1) Conférence faite à Bruxelles et à Anvers.

Peter Henoif

D'APRÈS UNE PHOTOGRAPHIE DE CH. VAN BOGHOUT.

GEORGES EEKHOUD

PETER BENOIT

Sa Vie

Son Esthétique et son Enseignement

Son Œuvre

BRUXELLES
IMPRIMERIE VEUVE MONNOM
RUE DE L'INDUSTRIE, 32

1897

GEORGES EEKHOUD

PETER BENOIT

Sa Vie

Son Esthétique et son Enseignement

Son Œuvre

BRUXELLES
IMPRIMERIE VEUVE MONNOM
rue de l'Industrie, 22

1897

I

Sa Vie.

Le grand compositeur, le maître flamand, le fondateur de cette École de Musique que le gouvernement vient de promouvoir, pour le plus grand bonheur de la patrie flamande, au rang de Conservatoire, Peter-Léonard-Léopold Benoit, est né le 17 août 1834 à Harlebeke, dans la Flandre occidentale.

Pays de batailleurs et de contrebandiers fraudeurs de tabac, gaillards énergiques, méprisant les sentiers battus. La caractéristique de ces populations westflamandes consiste en une extrême « combativité ». Il ne se passe pas un dimanche sans que dans les cabarets l'on pointe du couteau et que l'on

essaie de se tailler des boutonnières à travers la blouse bleue, la chemise de flanelle rouge et la ferme chair musclée. Le village de Deerlyk est même célèbre entre tous ceux de Belgique. Il ne s'y commet pas moins de quatre ou cinq assassinats par an.

De tempérament peu passif et d'humeur plutôt spéculative et aventureuse, vrais Flamands d'avant-garde, les paysans et les ouvriers de ce pays ont été des premiers à s'affilier au parti démocrate-chrétien.

C'est à l'est du canal de Bossuyt que les candidats de ce parti recueillirent le plus grand nombre de suffrages. La lutte politique y revêtit même un peu du caractère des anciennes Jacqueries et rappela par plus d'un trait 1566 et la guerre des paysans. M. Léonce du Catillon, presque un « pays » de Benoit, du moins un voisin de clocher, nous rapportait récemment de curieux épisodes de cette guerre entre les deux catholicismes, le doctrinaire et le démocrate.

Entre le paysan bouillant et novateur, et le réfractaire franchement subversif, il y a place pour l'artiste, constaterait un Lombroso.

Aussi cette terre turbulente et de sang

vivace fut-elle féconde en belles personnalités créatrices. Elle nous a non seulement donné un musicien génial comme Benoit, mais aussi un excellent peintre, M. Emile Claus, originaire, lui, de Vive-Saint-Éloi, village voisin d'Harlebeke.

Il y a quelques années on montrait encore à Harlebeke, sur les bords de la Lys, les ruines du « Burg » des Forestiers ou premiers comtes de Flandre. La bourgade ou plutôt la ville natale de Benoit, car Harlebeke prétend être rangé parmi les villes, possédait aussi, à l'époque où le futur compositeur de *Charlotte Corday* usait ses premières culottes, des sociétés de rhétorique et d'harmonie, des ghildes, et même — excusez du peu — tout un orchestre de symphonie et une chapelle chorale qui se faisaient entendre à l'église. Vous voyez donc qu'à plus d'un titre Harlebeke n'est pas un village — pardon, une ville ordinaire — et qu'il y a lieu de parler d'Harlebeke même s'il ou plutôt si elle n'avait pas vu naître le grand musicien.

Les parents de Benoit n'étaient pas non plus des villageois ou mieux des citadins ordinaires :

Bernard Monie, son aïeul maternel, représentait un des derniers descendants des anciens bardes germaniques, que son talent de rimeur et d'improvisateur faisait inviter aux fêtes de mariage et de baptême de tout le pays à la ronde. En l'art — en son art comme il disait — consistaient son orgueil et son bonheur !

Du côté du père de Benoit on était amateur passionné de musique. Cette famille vivait à Beveren, d'où le père et l'oncle de Peter se rendaient chaque semaine à Courtrai pour y prendre des leçons de chant, de clarinette et de cornet à piston. Et tel était le zèle des deux virtuoses qu'ils faisaient concurrence au coq matinal et empêchaient souvent leurs voisins de dormir.

Non seulement Bernard Monie rimait comme Apollon lui-même, mais il possédait tout un répertoire de dictons et d'historiettes et il racontait, avec enthousiasme, les faits mémorables de l'histoire des Flandres.

La mère de Peter, qui tenait les premiers rôles lors des représentations de la chambre de rhétorique, déclamait souvent à la veillée au coin de l'âtre, des scènes entières de Kotzebue.

C'est de son père que le futur maître reçut les premières notions musicales. Mais c'est auprès d'un autre musicien, Pieter Carlier, dont Benoit parle toujours avec une reconnaissance et une sympathie filiales, qu'il s'initia encore avec plus de profit et d'enthousiasme aux éléments d'un art auquel il allait se consacrer tout entier. Pieter Carlier, l'organiste de Desselghem, village voisin de Harlebeke, apprit au jeune Benoit le piano, l'orgue et le chant grégorien.

« Ce Pieter Carlier n'était pas le premier venu, — écrit Benoit dans les savoureux souvenirs et impressions publiés sous ce titre *Lettres du pays flamand* dans le *Kunstbode*, son journal, — il possédait un esprit judicieux et une vibrante âme d'artiste. C'était, de plus, un homme de caractère, d'un commerce agréable, exerçant une réelle influence sur tous ceux qui l'entouraient... Carlier se tenait consciencieusement au courant de la situation musicale en Belgique. Il se rendait à pied à Waereghem — car Desselghem n'avait pas encore été doté d'une gare de chemin de fer — pour y prendre le train en destination de Gand ou de Bruxelles, où il allait assister à

la représentation de l'un ou l'autre opéra ou à quelque concert important. A son retour au village, Carlier communiquait ses impressions à ses « musici » et entre autres au jeune Benoit qui, âgé de quinze ans, en 1849, n'avait encore aucune idée d'un grand opéra. Le chançard!

Au nombre des élèves de Carlier se trouvait un brave garçon qui, ayant tiré un mauvais numéro à la conscription, dut au bon enseignement qu'il avait reçu de son maître, d'être incorporé comme musicien-gagiste. Un an après — c'est Benoit qui raconte l'anecdote — le jeune homme reconnaissant fit une visite à son ancien professeur et, tout en causant, il l'invita à lui jouer l'un ou l'autre morceau au piano. Le bonhomme s'étant rendu au désir du visiteur, celui-ci, le morceau fini, lui prit les deux mains, les secoua avec effusion, et lui dit d'un ton convaincu : « Maître... maître..., vous avez tout de même fait beauconp de progrès depuis mon départ! » On imagine l'ovation délirante que les assistants firent au bon jeune homme après cette mémorable parole!

Il n'est pas étonnant que Benoit, tout au

moins aussi ambitieux que le musicien-gagiste, entretînt dès cette époque de vastes rêves de gloire et qu'il ne voulut devenir ni maître d'école ni sacristain.

Le 3 septembre 1850 avait lieu la distribution des prix au pensionnat d'Harlebeke — car Harlebeke possédait un pensionnat! Au programme on lisait, et cela en français (*horresco referens!*) : « La musique est composée et dirigée par Benoit, Pierre, élève de l'établissement. » Ainsi, à l'âge de seize ans, alors qu'il n'avait jamais quitté sa ville natale, il composait déjà des morceaux pour chœurs et orchestre et brandissait déjà le bâton de mesure!

