



CAUSERIE ET INTERPRETATION

PAR LE

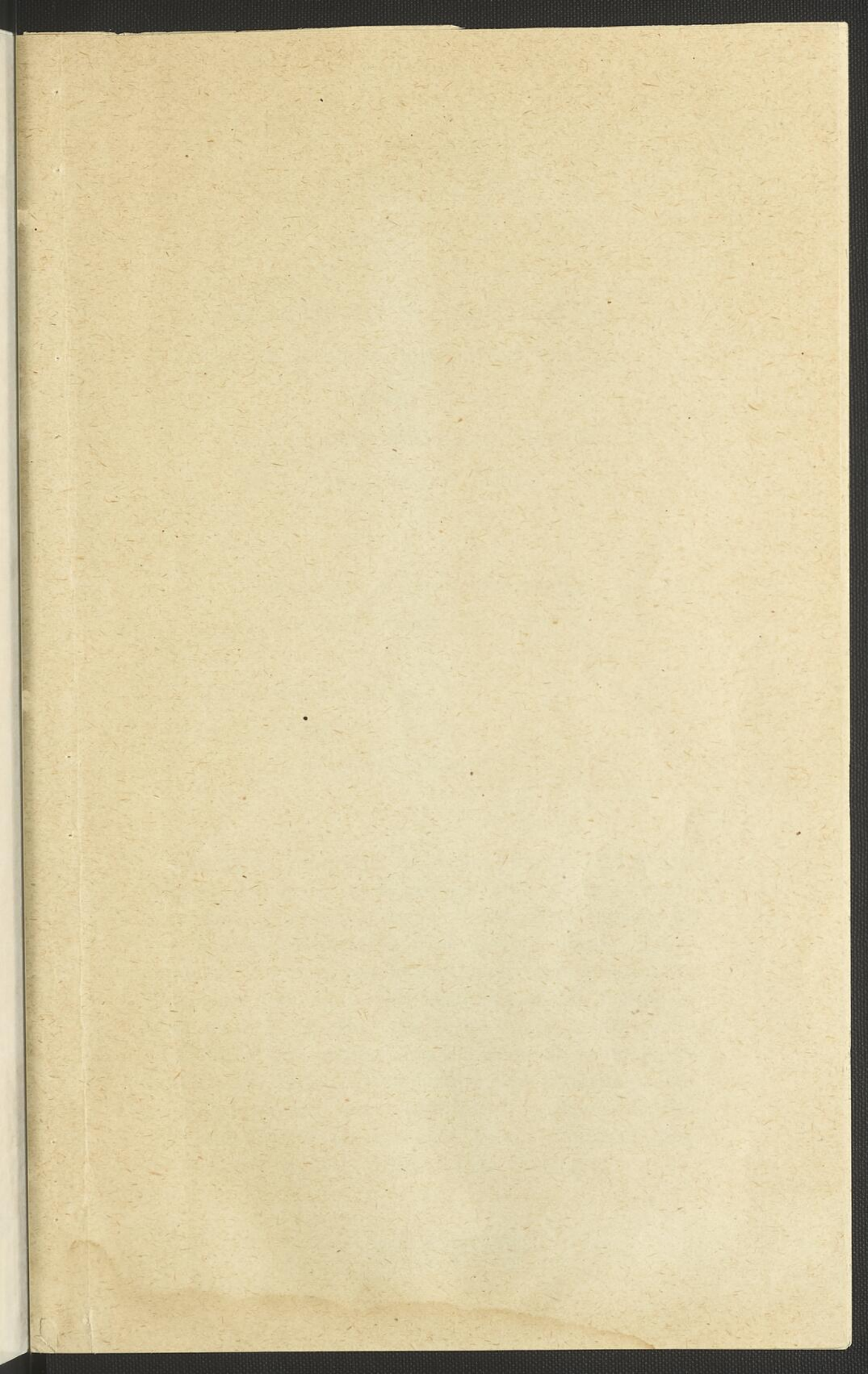
CÉLÈBRE COMPOSITEUR FRANÇAIS

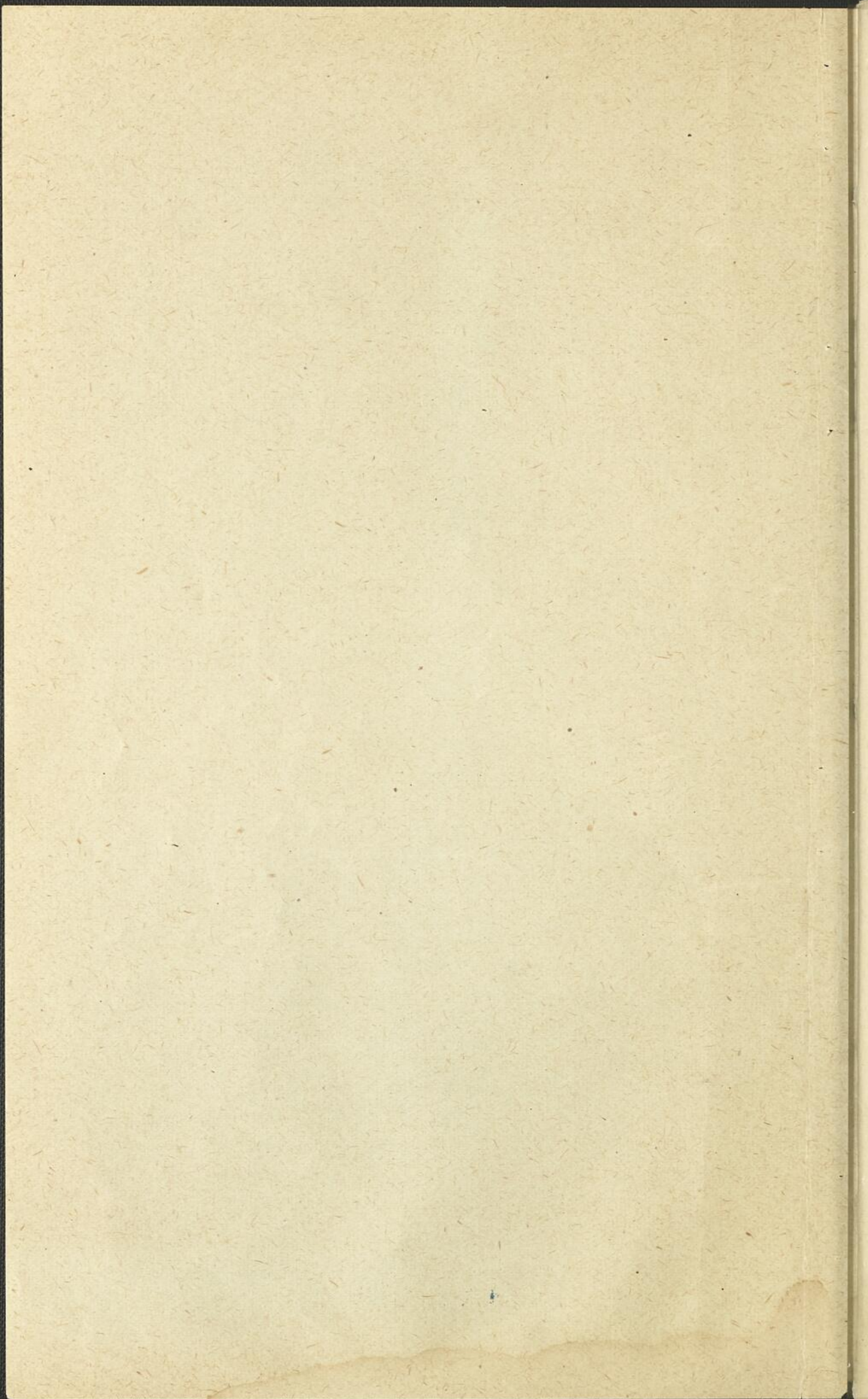
**Vincent d'Indy**

---

16 décembre 1921

ML  
3853  
I54





CAUSERIE ET INTERPRETATION

PAR LE CÉLÈBRE COMPOSITEUR FRANÇAIS,

VINCENT D'INDY,

A LA SALLE SAINT-SULPICE, Montréal.

16 décembre 1921.

PRÉSENTATION DU CONFÉRENCIER

PAR M. L'ABBÉ MOREAU.

Mes révérendes sœurs,

Mesdames,

Mesdemoiselles.

