2° CLAVIER pneumatique « POSITIF EXPRESSIF »

Ut à sol, 56 notes

1° Quintaton	16 p.
2° Cor de nuit	8 »
3° Flûte harmonique	8 »
4° Salicional	8 »
5° Flûte conique	8 »
6° Principal	4 »
7° Flûte douce	4 »

Jeux de combinaison

8° Doublette	2 p.
9° Cornet	5 r ^{es}
10° Basson	8 p.
11° Trompette	8 »
12° Cromorne	8 »

3° CLAVIER pneumatique « RÉCIT EXPRESSIF »

Ut à sol, 56 notes

1° Bourdon	16 p.
2° Flûte traversière	8 »
3° Viole de gambe	8 »
4° Voix céleste	8 »
5° Diapason	8 »
6° Flûte octaviante	4 »
7° Plein-jeu	4 r ^{es}
8° Basson-hautbois	8 p.
Trémolo	

Jeux de combinaison

9° Octavin	2 p.
10° Basson	16 »
11° Trompette	8 »
12° Clairon harmonique	4 »

JEUX EN CHAMADE

13° Trompette harmonique	8 p.
14° Clairon harmonique	4 »

CLAVIER DE PÉDALES

Ut à sol, 32 notes

1° Principal	32 p.
2° Contrebasse	16 »
3° Soubasse	16 »
4° Flûte	8 »
5° Violoncelle	8 »
6° Bourdon	8 »
7° Flûte	4 p.

Jeux de combinaison

8° Bombarde	16 p.
9° Trompette	8 »
10° Clairon	4 »

RÉSUMÉ

50 jeux répartis sur 3 claviers manuels et pédale séparée. 18 pédales de combinaison et environ 3,200 tuyaux.

Avant d'être monté à la Salle des Fêtes, cet instrument a été joué par les plus célèbres organistes de Paris : MM. Guilmant, Widor, Gigout, Dallier, Vierne, Tournemire, Letocart, Quef, Schmitt, etc.

Notre Musique

Trois Valses attribuées à Beethoven

L'on a publié, du vivant même de Beethoven, et sous son nom, une suite de six valse allemandes, suivies d'une *Marche funèbre* qui, grâce au nom illustre sous lequel elles parurent, obtinrent sur le champ une grande vogue. La Marche, il est vrai, était bien de Beethoven; elle fait partie de la *Sonate en la bémol*; encore fut-elle, pour la commodité des pianistes, transposée de la *bémol mineur en la naturel*. Quant aux valse, elles ne sont pas de lui, et rien dans son œuvre n'en rappelle le style. La première est un arrangement d'un thème de Schubert : les autres sont empruntées à divers compositeurs allemands plus ou moins connus. Quels qu'en soient les auteurs, elles sont charmantes et d'une véritable poésie, et l'éditeur qui eut l'idée de cet arrangement, eut du moins pour excuse qu'il fut homme de goût. Nous serons certainement agréable à nos lecteurs en rééditant à leur intention les trois premières valse, déjà un peu oubliées, et qui eussent été dignes d'être écrites, en manière de délassement, par l'auteur des Symphonies.

« Prométhée » à Béziers

Prométhée, tragédie lyrique en 3 actes, de MM. J. Lorrain et F. A. Hérold, musique de M. Gabriel Fauré. — *Ode et Prélude symphonique*, de M. Camille Saint-Saëns. (27 août).

Dans notre numéro du 30 juillet, nous avons publié une analyse détaillée de l'œuvre de MM. Jean Lorrain et Ferdinand Hérold, nous nous bornerons donc maintenant, après avoir constaté l'immense succès remporté par cette œuvre de superbe structure, à dire quelques mots de la très importante partition de M. Gabriel Fauré.