En 1851 le petit paysan se rendit seul à Bruxelles et se présenta tout droit au Conservatoire, sans être muni de la moindre recommandation, mais chargé de tout un bagage de sa composition : *Messes, Te Deum*, *Motets*, etc. Fétis lui fit un accueil paternel et l'admit d'emblée au Conservatoire où Peter eut Bosselet pour professeur de fugue et de contrepoint et le directeur lui-même pour professeur de composition.

Deux ans après — c'est Fétis qui nous l'apprend dans sa *Biographie universelle*

des musiciens — Benoit obtint au concours le deuxième prix d'harmonie, et le premier prix lui fut décerné en 1854. Dans la même année il décrocha le premier prix de contrepoint et de fugue. En 1855 il concourut pour le prix de Rome et remporta une mention honorable.

Sur ces entrefaites, en 1853, Charles Hanssens, qui lui avait donné des leçons d'instrumentation et lui avait appris à diriger, lui accorda ses entrées à l'orchestre de la Monnaie. Le batteur de triangle étant tombé malade, Peter le remplaça et devint surnuméraire « triangulateur ». Durant deux pleines années il fit consciencieusement son apprentissage et on allait le nommer titulaire avec appointements lorsque Cats, directeur du théâtre Flamand, alors le théâtre du Parc, l'engagea comme chef d'orchestre. Peter quitta non sans mélancoliques regrets ses amis de l'orchestre de la Monnaie, entre autres Artot, qui l'avait initié aux mystères des timbales, et Van Bouwel, qui prétendait lui enseigner l'esthétique de la grosse caisse.

Au théâtre Flamand Benoit n'écrivit pas moins de douze drames à trémolos. Dès lors il entretint une prédilection marquée

pour le drame avec musique, genre dont, plus tard, l'*Egmont* de Beethoven, le *Songe d'une Nuit d'été* de Mendelssohn, *Preciosa* de Weber, etc. lui révélèrent la véritable signification, et qu'il enrichit de deux chefs-d'œuvre, *Charlotte Corday* et la *Pacification de Gand*. Malgré le succès de ces deux pièces représentées toutes deux en 1876, l'une à Anvers, l'autre à Gand, elles ne furent reprises que tout récemment. A ces deux œuvres Benoit ajouta, en collaboration avec Frans Gittens, *Karel Van Gelderland*, premier essai de ce qu'il appelle un *opéra parlé*, et tout récemment *Het Meilief*, délicieuse paysannerie composée sur un livret de M. Julien De Meester.

Mais reprenons les faits dans leur ordre chronologique :

Au nombre des premiers essais de Benoit comme compositeur dramatique figure la *Belgische Natie*, qui fut représentée le 27 juillet 1856 au théâtre du Parc à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire du couronnement de Léopold Ier. Au mois de décembre de la même année, toujours pendant qu'il était chef d'orchestre du théâtre du Parc, Benoit fait jouer avec succès sur

ce théâtre un opéra flamand intitulé *Het Dorp in 't gebergte* (le Village dans les montagnes).

Arrive le concours musical de 1857 et Benoit se fait décerner, cette fois, le premier prix pour la cantate dont le sujet était *Le Meurtre d'Abel*. Exécuté solennellement au Conservatoire, cet ouvrage produisit une vive impression.

Contrairement à l'usage, au lieu de se rendre à Rome, Benoit, sollicité dès cette époque par des sympathies et des aspirations germaniques, — que son commerce avec les poètes et les artistes du groupe flamingant : Emmanuel Hiel, Henri Conscience, etc., avait rendues inébranlables, — partit pour l'Allemagne.

Après un court séjour à Leipzig, il alla passer l'été de 1858 à Dresde, puis il visita Prague, Berlin et Munich. A Berlin, le chœur de la cathédrale, dirigé par M. Neithard, exécuta un *Ave Maria*, à huit voix en deux chœurs, composé par le jeune lauréat.

En même temps que s'affirme et s'impose sa vocation de compositeur, Benoit aspire à jouer un rôle d'esthéticien et de chef d'école.

Lorsque le prix de Rome envoie d'Allemagne à l'Académie de Belgique une *Petite Cantate de Noël* que Daussoigne-Méhul, le rapporteur, qualifie de « composition remarquable à plus d'un titre », il fait parvenir aussi à nos « immortels » un écrit intitulé : *De l'École de musique flamande et de son avenir*, dans lequel sont esquissées quelques-unes des idées qu'il soutiendra avec une conviction et une opiniâtreté inébranlables dans de nombreux discours, articles de journaux, études de revues, rapports, lettres ouvertes, brochures, etc.

A son retour en Belgique, il fait exécuter à Bruxelles et à Gand une messe solennelle, grande composition dont Fétis disait « qu'elle était digne de fixer l'attention sous les deux points de vue qui embrassent toute la valeur d'une œuvre d'art, à savoir la pensée et sa réalisation ». C'est encore Fétis qui disait avec une remarquable prescience de l'originalité de son élève : « Ce qui frappe au premier abord dans la musique du jeune compositeur, c'est l'accord du style avec l'objet religieux de cette œuvre. Ce style est grave. Mais ce n'est pas dire que ce soit celui de la musique d'église des

maîtres qui ont écrit dans la seconde moitié du XVIIIe siècle ni dans la deuxième moitié du XIXe, car le jeune artiste marche dans une voie qui est la sienne et n'accepte pas l'autorité de la tradition. »

La suite de la glorieuse carrière parcourue par le compositeur donne à cette appréciation de Fétis la valeur d'une prophétie.

Cependant l'occasion, le moment n'est pas encore venu pour Benoit de rester au pays. Il désire se tremper pour la lutte, se fortifier par un plus long séjour à l'étranger.

En 1861 nous le trouvons à Paris où il fait recevoir au théâtre Lyrique, malheureusement sans parvenir à l'y faire représenter, son opéra *Le Roi des Aulnes*, dont l'ouverture a été popularisée par les concerts. En attendant la mise à la scène de cet ouvrage, Benoit accepte la place de chef d'orchestre aux Bouffes-Parisiens, où le dieu Offenbach, le Jupin de l'opérette, attirait un défilé continuel de fervents haut placés : courtisans, dames du monde, lorettes à la mode, ministres, princes, généraux, jusqu'à des têtes couronnées; spectateurs tellement fascinés par le prodigieux humour et la verve géniale de ces parodies

qu'ils en oubliaient les atteintes portées à leur prestige par ces délirants sarcasmes. La rencontre d'Offenbach et de Benoit ne manque pas de piquant. Voit-on Sophocle aux gages d'Aristophane ?

C'est sans doute pour accentuer encore l'antithèse que Benoit écrit à cette époque un *Requiem*, la quatrième partie de sa tétralogie religieuse. Pendant les entr'actes, souvent après le furieux final du troisième acte d'*Orphée aux enfers*, les instrumentistes des Bouffes se réunissaient avec leur chef dans les sous-sols pour y essayer les effets d'orchestre du *Requiem*. Vous concevez l'ahurissement et la vague consternation du public entendant partir des profondeurs souterraines une succession d'accords lugubres après une musique échevelée ! Imaginez-vous aussi la polyphonie fantastique qui résulte souvent dans l'esprit de Benoit, du mélange des notes égrillardes de l'opérette que dirige le chef d'orchestre et des accents funèbres du *Requiem* auquel rêve le compositeur.

Cependant, à un moment, quelque admiration qu'il professe pour le génie d'Offenbach, Benoit se sent une personnalité trop indépendante, trop généreuse, pour demeu-

rer attelé plus longtemps au char de ce musicien satirique. Il est temps de songer à sa propre mission. Benoit retourne à Bruxelles, et bientôt après, en novembre 1867, une décision du conseil communal d'Anvers le place à la tête de l'*Ecole de Musique flamande* fondée, à la même date, dans cette ville.

Ici nous entrons dans la grande période d'activité de Peter Benoit, activité dévorante, véritablement prodigieuse, qui n'est pas près de s'éteindre après plus de vingt-cinq ans d'une production continuelle.