I

Lorsqu'on m'a prié de vous présenter Monsieur Vincent d'Indy, on me disait que l'annonce de sa visite avait soulevé dans vos rangs, un véritable enthousiasme. Quelle présentation ai-je donc à faire? Apparemment je n'en ai pas du tout; vous connaissez votre hôte aussi bien que moi, beaucoup mieux même: ce n'est qu'hier, en effet, que je lui ai été présenté; cependant, je dois avouer que je suis un de ses amis depuis dix ans déjà. A cette époque nous pénétrions dans sa propre maison, nous assistions à ses concerts. Depuis lors, malgré les distances, nous n'avons pas cessé de le suivre de notre sympathique attention.

111769

Chez le fondateur de la Schola Cantorum, nous admirons deux tendances absolument nécessaires à l'art : la réaction contre la routine, et le souci de la perfection. Je veux donner quelques détails de cette noble existence toute consacrée à la musique. Monsieur Vincent d'Indy est parisien de naissance. Chose assez rare, paraît-il, il fut élève de C. Franck en 1872; pendant 10 ans, chef de chœur au conservatoire de Cologne 1876-1886; fondateur de la Société nationale de musique, et avec Alex. Guilmant, Lekeu, Bordes, fondateur de la Schola Cantorum; professeur au conservatoire, ses œuvres furent nombreuses. Je ne dirai pas quelle part il a prise au renouveau du chant grégorien : j'espère qu'il nous le dira lui-même.

Monsieur Vincent d'Indy est maître je le dis, j'ose le dire, bien qu'il m'ait presque défendu hier soir de l'annoncer; non seulement parce qu'il est professeur excellent, ce dont vous allez juger; non seulement parce qu'il a des vastes compositions musicales, mais il est maître surtout parce qu'il a plus que du talent, il a quelque chose que je ne nommerai pas, de peur de froiser son humble modestie.

## II

Mes révérendes Mères,

Mesdames,

Je ne viens pas ici, avec l'intention de vous donner des idées générales sur l'art. Je vois dans cette salle, des têtes de jeunes travailleuses qui j'espère, arriveront à des résultats artistiques. Je viens donc leur dire de quelle façon elles doivent entendre leur travail.

Je crois, que le nom d'artiste peut s'appliquer à tous ceux qui cultivent l'art, aussi bien aux gens très riches qu'aux plus pauvres; aussi bien aux gens qui cultivent

l'art en ouvriers d'art qu'à ceux qui le cultivent pour leur propre satisfaction. Tout le monde a des droits et des devoirs, Je ne parlerai pas des droits de l'artiste : l'artiste trouvera toujours ses droits, mais je vous parlerai de ses devoirs.

Les devoirs de l'artiste sont d'une nature tout à fait particulière, et d'une nature qui n'est pas toujours très bien connue. Je disais hier soir que l'enseignement de la musique peut se résumer en deux mots : *connaissance* approfondie du métier, et *respect* absolu de l'art. Ceci ressort de l'enseignement de C. Franck, enseignement que ses disciples ont recueilli, et lequel finit par donner bon nombre d'élèves à la Schola Cantorum.

Je voudrais appliquer ces deux conditions d'enseignement à l'interprète, au petit pianiste, au chanteur, au petit organiste, à ceux qui commencent, à ceux qui cultivent l'art, qui aiment l'art. Pas n'est besoin de dire que si on cultive l'art, c'est parce qu'on l'aime; si on ne l'aime pas, mieux vaut n'en pas faire. Rien de plus triste, en effet, que de voir de petites filles *obligée* d'étudier le violon, le piano, et qui sont là à s'ennuyer énormément; elles travaillent certains passages difficiles pour arriver à les exécuter *mal*, et quelques efforts qu'elles fassent, elles ne pourront jamais exécuter mieux de leur vie. Qu'elles renoncent donc à faire de la musique, elles pourraient être plus utiles en d'autres choses. Je m'adresse ici, à celles qui ont l'amour de la musique, qui cultivent la musique parce qu'elles l'aiment, parce qu'elles y voient des choses divines, une révélation de Dieu; celles-là comprennent que la musique vient de très haut et qu'elle peut élever notre esprit.