Tout d'abord nous en louerons la savante simplicité, la délicate sobriété, bien adéquates au sujet antique. Dès le *Prélude*, établi sur trois thèmes principaux, les grandes lignes s'accusent, on sent que le maître symphoniste, avec un sens critique trop rare chez nos compositeurs, a su se priver de toute surcharge inutile et s'est volontairement cantonné dans un cercle limité. La musique n'en est pas moins belle et s'applique à merveille aux masses chorales et orchestrales réunies aux arènes pour ces grandes fêtes : deux cents voix d'hommes, cent voix de femmes, les harmonies du 2^e génie et 17^e de ligne, la lyre biterroise, renforcés par des violons et harpes.

Au début du 1^{er} acte le chœur *Eia*, sur un énergique dessin des basses, est interrompu par la prophétie d'Andras annonçant la venue de l'oiseau feu, puis éclate un puissant ensemble à cinq parties proclamant la gloire de Prométhée.

Renoë dit à son tour les vertus rédemptrices de Titan.

Les lamentations que Gaïa adresse à son fils Prométhée sont d'un beau mouvement dramatique ; la douceur s'y oppose adroitement aux violences. Mais Prométhée qui n'écoute plus les conseils de la séduisante Pandore, poursuit inexorablement son but vers les cimes inaccessibles du Feu libérateur.

Derrière la roche où Prométhée déroba la branche enflammée, paraissent Kratos, dieu de la Force, Bia, déesse de la Violence et le forgeron divin, Héphaïstos. Ils unissent leurs voix pour annoncer au profanateur que sur l'ordre de Zeus, son corps enchaîné sera livré vivant aux oiseaux de proie. Cette page est d'une rare vigueur ; l'orchestration en anime encore le caractère féroce.

Pandore s'est évanouie, mais on la croit morte et un funèbre cortège célèbre ses funérailles ; ici le compositeur nous fait entendre une très impressionnante marche funèbre à laquelle les pleureuses mêlent leurs accents alanguis. Sur un obstiné dessin des harpes, Renoë rappelle quels furent les attraits de l'amante de Prométhée, dont la dépouille est cachée par les femmes dans une caverne. Prométhée survient, entourée de Kratos, Bia et Héphaïstos ; le rôle du musicien prend ici une grande importance. La scène, assez développée, de l'enchaînement du dieu désobéissant, est traitée musicalement avec beaucoup d'art : les hésitations de Héphaïstos, malheureux d'avoir à punir celui qui fut son ami, font l'objet de pages d'une allure émue qui s'opposent vigoureusement aux excitations de fureur haineuse de Kratos et de Bia.

Aux cris de Prométhée, Pandore s'est éveillée. Empêchée par les dieux ennemis de consoler le bien-aimé, elle réunit les Océanides pour porter de douces consolations au martyr et le conjurer de se soumettre devant Zeus. Mais Prométhée reste inflexible et lorsqu'il voit que Pandore cède aux avis d'Hermès et se dirige vers la terre en tenant le coffret rempli de ses larmes, il s'écrie :

Dieux lâches ! Vous tuez l'œuvre de Prométhée !

Ce dernier acte, au point de vue musical, est d'une grande beauté, les chœurs de femmes en sont exquis il se termine par un chœur général de la

plus suave sonorité : Les *Dieux graves nous ont souri*, tandis que les cuivres exposent une dernière fois le thème de Prométhée en un superbe *fortissimo*.

Les artistes du chant ont rivalisé de zèle, de vaillance et parfois de talent avec ceux du drame parlé. A côté de la superbe création faite par M. de Max (*Prométhée*), l'une des plus belles étapes de sa carrière déjà brillante, à côté de la séduisante Cora Laparcerie (*Pandore*), de M^{lle} Odette de Fehll (*Hermès*), il faut accorder de grands éloges à M^{lle} Fierens (*Bia*), Torres (*Aenoë*), Rosa Feldy (*Gaïa*), à MM. Roussoulière (*Andros*), Vallier (*Héphaïstos*) et constater les efforts de M. Fonteix (*Kratos*). Excellents aussi les chœurs placés sous la direction de M. Nussy-Verdié et charmantes les ballerines de l'Opéra stylées par M. Vasquez. Admirables les décors du peintre Jambon, ainsi que la luxueuse mise en scène.