Heureusement l'artiste combatif et créateur est servi par une exceptionnelle constitution physique, par un corps d'athlète, des nerfs d'acier, des muscles de fer! Le temps ne semble point avoir de prise sur cette superbe nature. Même les vicissitudes, les revers, les persécutions, les cabales, les mille embûches semées sur son chemin comme sur ceux de tous les novateurs, de tous les apôtres, de tous les vrais artistes par la légion des envieux, des impuissants, des formulards et des ratés ; même la réalisation perpétuellement ajournée du rêve de sa vie : *un Conservatoire flamand*, n'est point

parvenue à voûter ce fort entre les forts.

Pourtant, il y a quelques annnées, on put craindre un instant — et l'inquiétude, l'anxiété fut grande dans notre pays — que ce travailleur infatigable allait être terrassé ! Vers les derniers mois de la dernière Exposition universelle d'Anvers que Benoit avait non seulement inaugurée par une grandiose cantate de sa composition, mais dont il avait tenu à organiser et à diriger toutes les manifestations musicales, le maître tomba subitement malade. Heureusement de calmes et longues vacances passées au pays natal, chez un de ses grands amis, M. François Loquet, secrétaire communal de Desselghem, eurent raison de cette indisposition causée par un surmenage qui eût démoli le gaillard le plus solidement trempé. C'est même pendant sa convalescence, aux rives de la Lys, que pour se reposer de la composition musicale le maître écrivit ces pages intimes et familiales, si pieusement imprégnées des effluves du terroir, auxquelles je faisais allusion plus haut.

D'ailleurs, Benoit a toujours été un fanatique de la campagne. Avec son pays de Flandre c'est la Campine qu'il préfère à toute autre villégiature. La plupart de ses

grandes œuvres ont été conçues et composées en communiant avec la poésie des vastes bruyères et des horizons illimités.

Il n'est pas besoin de vous tracer un portrait du maître. Tous vous l'avez vu, sinon dans l'intimité où il se montre le causeur le plus exquis, le charmeur le plus irrésistible qu'on puisse rêver, — du moins juché sur une estrade, lors de l'exécution de l'une ou l'autre de ses compositions monumentales, interprétées par des légions de chanteurs et d'instrumentistes, légions qu'il dirige avec l'exaltation d'un prophète et l'intrépidité d'un conquérant, légions qu'il inspire, qu'il électrise, qu'il fanatise, pour ainsi dire, d'un fluide orphique.

Grand, robuste, carré d'épaules, la tête léonine, la crinière abondante, sanguin de complexion, le front serein et sans rides, le nez d'une courbe impérieuse, la mâchoire puissante, le menton volontaire, des yeux éclairés par la joie des immortels, le regard à la fois spirituel et bon, il me rappelle le Jupiter assis avec Mercure chez *Philémon et Baucis* dans une toile célèbre de Jordaens.

Après un de ces festivals mémorables où il est pour ainsi dire le premier, le principal

interprète de son œuvre, on le comparerait encore mieux à Neptune sortant de son humide royaume. Souvent il a mis tant d'ardeur, tant de fougue à conduire ses musiciens, qu'il ruisselle de sueur dès la première partie du concert. Lors de l'exécution de la *Muse de l'Histoire* à Bruxelles il se mit dans un tel état en dirigeant qu'on fut forcé de lui apporter un cordial et des habits. Puis sur l'estrade même, réunissant une demi-douzaine de harpes revêtues de leur fourreau de toile, on en forma une sorte de cabine dans laquelle, en se baissant un peu, il put se déshabiller et changer même de chemise en face du public, sans être vu.

Si, comme je le disais, Benoit a été combattu avec acharnement, dénigré, bafoué, systématiquement et sournoisement contrarié par les envieux et les philistins, ou les néfastes touche-à-tout des édilités et du monde officiel, en revanche il a rallié autour de lui les chaudes sympathies, la ferveur, le dévouement d'une élite, une légion de croyants possédant cette foi dont la Bible dit qu'elle est capable de soulever des montagnes. Et grâce à ses disciples l'artiste est,

en effet, parvenu à soulever et même à culbuter des Himalaya d'indifférence ou d'hostilité.

A Anvers, les dames patriciennes, notamment les membres de la Société de musique, ont été ses premières et ardentes prosélytes. Je citerai parmi ses alliées de la première heure : la vénérable demoiselle Constance Teichmann, Mme Schnitzler-Selb, Mmes De Give-Ledelier et Van Ryswyck.

Du côté des amis qui l'aidaient à organiser les fastueuses exécutions de ses œuvres, il me faut nommer en premier lieu M. Gustave de Deken (à qui Benoit a dédié son *Oorlog*), Florent Vlaminckx, Schmidt, etc.

Durant sa carrière de compositeur il en a rencontré de toutes les couleurs, de tragiques et de comiques. Récemment il me contait encore celle-ci, de couleur joyeuse :

Il dirigeait à Malines un petit orchestre d'amateurs, un de ces orchestres où, selon les anciennes traditions des petites villes flamandes, les musiciens sont répartis non pas en bons et mauvais exécutants, mais en exécutants jouant de leur propre instrument et en musiciens se servant des outils collectifs. Il s'agissait d'exécuter une symphonie

en *ré*. Tout à coup Benoit entend une discordance affreuse produite par les clarinettes. Il interrompt l'orchestre et s'adressant aux clarinettistes : « Vous aurez pris sans doute un morceau pour un autre, Messieurs, nous jouons en *ré* et vous venez de jouer en *fa*. — Non, Monsieur, c'est bien la symphonie désignée ! — Recommençons ! — Nouvelle discordance. On reprend encore, toujours avec le même résultat cacophonique. A la fin Benoit, n'y tenant plus, avise le chef de ces massacres, un vieux poivre et sel, à grosses lunettes bleues, un bonnet en poil de lapin renfoncé sur les yeux, l'air d'un marchand de bétail du Neckerspoel, et l'engage le plus poliment possible à se taire avec ses compagnons. Il eût fallu voir ce quidam se dresser rageusement. Et dans ce suave flamand des bords de la Dyle :

« Nous taire, Monsieur ! Jamais ! Nous sommes membres de la société et nous avons le droit de jouer comme tous les autres ! Et de plus, Monsieur, je joue sur mon propre instrument et je mets les doigts où il me plaît. »

A cette sortie pyramidale, Benoit laissa tomber son bâton et se sauva sans demander

son reste et depuis lors il n'entendit plus jamais parler de ces philharmoniques malinois.

Quant aux interprètes, si je les énumérais, tout le livre d'or des musiciens et artistes belges contemporains y passerait ! Au Conservatoire et dans l'orchestre de Bruxelles, notamment, Benoit ne compte que des amis, je dirai même des idolâtres. Et ce n'est pas en Wallonnie que ce Flamand a rencontré le moins de sympathie et d'admiration.

Mais un hommage tout spécial revient à la mémoire du cher, du regretté Émile Blauwaert, le magistral chanteur, le héraut d'armes de nos compositeurs nationaux, celui qui créa les hautes et viriles figures des oratorios du maître. Aussi le nom de Blauwaert ne peut être séparé de celui de Peter Benoit et de ceux de Van Beers, le poète de l'*Oorlog*, de De Geyter, celui de la *Rubens-Cantate*, et d'Emmanuel Hiel, le chantre de l'*Escaut* et de *Lucifer*, le plus compréhensif et le plus inspiré des collaborateurs du musicien.

II

Son Esthétique et son Enseignement.