Alors je dirai à l'interprète, à la jeune artiste comme aux vieilles artistes, à celles qui désirent vraiment interpréter les belles œuvres, qu'elles doivent avant tout

connaître le métier. Cette connaissance est très négligée; plusieurs apprennent trop vite, et ne savent pas du tout les véritables rudiments de la musique; elles peuvent jouer en virtuose, comme ces instruments dont on n'a qu'à tourner la manivelle, et qui se mettent à jouer tout seuls, mais jamais elles n'interpréteront véritablement en maître. Il faut donc connaître le métier. Et quels sont les principes du métier en musique? Ces principes sont très simples. Le premier, c'est l'intelligence de l'accent. Il y a dans tous les mots un accent: dans chaque mot prononcé en français, en anglais, ou en toute autre langue, il y a toujours l'accent; si vous le déplacez d'une syllabe à l'autre, vous faites une faute. Vous dites bien: cette demoiselle parle mal, elle met un accent à la fin d'un mot où il devrait y avoir un e muet etc. . . . De même en musique on fait une faute en faisant tomber l'accent mal à propos car il faut bien dire que la musique est un langage; l'assemblage des notes constitue les mots; il faut savoir l'endroit où l'accent doit être placé dans les mots.

Cette science de l'accentuation ou, en d'autres termes, l'intelligence de l'accent, c'est le premier devoir de l'artiste. Comment apprendre cela? D'une manière très simple; je crois que c'est de cette façon que la musique devrait être enseignée dans les couvents, les communautés.

La manière de se rendre bien compte de l'accent, c'est de commencer par l'étude du chant grégorien; *le chant grégorien est une source de jouissances extraordinaires, lorsqu'on le connaît bien*; dans ce chant, tous les mots trouvent leurs accents *exactement* placés où ils doivent être. La vraie manière d'apprendre la musique, c'est donc d'apprendre d'abord le chant grégorien, puisque le chant grégorien vous apprendra où

mettre l'accent, et que cette connaissance des règles de l'accent vous fera connaître la manière de phraser la musique. Je n'insisterai pas davantage sur la nécessité de savoir le métier; je viens de dire comment vous pouvez arriver à l'obtenir: par la notion de l'accent.

Passons à un chapitre plus intéressant: *le respect de l'art*. Je dirai que l'artiste, qu'il soit créateur, ou simplement interprète, doit toujours être le serviteur de l'art. Lorsque vous avez à interpréter un morceau, qu'est-ce que vous avez donc à vous dire? Vous devez vous dire: moi, je ne suis rien, je ne suis qu'un rouage qui fait comprendre à l'auditoire qui m'écoute la pièce que j'exécute. Vous devez donc préparer le morceau de musique que vous avez à exécuter; dites-vous bien: « Le grand maître qui l'a composé, est tout; il faut que je le connaisse et que je le comprenne bien, pour arriver à rendre son œuvre selon l'idée qui l'a créée; » mais dites-vous aussi que vous n'êtes qu'un petit rouage, qu'un interprète. Supposé les interprètes au temps de la guerre; ces officiers chargés de traduire certains ordres venant de Foch, par exemple, allant dire à tel général d'exécuter tel ou tel mouvement; je ne crois pas que la guerre terminée, ces interprètes aient été tentés de dire: « C'est moi qui ai dirigé tel mouvement, qui ai terminé telle bataille; » leur rôle était de s'effacer. De même le rôle de l'interprète doit être de s'effacer; l'interprète est un instrument entre la musique et l'auditoire. Alors, c'est le devoir de l'artiste qui interprète une belle œuvre, de faire parvenir au cœur de l'auditeur, les sentiments de beauté que le compositeur a mis dans son œuvre. Il n'est pas du tout défendu à l'interprète d'être sensible, d'éprouver des sentiments d'enthousiasme pour l'œuvre qu'il exécute; au contraire, plus l'artiste sera impressionné de ce qu'il joue, plus il fera passer par son cœur, les sentiments de

l'auteur pour les faire parvenir à l'assistance.