Mais la plus grosse part d'éloges ne doit-elle pas revenir à l'initiateur, au créateur de ce grand mouvement de décentralisation, à M. Castelbon, de Beauxhostes qui, depuis trois ans déjà, convie à ces fêtes d'art noble et pur des milliers de spectateurs qui lui vouent une inoubliable reconnaissance.

Avant l'œuvre si puissante de MM. Lorrain, Hérold et Fauré, M^{lle} de Fehll avait récité une *Ode* composée par M. Sicard, à la mémoire de Louis Gallet, l'un des auteurs de cette *Déjanire* qui consacra la vaste scène des arènes de Béziers. Sous la direction du maître, l'orchestre exécute le *Poème Symphonique* adapté à cette poésie. En descendant du pupitre, l'auteur de *Samson et Dalila* est longuement acclamé par les quinze mille auditeurs rassemblés dans les arènes. A. DANDELLOT.

TRIBUNE LIBRE

Le Sentiment et la Musique

Si quelqu'un s'avisait d'écrire que l'expression des sentiments n'existe pas en musique, il soulèverait immédiatement la colère des uns et le mépris des autres. C'est le propre des affirmations d'allures un peu paradoxales de déchaîner d'abord, et sans plus ample examen, une foule de protestations plus ou moins justifiées. Au cas présent, elles s'appuieraient sur une formule acceptée et rebattue jusqu'à l'usure, à savoir que la musique est la langue des « sentiments », qu'elle est faite pour les exprimer et décupler leur puissance par sa propre intensité. A ce point de vue, presque tous les auteurs sont d'accord. Voici quelques propositions choisies sur ce sujet, qui semblent devoir donner gain de cause à tous ceux qui croient, dur comme fer, que la musique est la langue privilégiée des sentiments humains.

« La Musique, dit J. d'Ortigue, est un langage donné à l'homme, comme auxiliaire de la parole, pour exprimer, au moyen de la succession et de la combinaison des sons, certains ordres de sentiments et de sensations que la parole ne saurait rendre complètement. »

L'opinion est tout d'abord discutable, car elle semble supposer que la musique, faite et parfaite de tous points, est descendue du ciel sur la terre comme un bienfait des dieux, à seule fin de compléter le langage insuffisant. Or, rien n'est arrivé parachevé sur la Terre en fait d'intellectualité. Ceux qui recherchent et scrutent les origines des arts et des sciences nous l'ont assez dit pour que nous le sachions. Enfin, quels sont ces « certains ordres de sentiments ». On néglige de nous l'apprendre, laissant seulement entrevoir que la musique peut les exprimer.

« La musique est l'art d'exprimer des sentiments par des sons réglés », dit Mosel.

« La musique est l'art d'exprimer des sentiments par la modulation des sons », proclame Michaelis.

« Une mélodie est une phrase intelligible dans la langue du sentiment, faisant entrer l'auditeur sensible dans l'état de l'âme auquel la mélodie est appropriée », annonce le théoricien allemand Kirnberger.

« La musique est l'art d'exprimer ou d'exciter des sentiments ou des dispositions de l'âme par le choix et la réunion des sons », affirme Thiersch dans son esthétique allemande.

« La musique est l'art d'exprimer les sentiments et les passions par le moyen des sons », dit Fermo Bellini dans « Manuale di Musica (Milan) ».

« La musique est l'art de produire des sons qui dépeignent, provoquent et entretiennent les sentiments et les passions ». André.