Avant de passer à un rapide examen de la production musicale de Benoit, je toucherai un mot de ses théories, de son programme d'enseignement, de ce qu'il entend par son Conservatoire flamand. Pour cela je n'aurai qu'à puiser, çà et là, dans ses propres écrits :

Au début d'une brochure publiée en 1875 sous ce titre : *Verhandeling over de Nationale Toonkunde* (Dissertation sur la musique nationale), Benoit se donne pour mission de ramener l'éducation musicale au principe naturel, en développant chez le peuple le sentiment individuel et l'esprit national.

Il se déclare l'adversaire de l'*éclectisme*, du *cosmopolitisme* et de l'*utilitarisme*, à son avis trois fléaux qui dépouillent une nation de sa force vitale et de son originalité. « Toutefois, a-t-il soin d'ajouter, il existe un *cosmopolitisme* raisonnable, notamment celui qui, partant de l'idée de *nationalisme*, reconnaît à chaque peuple sa faculté créatrice, sans subordonner celle-ci à des conditions de développement basées sur un principe uniforme incompatible avec le génie particulier de chaque peuple. Ce *cosmopolitisme*-là est même recommandable : c'est la reconnaissance de l'action libre et du libre développement d'une race, par toutes les autres races. Partant de ce point de vue que la liberté consiste dans le respect de l'individu par l'individu, pris pour base des rapports mutuels entre les divers membres de la collectivité, le *cosmopolitisme* bien entendu établit le même principe pour la *personnalité collective* et réclame pour les *peuples* le même droit à l'*autonomie* que pour les *individus*.

En un autre passage de l'opuscule précité, Benoit remarque que de même que la connaissance de soi-même et de ses proches est la clef de la connaissance de l'humanité

complète, l'idée patriale est le commencement de l'idée universelle.

Voilà des idées très saines et qui seront approuvées par les artistes les moins patriotards, par tous ceux qui réprouvent les armées et les douanes.

Passant à des considérations moins générales Benoit affirme que le peuple qui ne parle pas sa propre langue ne produira jamais ce qu'il appelle des *thèmes mélodiques types* parce qu'une étroite relation existe entre le *caractère du chant* et la *forme* et l'*esprit* de la langue.

Benoit prétend aussi que les Italiens sont les premiers qui ont, après le XVIe siècle, et au moyen de leur langue nationale, créé des *mélodies types*. A son avis l'esprit et le génie des races du Nord, Flamands, Hollandais, Allemands, ne sont pas *synthétiques* mais bien *analytiques*, et pour ce motif la musique de ces peuples doit revêtir un caractère tout différent de celle des peuples méridionaux et s'affranchir de cette forme indéterminée en laquelle consiste la mélodie italienne. Chez nous autres, races germaniques, dit Peter Benoit, l'avenir de la musique ne se décidera complètement que lorsque nous

nous serons affranchis des types mélodiques du Midi et que nous serons parvenus à créer nos propres *melos*, notre propre manière de dire et de chanter.

Je citerais volontiers les pages intéressantes et de haute envolée consacrées par Benoit au rôle de Weber, Schumann et Wagner comme créateurs de la musique nationale allemande, mais cela m'entraînerait trop loin et je dois me contenter de résumer quelques-unes des idées formulées par le maître.

Ailleurs Benoit démontre qu'il a eu raison de répondre affirmativement à cette question saugrenue que lui posait pour l'embarrasser un de ses contradicteurs : « Jouera-t-on aussi, dans le Conservatoire de vos rêves, de la trompette et de la clarinette *en flamand?* »

— Certainement, répond Benoit, ou tout au moins *à la flamande*.

Car les véritables compositeurs nationaux ont besoin, pour l'interprétation de leurs œuvres, d'exécutants inspirés du même esprit que le leur, et aussi d'auditeurs parfaitement en état de les comprendre. A cette condition seule il est possible de posséder

un art national. D'ailleurs, il n'y a que des orchestres automates, les orchestrions pour jouer de la même façon dans tous les pays.

Au congrès néerlandais qui se tint en 1884 à Bruges, le maître exposa, en un mémorable discours, sa théorie sur l'art musical flamand. Il comparait celui-ci à un édifice reposant sur trois bases : 1° l'enseignement musical flamand; 2° la création musicale, conséquence du 1°; et 3° l'exécution musicale en rapport étroit avec le 1° et le 2°.

L'enseignement comportait trois degrés : l'inférieur, le moyen et le supérieur.

Au degré inférieur l'élève est initié à la mélodie, au rythme et à la couleur de sa langue maternelle. On lui fait chanter des mélodies populaires.

Au degré moyen, comportant les cours de chant et l'étude des divers instruments, outre des exercices techniques l'élève exécute des transcriptions de chansons et de danses populaires autochtones. Aux élèves des classes d'harmonie et de contrepoint ces thèmes populaires servent de « motifs » à développements.

Les professeurs apprennent aux élèves

dans un sens plus raffiné la prosodie de la langue maternelle, la structure naturelle du vers et du motif des chansons populaires.

Au degré supérieur ce programme est plus étendu, plus développé. C'est encore sur des thèmes populaires, sur les motifs types que les élèves des classes de fugue et de composition bâtissent leurs essais.

Mais en même temps qu'on l'initie à la musique néerlandaise, l'élève étudie les productions des autres peuples, à commencer par celles des races congénères. Ces productions, Benoit les classe en trois groupes : le groupe germanique, le groupe slave et le groupe latin. Dans les classes inférieures et moyennes l'élève apprend à connaître, outre les œuvres des compositeurs néerlandais et flamands, celles des maîtres de la Scandinavie, de l'Allemagne et de l'Angleterre. Ce n'est que dans les classes supérieures que, tout en étudiant encore les précédents, il s'initie à la musique des Wallons, des Italiens, des Français, des Russes, etc.

Le système d'éducation musicale préconisé par Benoit est donc double et consiste en premier lieu dans l'étude et l'interprétation des chants et des danses populaires de

chaque peuple et en second lieu des œuvres artistiques du peuple dont on a pénétré la nature musicale et poétique dans ses thèmes populaires.

Je crois que ce système n'a rien que de très rationnel. Benoit l'applique déjà en grande partie dans l'établissement placé sous sa direction.

J'aurais à glaner mainte page intéressante encore dans les écrits de Peter Benoit, mais ce que je viens d'en traduire et d'en résumer suffira, je crois, pour donner une idée de cette partie de son œuvre, et aussi de la façon dont le maître applique ses théories artistiques.

Il étend ces principes du domaine de l'enseignement proprement dit à la vie nationale et publique. Ainsi compris, l'enseignement passe du conservatoire au concert et au théâtre.

Il s'agit d'une sorte d'école de mœurs nationales ou mieux d'une véritable chaire de civilisation patriale au moyen de la poésie et de la musique. Rêve superbe, rêve grandiose que Benoit est parvenu à réaliser en grande partie.

D'excellents professeurs, des disciples convaincus ont secondé le maître dans ses

hautes aspirations, tels MM. Gustave Huberti, Henri Fontaine, Constant Lenaerts, Bessems, Possoz, Bosiers, Callaerts, Moordag, Colyns, Theophiel Anthony, feu Waelput, Van Gheluwe, Willem De Mol, Jan Van den Eeden, Karel Mesdagh, Pierre Houben, etc., etc.

Nombreux et brillants sont aussi les élèves formés à cet enseignement, pour ne parler que de MM. Jan Blockx, le compositeur du *Kermisdag*, de *Milenka* et de *Princesse d'Auberge*, Emiel Wambach, Frank Van der Stucken, Edouard Blaes, Edouard Keurvels, l'excellent chef d'orchestre du théâtre Flamand d'Anvers et compositeur de *Parisina*, Andelhof, etc.

Mais j'ai hâte d'aborder l'examen de l'œuvre musicale du chef d'école.