Mais dans tout cela, il faut se garder de l'orgueil; d'abord parce que l'orgueil est le plus grand des vices; l'orgueil est ce qui a occasionné la chute de Satan, et c'est ce qui occasionne la chute de beaucoup d'artistes; beaucoup de virtuoses se font de leur manière de jouer, un piédestal pour rehausser leur personnalité, pour se faire connaître, pour briller. Je crois donc que l'artiste doit faire de son mieux pour rendre l'œuvre qu'il joue, mais il ne doit pas détourner l'œuvre à son profit. Etre virtuose pour la virtuosité seule, est une mauvaise condition d'art. Regardez ce qui s'est passé pour les autres arts. Au 13<sup>e</sup> et au 14<sup>e</sup> siècle, il y avait eu de grands artistes en Italie et en France, et ce sont eux qui ont construit nos belles cathédrales; et plus tard, l'Allemagne eut aussi ses artistes qui ont imité mais non créé, eh bien! ces artistes du 13<sup>e</sup> siècle et du 14<sup>e</sup> siècle, pour la plupart, nous ne savons pas même leur nom; ils étaient tellement modestes, qu'ils n'ont pas signé leurs œuvres. De même au 14<sup>e</sup> siècle, pour les peintres, vous voyez en Italie, à l'école de Florence par exemple, grande quantité de tableaux qu'on ne saurait attribuer à tel ou à tel peintre; ils n'ont pas été signés, il suffisait à ces artistes de faire ces tableaux à la louange de Dieu, car généralement c'était à la demande d'un couvent, d'un monastère, que ces tableaux étaient faits; ils avaient bien soin, une fois leur œuvre terminée de rester eux-mêmes dans l'ombre; l'important était d'avoir peint le tableau. Tous ces artistes ont fait preuve d'une grande vertu d'abnégation, c'est-à-dire, qu'ils se sont sacrifiés eux-mêmes à l'œuvre qu'ils faisaient; ils ont eu raison, en somme ce n'est pas celui qui fait l'œuvre, mais l'œuvre elle-même qui doit être louée avant tout.

De même encore, le mouvement de la Renaissance a

produit des artistes importants qui ont fait des œuvres très parfaites; mais chacun s'est préoccupé beaucoup moins d'attacher son nom à l'œuvre que de faire une œuvre. L'interprète en musique doit agir ainsi. J'insiste là-dessus; l'interprète en musique doit faire comme les artistes des 13<sup>e</sup> 14<sup>e</sup> siècles, il ne doit pas chercher à briller aux dépens de l'œuvre; il doit chercher seulement à faire comprendre le mieux qu'il peut, l'œuvre qui lui est confiée. Le virtuose qui veut passer pour virtuose uniquement en vue de virtuosité peut jouer avec beaucoup d'habileté, c'est possible, il se fera une gloire de dire: un tel a joué ce morceau en 4 minutes; moi, je le jouerai en 3 minutes; pour ma part j'appelle cela faire un acte d'imbécilité. Ces gens-là ne regardent pas la musique qu'ils jouent, ils ne savent pas faire sentir au public les beautés que le compositeur y a mises; ils exécutent bien, oui, mais comme une machine; ces virtuoses sont des sots, des monstres, des êtres qu'on ne devrait pas estimer.

A la Schola Cantorum de Paris, il nous arrive ceci: quand nous avons affaire à des gens qui jouent très bien, j'entends très bien des doigts, qui jouent très vite, avec beaucoup de brillant, mais qui n'y mettent pas la seule chose qu'il faudrait: *la flamme, l'inspiration, le désir de faire comprendre à l'auditoire l'idée de l'auteur*; nous disons: Vous serez vraiment des virtuoses. Ce mot *virtuose* sonne à leurs oreilles comme une injure: elles se contentent de s'en aller en pleurant. Il ne faut donc pas être *virtuoses*, soyez des musiciennes; il y a une grande différence entre les deux termes; la virtuosité est nécessaire pour bien interpréter une œuvre, mais il faut qu'elle disparaisse aux yeux du public, sinon l'œuvre est altérée.

Il faut encore autre chose à l'interprète; il a pour devoir non-seulement de s'effacer devant l'œuvre

qu'il joue, mais encore de ne jamais présenter au public de la mauvaise musique, quand même cela lui apporterait du succès. C'est une mauvaise action que de présenter au public quelque chose de mauvais.