Un mot, en passant, sur la partie matérielle des festivals Benoit :

Des jugeurs ont qualifié de puérilité l'idée de faire intervenir le carillon ou le bourdon des beffrois, des cathédrales dans les vastes déploiements d'orchestre et de chanteurs. Étant données les aspirations de Benoit, son art tout en dehors, expansif, exubérant, son goût du faste et de la représentation, rien

de plus logique que ces soi-disant excentricités. Lors de l'exécution sur la place Verte d'Anvers, par une belle soirée d'août, de la *Rubens Cantate*, l'effet des appels de trompettes thébaines, tombant du haut de la flèche de Notre-Dame, fut prodigieux, et le coup de canon introduit dans la polyphonie de l'oratorio inaugural de l'exposition d'Anvers ajouta à l'impression imposante de cette belle œuvre.

A propos de ce coup de canon, les bons critiques ignorent que Benoit n'a rien innové.

A Lille on fit intervenir toute une batterie dans l'exécution d'une cantate dirigée par Hector Berlioz. Ce parc ou plutôt ce chœur d'artillerie était composé de dix pièces de douze et les solistes étaient représentés par six canons de vingt-quatre. Le signal devait être donné par deux fusées volantes. Malheureusement, les canons ne partirent pas, faute de lances à feu pour les allumer. Et le public, qui n'entendit que le sifflement et qui ne vit que les étincelles des fusées, trouva ce nouvel effet d'orchestre assez agréable à l'œil.

Depuis, les canons ont été perfectionnés, même au point de vue musical, et c'est en

pressant un bouton de sonnette électrique que Benoit donna le signal au capitaine d'artillerie chargé de diriger l'ensemble pyrotechnique de son oratorio *La Muse de l'Histoire*.

III

Son Œuvre.

L'oratorio, d'essence catholique et italienne à l'origine, atteint sa forme définitive, son apogée en pays allemand et protestant. Il est austère, solennel, affranchi de toute attache charnelle, de tout lien profane.

Il est l'expression musicale des idées de la Réforme et la sublime et patriarcale personnalité de Jean-Sébastien Bach en apparaît le formidable Luther.

Mais la Réforme naquit à côté de la Renaissance.

Au XVIe siècle, les deux civilisations, les deux états d'âme se coudoient.

Mettez en regard les portraits du temps et vous apercevrez d'un coup d'œil la Renaissance et la Réforme :

« D'un côté — le parallèle est d'Hippolyte Taine — quelque condottiere demi-nu, en costume romain, quelque cardinal dans sa simarre, amplement drapé sur un riche fauteuil sculpté et orné de têtes de lions, de feuillages, de faunes dansants, lui-même ironique et voluptueux, avec le fin et dangereux regard du politique et de l'homme du monde, cauteleusement courbé et en arrêt; de l'autre côté quelque brave docteur en théologie, homme simple, mal peigné, roide comme un pieu dans sa robe unie de bure noire, avec de gros livres de doctrine à fermoirs solides, travailleur convaincu, père de famille exemplaire. »

Maintenant, imaginez-vous, avant que — pour me servir de l'expression de Stendhal — l'Europe occidentale soit devenue biblique et que psaumes et chorals, motifs types du protestantisme, aient enfanté l'oratorio de Bach et de Hændel, imaginez-vous, dis-je, la musique qui eût scandalisé le bon docteur en théologie et ravi son voisin le cardinal ou le condottiere, une musique colorée,

parfois caressante et familière, parfois brûlante et farouche, une musique parlant aux nerfs et aux sens; une musique très sanguine, très sensuelle, plus impulsive que cérébrale, écrite souvent comme à coups de masse d'armes et d'autres fois gravée, griffée à la pointe d'un stylet, une musique ultra décorative, pétrie en pleine pâte, tangible, aux reliefs accusés, aux rondes formes musculaires, aussi peu spiritualiste mais aussi panthéiste que possible, en un mot, représentez-vous l'oratorio d'avant Sébastien Bach et Luther, l'oratorio païen ou catholique (à l'époque de Léon X les deux mots sont synonymes), l'oratorio de la Renaissance.

— Mais cet oratorio n'existe pas! me direz-vous.

— Dites plutôt qu'il n'est pas venu à son heure. Le compositeur est né trois siècles après ses génies congénères : les poètes, les peintres et les princes magnifiques du XVIe siècle, et il s'appelle Peter Benoit.

Pareils exemples d'artistes rétrospectifs ne sont pas rares. Le baron Leys ne continue-t-il pas les gothiques et les primitifs? En littérature n'avons-nous pas Maurice Maeterlinck pour nous donner des transpo-

sitions littéraires de l'âme de Memlinck et des primitifs, de l'effroi gothique? Mais dans le cas de Benoit il ne s'agit pas seulement d'une assimilation, d'une tradition reprise pour son compte. Ce Flamand du XIXe siècle crée tout d'une pièce la musique qui manquait à l'époque de notre splendeur communale. Elle eût rehaussé les fêtes données par les ducs de Bourgogne et Charles-Quint ; elle eût illustré, en Angleterre, sinon les féeries délicieuses de Shakespeare, trop fines, trop subtiles pour ces accompagnements cossus et un peu massifs, du moins ces « masques » de Ben Jonson représentés devant Jacques Ier et dans lesquels reines et pairesses réalisaient en tableaux vivants les plus sensuelles allégories dont Rubens devait décorer la galerie de Médicis.

Fermez les yeux en écoutant un de ces oratorios ou une de ces grandes cantates. En votre imagination surgissent des décors inouïs, entassés, multipliés par le compositeur : forums antiques, palazzi à l'italienne, rades encombrées de navires, armées rangées en bataille, massacres ou kermesses, champs de foire ou champs de supplice, tonnelles de guinguettes ou portiques de

sanctuaires, fantasmagories de démons et d'archanges, lourds ébats de kobolds ou chevauchée aérienne d'esprits élémentaires; toutes ces visions alternent, se fondent graduellement ou contrastent en violente antithèse, s'amalgament en une symphonie discrète comme un brouillard crépusculaire ou se dévorent l'une l'autre, s'embrasent et fulminent comme des nuées orageuses.

Dans l'*Oorlog*, les guérets couverts de meules dorées auxquelles s'adossent sous le ciel de midi les moissonneurs au repos, revêtent une apparence graduellement tragique; sous le bâton du chef d'orchestre comme sous la baguette du magicien les radieuses emblavures, théâtre d'une sieste idyllique, se transforment, peu à peu, en un camp de soldats surpris par l'ennemi; à présent les meules de blé figurent des tentes enflammées; les moissonneurs sommeillant dans des poses abandonnées et placides représentent, raidis et convulsés, des cadavres de soldats, et les coquelicots sont devenus des flaques de sang!...

Un peu plus loin, dans ce même *Oorlog*, une des œuvres capitales du maître, l'orchestre et le chœur se dédoublent et, simul-

tanément, on entend jubiler et exulter les *Te Deum* dans les basiliques et râler les moribonds, et les veuves et les mères se répandre en plaintes et en imprécations !

*
* *

D'autres fois, ce sont de grandioses déploiements festifs le long des voies jonchées de fleurs, sous les arcs de triomphe, entre les colonnades érigées par des maîtres et payées par l'émulation des ghildes opulentes. C'est une joyeuse entrée de souverain dans sa bonne ville. Simple badaud, piété sur le bord du trottoir, on assiste au défilé. La tête du cortège débouche sur la place. D'abord, les hérauts d'armes levant et tournant vers le ciel leurs trompes et leurs buccins auxquels s'appendent des étendards héraldiques. Les pavillons des cuivres, béants comme des gueules, crachent des appels impérieusement discords. Piquiers, trabans, dépoitraillés, arquebusiers fumeux déambulent d'un pas martial et pesant. Les vierges et les prêtresses, de tendres éphèbes aux voix grêles, égrènent des rosaires ou bien effeuillent des roses. Des chars dépassant les pignons des maisons de bois cahotent, trébuchent, comme

ivres de leur importance, et promènent, à travers les ruelles tortueuses, les dépouilles des parcs et des jardins, et aussi les trésors des sacristies, des entrepôts entiers d'étoffes et de joyaux, tels des cathédrales ambulantes ou des forêts vagabondes, des trônes, des reposoirs peuplés de figurants aussi plastiques que les effigies des anciens dieux.

Les cloches sonnent dans les beffrois, les tambours battent aux champs, sur la basse continue du brouhaha populaire éclatent des noëls et des vivats stridents. Tout au bout, des prélats en habit pontifical chevauchent sous des baldaquins portés par une escorte de pages. Et c'est sur tout le parcours une bousculade ou un grouillis, soudainement figé, de badauds massés de droite et de gauche, accrochés à des saillies de façade, collés aux fenêtres, un pullulement de curieux qui s'agenouillent tant bien que mal au passage des ostensoirs et des châsses, qui se relèvent pour acclamer le tribun, saluer le prince, huer le bouffon. De loin en loin, sur des estrades richement tapissées, se prélassent les notables matrones, les filles des doyens de corporations, parées à l'égal des reines, plus épanouies et plus saines que les

baronnes au front sourcilleux qui les dévisagent furtivement en pressant l'allure de leurs haquenées.

*
* *

Sans être écrites pour le théâtre, ces partitions : *La Muse de l'Histoire*, l'*Oorlog*, le *Lucifer*, l'*Escaut* et tant d'autres encore, sont éminemment théâtrales. Benoit en soigne la mise en scène — c'est le mot — comme s'il s'agissait d'un drame lyrique. L'exécution d'une de ses œuvres exige un personnel, une figuration aussi nombreuse qu'une pièce à grand spectacle ou qu'un « ommegang ». Le compositeur ordonne ses diverses phalanges orchestrales comme un décorateur de la belle époque, un génial brosseur de fresques composait ses cartons.

Amoureux de la foule, la comprenant, la sentant au point d'en devenir l'âme, Benoit recherche pour son instrumentation tous les timbres, tous les agents de sonorité capables de traduire les clameurs de fête, de deuil, de triomphe, de carnage et d'adoration.

Son œuvre célèbre la vie collective. Elle est optimiste comme la multitude, comme la grande humanité, ou mieux comme la

nature infinie. Dans l'*Oorlog* la tuerie s'empâte d'une couleur et d'un relief tellement admirables que c'est un régal de l'entendre.

Ainsi, les martyrs et les supplices de Rubens flattent les yeux, les mettent en appétit ; ainsi l'aspect d'une boucherie bien tenue réjouit l'estomac. La magnificence et le ragoût de la facture l'emportent sur la terreur ou la cruauté du sujet.

De ces oratorios se dégage une impression de robustesse, d'ampleur, de consistance. Les thèmes fondamentaux, longuement développés, font songer au cours majestueux d'un fleuve. Et ce n'est pas sans raison que Benoit a chanté *l'Escaut*, *le Rhin* et même, avec plus d'intimité, *la Lys*, la blonde rivière natale.

La trame mélodique principale se déroule à travers des harmonies grasses et copieuses, comme les pâturages des polders flamands. De lieue en lieue les motifs épisodiques, autant d'affluents du thème fondamental, accourent pour lui payer tribut et se fondre en lui. Lorsqu'il arrosait des contrées plus accidentées, le fleuve précipitait son cours, car, encaissé entre les roches, il lui tardait de gagner les plaines du Nord et de s'étaler,

sous le dais d'un ciel infini, dans le lit spacieux offert à la pléthore de ses flots. Il méprise la course désordonnée et la vaine pétulance des torrents; ses colères à lui ne s'épuisent pas en bonds puérils et en cascatelles fugaces, plutôt mousseuses qu'écumantes, mais les siennes ameutent et amoncellent des vagues houleuses comme celles de l'océan, et au lieu de s'acharner à polir des cailloux, elles supportent et balancent des navires géants.

Ainsi l'oratorio de Benoit répugne aux fièvres superficielles et aux agitations stériles, et lorsqu'il déchaîne ses orages symphoniques, ses tourmentes chorales, les rythmes en gardent toujours l'allure pesante et pataude des anciens *klauwaerts*, glaneurs d'éperons d'or, moissonneurs de lis d'argent!

A côté du Benoit majestueux et épanoui, à côté du musicien d'apparat festoyant une ville, un peuple entier, se révèle un Benoit intime, évocateur de scènes mièvres et de visions séraphiques, et la même patte qui édifie les grands oratorios *Lucifer*, l'*Oorlog*, le *Schelde,* tracera les linéaments délicats et tendres de la *Kindercantate*.

Impossible, en écoutant cette dernière par-

tition, de ne pas songer aux chers petiots de Flandre et de Brabant, aux jolies têtes blondes et roses avivées de ces grands yeux d'un bleu barbeau, de ce bleu des plats de faïence ornant les manteaux de cheminée dans les fermes qui les abritent; — à ces bambins et bambines accroupis au seuil des chaumes ou pelotonnés, ébouriffés au soleil, comme des poussins dans le sable des routes!

*
* *

Et quelle autre note encore que celle donnée par Benoit dans ses deux grands drames lyriques, *La Pacification de Gand* et *Charlotte Corday*. C'est comme de l'histoire en musique. Les caractéristiques de Guillaume d'Orange, de Marat, sont des portraits d'une allure étonnante et d'une vérité presque psychologique. Et quelle peinture que celle de la révolution dans les rues de Paris ou que celle de la terreur espagnole et de l'inquisition dans les Pays-Bas.

Ici l'art de Benoit acquiert une intensité d'expression bien supérieure encore à celle qu'on admire dans ses oratorios. Sa conception s'agrandit, sa facture se spiritualise. Il

n'est plus seulement un coloriste vigoureux, un pompeux régisseur d'apothéoses et de triomphes, un doux contemplatif, butinant les idylles, amoureux ou paternel, il s'élève à la taille des grands penseurs, des voyants de l'au-delà, des confesseurs du passé, des devins de l'avenir. Rubens s'est rapproché de Michel-Ange et du Vinci.

Mais ce qui persiste dans tout l'œuvre de Benoit, dans ses compositions gracieuses autant que dans ses pages épiques et poignantes, c'est l'indéfinissable sentiment d'une race, d'un milieu, d'un terroir spécial. Cette musique est adéquate à la contrée, au climat, à l'âme invisible de la patrie. On y entend chuchoter des voix mystérieuses et sourdre des larmes de tendresse. C'est comme si les doigts mêmes de la Patrie se posaient câlins et miséricordieux sur la tête de l'enfant oublieux de ses origines.

Oui, Benoit est un de ces puissants médiums qui condensent en leur art les effluves d'une contrée ; il rend tangible le symbole patrial ; il suscite en nous des pressentiments et des nostalgies héroïques ou des ferveurs d'une intimité délicieuse jusqu'au navrement.

En écoutant ces harmonies corrélatives de

la lumière, de l'arome, de la moelle, du fluide local, nous espérons, oui nous formulons cet acte d'espérance, qu'à l'heure de leur dispersion nos atomes et nos forces ne s'éparpillent point au delà des frontières aimées, que tout ce qui fut nous alimente le giron natal ou s'exhale dans l'atmosphère du souverain pays, que notre souffle se mêle, dans un éternel excelsior panthéiste, à la respiration de la mère Flandre !

Les Fêtes-Benoît.

Extraits des journaux :

Les 11, 12 et 13 septembre 1897 le pays flamand et avec lui les artistes et les admirateurs wallons du maître, soit des milliers et des milliers de cœurs, ont célébré à Anvers la consécration du grand œuvre de Peter Benoit : l'érection de l'École de musique flamande en Conservatoire.

Toute la ville était pavoisée, même les navires en rade et dans les bassins de l'Escaut avaient fait parade.