Voyez, si vous invitez quelqu'un à dîner, vous n'aimeriez pas à lui présenter un plat mauvais, qui ne lui serait pas agréable, et qui même s'il ne s'en doutait pas devrait lui faire mal à l'estomac. Il en est de même d'une pièce mauvaise; vous faites mal à l'estomac spirituel de votre auditoire en lui jouant une pièce mauvaise qu'il ne doit pas connaître, et qu'il pourrait aimer. Rien n'est plus répréhensible que de faire aimer quelque chose de mauvais. J'ai eu la satisfaction de voir de nos élèves de la Schola Cantorum, refuser des engagements qui les auraient très bien payées, parce qu'on leur demandait de jouer de la mauvaise musique. Non, répondaient-elles énergiquement; si vous voulez des morceaux de bonne musique, nous acceptons; de la mauvaise musique, nous n'en jouerons jamais. C'est donc le devoir de l'artiste de ne jamais accepter de jouer de mauvaise musique.

Comment connaîtrez-vous les bons morceaux? Ce n'est pas difficile; si vous faites bien votre éducation musicale, vous verrez, vous sentirez que certains morceaux qui pourront vous faire briller, qui donneront de l'effet, ne signifient rien du tout, ne disent rien au cœur, ne vous font pas vivre une *vie plus haute*, ce qui est l'essentiel de l'art; ces morceaux-là, il faut les bannir de votre répertoire, il ne faut pas les jouer, car vous tromperiez l'auditeur, et vous, interprètes, vous deviendriez menteurs, en présentant quelque chose comme bon, tandis que ce serait mauvais. Donc, prenez la détermination de vous instruire sur ce qui est bien et sur ce qui est mal en musique; parfois il y a des choses si

mêlées qu'il est très difficile de bien distinguer; c'est donc par une éducation saine, sûre que vous arriverez à discerner ces choses.

Apprenez l'art par le commencement, par les premières œuvres, et en suivant la filière traditionnelle; une route traditionnelle est une bonne route de l'art. Si vous étudiez ainsi tout ce que vous trouvez de bon sur votre route, vous serez instruites sur les morceaux bons et mauvais; vous verrez vous-mêmes, vous sentirez par votre cœur, car il faut le dire, tout art doit passer par le cœur de celui qui compose l'œuvre, et l'interprète doit avoir été assez impressionné pour pouvoir bien exécuter. Le grand Beethoven, dans sa *Messe en Ré*, sa plus belle œuvre, avait écrit, à la fin de son « Agnus Dei »: « Sorti du Cœur, pour que cela aille au cœur de celui qui l'entend. » Il avait raison; ce n'est que de cette manière qu'on arrive à aimer l'œuvre qu'on interprète; si on est instruit, on n'aimera pas les œuvres mauvaises; elles sont faites dans la haine, elles n'ont pas été faites dans l'amour. Il faut donc s'instruire en musique, et combien peu de virtuoses possèdent cette instruction. J'ai été vraiment surpris de constater qu'un grand nombre de virtuoses sont des ignorants, de véritables ignorants, ne sachant rien du tout sur les œuvres qu'ils jouaient: biographie de l'auteur, circonstances dans lesquelles l'œuvre a été écrite, etc. La plupart des virtuoses que j'ai rencontrés en étaient là, à ne pas même savoir dans quel siècle avait vécu l'auteur des œuvres qu'ils jouaient.

A la Schola Cantorum, à la fin des cours, les élèves sont tenues de passer un examen sur l'histoire de la musique; ce n'est pas très difficile, mais cet examen montre la façon dont elles comprennent la répartition des œuvres musicales, selon les différents siècles. Une jeune élève venait de chanter comme morceau de fin

d'année: « La Vestale de Spontini. » On sait que Napoléon 1er a acquis, vers la fin de sa vie la propriété du Château La Muette. La Muette avait appartenu à Marie-Antoinette; ce château fut cédé à la veuve Spontini; j'ai vu Madame Spontini dans ma petite jeunesse. Je demande à l'élève qui venait de chanter: « Mademoiselle, parlez-moi donc de Spontini. » Elle ne savait rien du tout. — « Mais, lui dis-je, vous devriez savoir au moins à quel siècle il a vécu. » — Elle ne répond rien. Alors je tâche de l'aider, je lui parle du château La Muette, et j'ajoute: « J'ai vu Madame Spontini, la veuve Spontini dans ce château; voyons maintenant, dites-moi à quelle époque a vécu Spontini. » Elle rassemble ses idées, cherche et me dit: « Au 17e siècle! — Ah! lui dis-je, mademoiselle, je ne suis pas jeune, c'est vrai, mais je ne suis pas si vieux que cela. » Il faut donc que l'artiste s'instruise sur l'œuvre qu'il chante ou qu'il joue. Selon l'époque, l'œuvre doit être interprétée d'une certaine façon. Le Virtuose qui jouerait une œuvre de Rameau et de Schumann de la même manière serait un ignorant, une œuvre de Bach comme une œuvre de Liszt, ce serait encore un ignorant, quand même il serait virtuose et jouerait très vite, n'empêche que ce serait un ignorant; et s'il était applaudi, il serait toujours un ignorant, un malheureux qui corrompt l'œuvre qu'il joue.

Je vous dirai pour terminer cette causerie, que nous artistes, compositeurs, interprètes, virtuoses, car il y a de bons virtuoses, nous sommes ici-bas avec la mission de servir; *notre œuvre est de servir*. D'ailleurs, toute chose créée par Dieu doit servir à quelque chose. Nous devons servir qui? — Nous devons servir Dieu d'abord, parce que c'est de lui que découle toute beauté; nous devons servir la beauté, la beauté qui vient de Dieu. Et comment servir la beauté? En l'honorant

dans les œuvres du génie; les œuvres de génie sont assez rares; on ne rencontre pas deux ou trois génies par année; il s'en rencontre trois ou quatre par siècle; ce sont les œuvres de génie qu'il faut servir, qu'il faut propager, faire connaître, faire admirer; il faut créer pour elles de l'enthousiasme.

Nous devons donc servir la beauté, et après les œuvres de beauté, nous devons servir nos contemporains ceux qui nous suivront; ils attendent de nous une bonne éducation musicale, ils y ont droit; l'artiste doit servir la génération qui le suivra, c'est comme cela qu'il sera vraiment utile et qu'il méritera le nom d'artiste. Si vous donnez à la génération qui doit vous suivre une mauvaise éducation, vous faites une mauvaise action; si vous employez vos talents à montrer ce qu'il y a de beau dans les œuvres des grands maîtres des génies — ces belles œuvres qui méritent d'être honorées — c'est à cette condition seulement que vous pouvez être saluées du nom d'artistes. C'est cela que je vous souhaite. Donc, quelque grand qu'on soit dans l'art, il faut se dire: Moi, je ne suis rien; avant tout je ne veux pas briller, mais je veux comprendre parfaitement moi-même les beautés de l'œuvre afin de les faire comprendre à ceux qui m'écoutent, et ceux qui les comprendront pourront les faire remonter vers Dieu, comme la fumée d'encens dans les cathédrales doit monter vers le ciel.

## II

Je voudrais vous demander quelques instants d'attente. Si vous me le permettez, je vais interpréter quelques pièces (applaudissements). Je n'ai pas la prétention d'être *virtuose*, il pourra bien arriver que je vous donne quelques notes fausses, c'est possible; je

voudrais simplement montrer les différences qu'il peut y avoir dans l'interprétation d'œuvres du 18e siècle et d'œuvres du 19e siècle.

Monsieur d'Indy exécute « L'entretien des Muses » par Rameau — la scène se passe dans un jardin — les muses y échangent de doux propos — mais notez que ceci se passe au 18e siècle; à cette époque on ne parle pas de pédales; donc ce serait une anomalie d'exécuter cette pièce en se servant de pédales. — Voici maintenant, dit Monsieur le Conférencier une sonate de Beethoven qui n'est pas très aimée des virtuoses, parce qu'elle n'est pas très brillante. Impossible de bien interpréter cette œuvre du 19e siècle, sans connaître l'histoire de cette sonate. Beethoven la composa pour son ami Maurice Lochkoski, homme d'un caractère indécis, qui ne savait pas ce qu'il ferait de sa vie; fiancé à une actrice de Vienne, il est décidé à se marier quelques instants après, il ne veut plus, sa famille s'oppose, et d'autres raisons le décident à ne pas se marier; mais bientôt il parle tout autrement: oui, je veux l'épouser, et peu après: ah! non, je ne veux pas . . . . . Or, un jour tous les obstacles sont levés et le mariage est conclu. Voici que Beethoven compose sa sonate qu'il envoie à son ami comme cadeau de noces. Suivez bien la première partie de cette sonate que Beethoven intitule: « Combat entre le cœur et l'esprit » Voyez la peinture du caractère indécis, qui cherche ce qu'il va faire, qui veut et ne veut pas, qui dit oui, et qui dit non. « Le professeur exécute la première partie de la sonate.» Voici maintenant la 2e partie que l'auteur appelle: « La conversation avec la bien-aimée » à part quelques petites peines de mariage, le bonheur est parfait; remarquez la différence dans cette deuxième partie et la première. Le professeur exécute la deuxième partie de la sonate.