Plusieurs rues, notamment le marché Saint-Jacques où est le Conservatoire de

musique (provisoirement, il faut l'espérer, car les locaux sont tout à fait insuffisants), et le quartier de la rue Vieille-Bourse où est domicilié le grand artiste, avaient été fort artistiquement décorées.

Parmi les innombrables délégations on remarquait tout un cortège de Hollandais. Ceux-ci étaient porteurs d'immenses bouquets et de palmes à offrir au compositeur.

Il n'est pas une commune flamande, pas un infime hameau de langue thioise qui ne se soit fait représenter. Quant aux villes, c'était par milliers qu'elles dégorgeaient leurs populations sur les quais des gares; un océan flamand dont les flots déferlaient avec un tonnerre de musique et au milieu du chatoiement des fleurs et des bannières. On remarquait beaucoup dans le cortège formidable qui s'est rendu Grand'Place la très artistique palme en fer forgé, offerte par les Flamands de Bruxelles, et si considérable qu'il ne fallait pas moins de quatre hommes pour la porter.

Le cortège, qui comptait au bas mot cin-

quante mille participants, a parcouru un long itinéraire, par un temps splendide, un midi ensoleillé et comme lubrifié d'or liquide, entre deux haies compactes de curieux qui acclamaient les « sociétés » et exaltaient le héros de cette manifestation grandiose.

En tête de chaque contingent des provinces marchait un porteur de cartel allégorisant une des œuvres du maestro.

Toutes les musiques jouaient des marches extraites des partitions de Benoit.

Le maître a été reçu dans la salle Leys de l'hôtel de ville par le Magistrat au grand complet et en uniforme de gala ; là, entouré des membres de sa famille et de ses principaux collaborateurs, il a reçu à son tour les présidents et porte-bannières des cinq cents sociétés qui figuraient dans le cortège, sans compter nombre de députations particulières.

Aux hourrahs et aux noëls de la multitude de peuple assemblée sur la vaste place, Benoit a dû se montrer au balcon de l'hôtel de ville et alors les acclamations sont devenues un tonnerre formidable servant de basse aux

accords d'un chant patriotique enlevé par plusieurs chorales anversoises.

Dans l'après-midi on a exécuté dans la salle de la Grande-Harmonie une ode musicale pour chœurs et orchestre composée en l'honneur de Benoit par son élève M. Louis Mortelmans.

Le soir il y avait grand festival-Benoit dans les splendides jardins de la Sociéte de Zoologie.

Des milliers de couronnes, de bouquets, de lettres et de télégrammes de félicitations ont été envoyés au maître par les sommités et les illustrations de tous les mondes intellectuels.

Nous renonçons à redire ou même à énumérer les discours et les toasts.

En somme, fêtes splendides et à jamais mémorables, qu'on ne peut comparer qu'à celles par lesquelles on fêta à Bruxelles, en 1881, Henri Conscience, mort depuis, à l'occasion de l'apparition de sa centième œuvre.

Appendice.

(Extrait de la *Bibliographie académique*. Édition de 1896.)

BENOIT (Peter), ✠ C. (14 mai 1881), domicilié à Anvers, rue Vieille-Bourse, 42, né à Harlebeke (Flandre occidentale) le 17 août 1834; premier prix du Grand concours de composition musicale de 1857; directeur de l'École de musique d'Anvers en 1867 (il transforma cet établissement et y organisa un enseignement musical purement flamand); élu correspondant de l'Académie le 8 janvier 1880; membre, le 5 janvier 1882.

Publication académique.

Bulletins (*3e série*).

Un mot au sujet du discours académique de M. Théodore Radoux comme directeur de la classe des beaux-arts. 1897. (T. XXXII, p. 751.)

Ouvrages non publiés par l'Académie.

Rapports à M. le Ministre de l'Intérieur sur les festivals annuels du Bas-Rhin, ainsi que sur le mode d'organisation des festivals nationaux en Belgique.

Lettres au *Guide musical*, de Bruxelles, sous le pseudonyme de Pieterszoon. (1869.)

De Vlaamsche muziekschool van Antwerpen, hare inrichting en strekking. (Anvers, 1873 ; in-8°, 24 pages.)

Verhandeling over de nationale toonkunde.

De muzikale opvoeding en opleiding in België.

Het droombeld eener muzikale wereldkunst.

Over « Schijn en Blijk » in onze muzikale Vlaamsche beweging.

Onze muzikale beweging op dramatisch gebied.

Een koninklijk Vlaamsch Conservatorium te Antwerpen.

Onze Nederlandsche muzikale eenheid.

Brieven over Noord-Nederland.

De oorsprong van het cosmopolitism in de muziek.

Vlaamsche brieven. (1886.)

Lettre au journal *L'Indépendance belge*. (1880.)

Lettre à Jules Bordier, président de l'Association des artistes musiciens à Angers (France). (1883.)

Aperçu sur l'éducation musicale, à l'occasion de la clôture des exercices annuels des élèves de l'École flamande de musique d'Anvers.

Notre unité musicale (Discours). Bruges, XXIe congrès néerlandais. (1891.)

Discours sur nos sociétés flamandes de rhétorique, au Cercle de rhétorique *Gretry zonen*, à Iseghem. (1895.)

Conférences données dans la capitale et dans d'autres villes de la Belgique.

Collaboration : *De Vlaamsche Kunstbode; De Eendracht; Le Guide musical; L'Art universel; De Zweep; Revue trimestrielle; Willems-Fonds.*

Compositions musicales.

ORATORIOS (texte profane).

Lucifer, en 3 parties, poème d'Emmanuel Hiel. Chœurs mixtes, soli, grand orchestre, orgue et harpe. (1865-1866.)

De Schelde, en 3 parties, poème d'Emmanuel Hiel. Chœurs mixtes, grand orchestre et harpes. (1867-1868.)

De Oorlog, en 3 parties (la deuxième partie subdivisée : *A* et *B*), poème de Jan Van Beers. Grand orchestre mixte, grand orchestre, soli, plusieurs petits chœurs, chœurs d'enfants et deux petits orchestres, orgue et harpes. (1871-1872-1873.)

De Rhyn, en 3 parties, poème de Julius de Geyter. Chœurs mixtes, soli, grand orchestre, orgue et harpes. (1891-1892.)

CHANTS DE FÊTE (feestzangen).

Feestzang, poème de Jan Van Beers. Chœurs mixtes, grandissime orchestre, orgue et harpes. (1885.)

Domine salvum fac regem et *Brabançonne*, polyphonés. Orchestre, chœurs et orgue. (1885.)

De Leie, poème d'Adolphe Verriest. Chœurs mixtes, baryton solo et grand orchestre.

Vlaanderens kunstroem (Rubens-cantate), en 3 parties, poème de Julius de Geyter. Chœurs mixtes et de voix d'enfants, grandissime orchestre. (1876-1877.)

De Wereld in! (kindercantate), poème de Julius de Geyter. Grand orchestre. (1878.)

Hucbald, poème de Julius de Geyter. Double chœur mixte, solo baryton, grand orchestre et harpes. (1880.)

Triomfmarsch, poème de Julius de Geyter. Chœurs mixtes, grandissime orchestre de symphonie,

auquel (pour les exécutions en plein air ou dans les vastes salles) on ajoute : un orchestre d'harmonie et un orchestre de fanfares (partitions spéciales). (1880.)