M. le professeur nous parle du Rondo. Savez-vous ce que c'est qu'un Rondo ? d'où vient le Rondo ? D'une vieille pièce de littérature française, le rondeau qui comprend treize vers sur deux rimes et distribués en trois strophes. En outre, les premiers mots du Rondeau sont répétés en guise de refrain après la seconde strophe et à la fin du rondeau. La forme musicale du Rondo dérive de la forme poétique du Rondeau. Autrefois le Rondeau était une *danse* que les jeunes filles appelaient la ronde; la *ronde* a créé la pièce littéraire le rondeau, et le rondeau littéraire a créé le Rondo musical. Vous allez retrouver dans cette pièce le *refrain* qui prédomine. « Le professeur exécute quelques pages, interrompant par des explications, faisant remarquer après chaque couplet, le *refrain* qu'il appelle une phrase musicale très simple, mais très jolie. (Cette pièce est suivie de longs applaudissements.)

M. d'Indy offre d'interpréter une œuvre de son vieil ami Emmanuel Chabrier, homme d'un caractère tout à fait particulier, plein de verve et plein d'esprit. Chabrier demande à être joué d'une façon très particulière; il faut l'avoir connu pour savoir que c'est l'homme des contrastes; il a des *pianissimo* excellents suivis des *fortissimo* les plus imprévus; il est très difficile à rendre. Je me souviens avoir été chargé par lui, d'exécuter avec lui sa valse romantique. Je savais très bien les *notes*, mais je ne pouvais pas interpréter si bien, car je n'avais pas pénétré le caractère de l'auteur. J'avais donc répété avec lui un *exercice* avant le concert; mais songez qu'il me dit simplement: « Ah! mon petit, ce n'est pas ça du tout. » Alors il se mit à jouer avec des nuances, des contrastes, cela était presque risible; c'est comme cela, me dit-il, qu'il faut jouer; et c'est bien comme cela que nous avons ensuite joué, nous avons eu un succès de fous rires: c'est cela qu'il voulait. Et le professeur

exécute la valse romantique de *Chabrier*. S'il fallait jouer du Beethoven comme cela, vous comprenez que ça ne ferait pas du tout. Le professeur joue ensuite: « Le Gibraltar, » danse espagnole dans laquelle intervient le « God Save the King. » Il fait observer que le Gibraltar appartient à l'Angleterre, et que les espagnols ayant peur des Anglais, n'osent pas trop parler; de là le caractère timide, hésitant des mesures de la danse... mais enfin, les Espagnols s'enhardissent au point que la dernière partie se termine avec la Marseillaise.

(Applaudissements prolongés) M. Vincent d'Indy revient sur le théâtre en disant très simplement: Je vais vous jouer, si vous le permettez quelques pièces de ma composition. (Applaudissements) S'il y a dans cette salle des personnes qui étaient ici hier soir, elles ont entendu ces pièces; elles peuvent donc se retirer. (applaudissements)

« Le lac Vert » — Du côté de la Suisse, il y a un lac tout entouré de sapins; tout y est vert, l'eau semble verte, le ciel qui se mire dans ce lac profond paraît vert. (Exécution)

« Halte au soir » — Le soir est arrivé, on est fatigué, on a marché toute la journée, on s'assied pour admirer le coucher du soleil.

« Le Postillon » — Dans les routes de la Suisse et du Tyrol, on voit passer les voitures jaunes des postillons; ceux-ci sonnent du clairon pour annoncer leur arrivée dans chaque village, puis ils s'éloignent peu à peu, mais vous allez remarquer vous-mêmes. (Exécution.)

Monsieur Vincent d'Indy ayant encore été rappelé, exécute un Scherzo de *Chabrier*.