De Muze der Geschiedenis, en 3 parties, poème de Julius de Geyter : *A*) DE MUZE. Chœurs mixtes et deux chœurs d'enfants, grandissime orchestre de symphonie et deux petits orchestres d'instruments de cuivre, comme accompagnement des chœurs d'enfants; *B*) DE NEGEN PROVINCIËN. Chœurs mixtes et deux chœurs d'enfants, grandissime orchestre de symphonie et deux petits orchestres d'instruments de cuivre, neuf groupes de chanteurs (chaque groupe représentant une province) accompagnés, chacun, d'un petit orchestre caractéristique; *C*) REIST DE WERELD ROND (final). Chœurs mixtes et grandissime orchestre. — Ce final est le même que celui de la *Triomfmarsch*, mentionnée ci-dessus. (1879-1880.)

Pour l'exécution de cette œuvre triple dans de très vastes salles ou en plein air, on ajoute : 1° au grandissime orchestre de la partie *A*) DE MUZE, un orchestre d'harmonie (partition spéciale); 2° au grandissime orchestre de la partie *C*) REIST DE WERELD ROND, un orchestre d'harmonie (partition spéciale) et un orchestre de fanfares (partition spéciale).

Hymnus aan de Schoonheid, poème d'Emmanuel Hiel. Chœurs mixtes, baryton solo, grand orchestre, orgue et harpes. (1882.)

Kinderhulde aan een Dichter (Van Ryswyck-cantate), poème de Julius de Geyter. Chœurs d'enfants, de jeunes garçons et de jeuues filles, grand orchestre. (1884.)

Treur- en triomfzang (Conscience-cantate), poème de Victor de la Montagne. Chœurs mixtes, voix d'enfants et petit orchestre d'instruments de cuivre.

Volkshulde aan een Dichter (Ledeganck-cantate), poème de Jan Bouchery. Chœurs mixtes, voix d'enfants et orchestre d'instruments de cuivre. Joint un orchestre d'harmonie (partition spéciale) pour l'exécution dans de vastes salles ou en plein air. (1897.)

MUSIQUE DRAMATIQUE (tooneelmuziek).

Het Dorp in 't gebergte, opéra pastoral en 3 actes, texte de Jacob Kats, d'après Kotzebue. Petit orchestre. (1854.)

Isa, drame lyrique parlé et chanté en 3 actes, d'Emmanuel Hiel. Soli, chœurs, orchestre. (1864.)

Charlotte Corday, drame en 5 actes, d'Ernest Van der Ven, d'après Frenzel. Grand orchestre, soli, chœurs et harpes. (1875-1876.)

Willem de Zwijger (épisodes de la *Pacification de Gand*, drame en 5 actes et 7 tableaux, d'Émile Van Goethem). Soli, chœurs, grand orchestre et harpes. (1876.)

Joncfrouw Kathelyne, scène dramatique romantique, de Julius de Geyter. Pour voix de mezzo-soprano et grand orchestre.

Juicht met ons, scènes populaires, en 1 acte, d'Emmanuel Hiel. Chœurs mixtes, soli pour voix de femmes, soli baryton; orchestre : deux petites flûtes, deux grandes flûtes, deux hautbois, harpes, harmonium, grandes trompettes, deux jeux de clochettes, une cloche (tam-tam), tambour, cymbales, triangle et grosse caisse. (1886.)

Karel van Gelderland, drame lyrique parlé, en 5 actes et 1 prologue, de Frans Gittens. Grand orchestre. (1891-1892.)

Het Meilief, pièce pastorale et militaire, en 3 actes, de Julius Demeester (d'Iseghem). Petit orchestre. (1893.)

Pompeïa, drame lyrique parlé, en 5 actes et 7 tableaux, de Paul Billiet, d'après le roman de Bulwer-Lytton. Grand orchestre. (1894-1895.)

CHŒUR POUR VOIX D'HOMMES (mannenkoren).

(*Sans accompagnement.*)

Moyzes op den Sinaï, poésie flamande de Josef van de Vyver, d'après Lamartine. Double chœur. (1864.)

De Maaiers, poésie de N. Destanberg. Double et triple chœur. (1866.)

Antwerpen, poésie de Frans de Cort. Triple chœur. (1877.)

MUSIQUE RELIGIEUSE (de concert).

Tétralogie : A) NOËL. Soli ténor, chœurs mixtes, petit orchestre, orgue et harpes (1859); *B*) MESSE. Chœurs mixtes, solo ténor, grand orchestre, orgue et harpes (1860); *C*) TE DEUM. Chœurs mixtes, grand orchestre et orgue (1862); *D*) REQUIEM. Soli, chœurs mixtes, grand orchestre, orgue et harpes. (1863.)

Drama Christi, texte évangélique flamand. Chœurs d'hommes, soli, orgue, violoncelles, contrebasses, trompettes et trombones. (1871.)

MUSIQUE RELIGIEUSE (d'église).

Ave Maria. Double chœur mixte (*a capella*).

Messe brève, à trois voix égales.

Vingt motets, à voix égales, avec accompagnement d'orgue.

MUSIQUE POUR PIANO FORTE (seul).

Trois mélodies, deux scherzandos. (1859.)

Polonaise, deux danses (alla mazurka). (1860.)

Deux fantasia, 3e fantasia, 4e fantasia, 3e et 4e danses (alla mazurka), trois caprices. (1860.)

Vertelsels en Balladen (vier boeken). (1861.)

POÈMES SYMPHONIQUES (symphonische gedichten).

Piano forte et orchestre. (1864.) Flûte et orchestre. (1866.) — Comme développement des *Vertelsels en Balladen*, mentionnés ci-dessus.

OUVERTURES A ORCHESTRE

Het Dorp in 't gebergte (petit orchestre).
Isa (orchestre ordinaire).
Elzenkoning (orchestre ordinaire).
Charlotte Corday (grand orchestre).
Willem de Zwijger (grand orchestre).
Ouverture dramatique (orchestre ordinaire).
Het Meilief (petit orchestre).
Liefde in 't leven (Liederen-Cyclus), avec accompagnement de piano forte, poème d'Emmanuel Hiel. Fragments : I) Mijn hart is zoo bewogen... — II) Vonkelt er een straal der zonne... — III) Heeft het roosje milde geuren... — IV) Toen ging ik in den hof, met haar... — XI) Ik droomde... — XII) Zuivere liefde van de vrouw... — XXII) De moeder... — XLVIII) De leeuw in de woestijne brult.
Mélodies détachées, poésies d'Emmanuel Hiel. Wannes en Trientje. — Zij lachten. — Pachter Jan. — Gebroken hart verlang de rust. — Mijn hart is vol verlangen. — Denderlied. — Twee kerelen.

Drie schoolliederen (chansons d'école), poésies de Julius de Geyter. Vrij zijn. — Koninginnelied. — Wij reizen om te leeren.

Twee turnliederen (chansons pour gymnastes). Turnerlied, poème de Jan Van Beers. — Wie een man is, poésie de J.-P. Van Kerckhove. Avec accompagnement de piano forte.

(Transcrits pour orchestre d'harmonie par Félix Degrez.)

Dichterheil, poésie d'Emmanuel Hiel. Pour voix d'alto et d'orchestre. (Réduction pour piano forte.)

Strijd en Feestzang, poésie de Julius Sabbe. Pour baryton avec accompagnement de piano forte.

Mijn Moederspraak (ma langue maternelle), poésie originale, en Ditmarscher platduitsch, de Klaus Groth; altdietsch, de Dr C.-J. Hansen; flamand et français de Julius Sabbe. Pour voix de baryton ou d'alto, accompagnement de harpe ou piano forte et quintuor d'instruments à archet.

Liefdedrama, poésies diverses de Shakespeare (traduction flamande d'Emmanuel Hiel), poésies d'Eugeen Van Oye et d'Emmanuel Hiel; coordonnées par le compositeur. Cette œuvre constitue une suite de scènes pour voix seule et piano forte, avec préludes et interludes caractéristiques, pour piano forte. — L'épilogue, ayant pour titre : *Aan Zee*, a pour instrumentation : piano forte, harmonium, deux cors et quintette d'instruments à archet. (1872.)