Enfin, dans un petit livre, qui pour être élémentaire n'en relève pas moins de la critique, d'abord parce qu'il nous donne sur le sujet qui nous occupe l'opinion de l'auteur, le savant M. Lavignac ; ensuite, parce qu'étant ouvrage de vulgarisation, il importe de l'examiner de près, (1) nous trouvons ceci :

« La Musique provoque un état d'âme sans en déterminer les causes » ?? Voilà qui demande explication car, si la musique provoque l'état d'âme, elle en est la cause déterminante. Mais passons. M. Lavignac ajoute : « Sa sœur, la poésie, à l'aide du langage articulé, l'explique (l'état d'âme) et le commente comme la légende sous le dessin ». Voilà qui diminue singulièrement le pouvoir de la musique à exprimer les sentiments. Et plus loin : « l'ensemble d'émotions qu'il (le compositeur) a su traduire par des vibrations musicales s'en va à travers les molécules de l'air provoquer chez l'auditeur sensible un état d'âme analogue à celui qui a présidé à la création de l'œuvre ». Ceci est plus que discutable, car le musicien qui a écrit une œuvre ne l'a pas tracée d'un trait, *currente calamo*, sous une inspiration unique et dans un même état d'esprit (ou d'âme). Après des mois, quelquefois des années de méditations et d'études, des remaniements successifs, en obéissant à des vues, à des idées, à des sentiments nouveaux, il a livré enfin son œuvre au public. Qui peut se flatter de ressentir l'état d'âme (puisque ce mot remplace celui de sentiment, fort usé) d'un Beethoven, écrivant la Pastorale ou la Symphonie en ut mineur ?

Sans insister davantage, on remarquera que les citations ci-dessus, à l'exception de la dernière, paraissent copiées les unes sur les autres et expriment toutes, sous diverses formes, la même idée, radicalement fautive. Essayons de dire pourquoi elle nous semble entachée d'erreur.

Tout d'abord, qu'est-ce qu'un sentiment ? Par définition, c'est la conscience d'une modification dans l'état de notre âme. J'éprouve la joie, l'espérance, l'amour, la tristesse, le découragement, la haine, je fais connaître ces diverses impressions en disant que j'éprouve tel ou tel de ces sentiments.

Or, qu'on veuille bien remarquer que l'état exprimé par l'un des vocables ci-dessus n'est nullement simple, mais au contraire infiniment complexe ; la joie, la tristesse ne naissent pas ainsi, en nous, spontanément, elles sont le résultat d'une incalculable suite de petits faits qui composent notre vie intérieure. Beaucoup d'entre eux restent obscurs, inconnus, même de nous. Ils échappent, pour une grande partie, aux prises de la conscience. Quand ils subissent une augmentation, soit en quantité, soit en énergie, ils finissent par surgir sur le champ de notre vision interne, nous les apercevons et nous les désignons par le nom approprié, et nous résumons notre état nouveau par les mots « joie » ou « tris-

tesse ». Mais, par suite de sa complexité même, chacun de nos sentiments est incommunicable ; nos explications les plus détaillées en donnent à peine un aperçu, et aucune analyse, pas plus la nôtre que celle des psychologues les plus raffinés ne donne l'exacte mesure de leur retentissement dans notre intimité.

Or, cet état d'âme, qu'il est impossible de faire connaître à nos semblables, dans sa totalité, par le plus complet des langages, la parole, on prétend que nous pouvons l'exprimer par d'autres langages à forme limitée que nous appelons « arts ». Tâche irréalisable que nous ne nous figurons possible qu'à l'aide d'une série de conventions entre l'artiste et le public. Celui-ci sait d'avance, *grosso modo*, ce qu'on veut lui dire, et l'auteur, sûr d'être compris à demi-mot, s'imagine avoir exprimé tout ce qu'il ressentait.

Pour se prêter à cet échange de vues, entre gens qui, en réalité, se comprennent fort mal, la musique est le plus rebelle de tous les arts, aussi n'y en a-t-il pas d'autre pour lequel le malentendu, entre les producteurs et les consommateurs, soit plus flagrant.

La beauté musicale complète est formée de trois éléments : rythme, mélodie, harmonie. Les rythmes sont beaux, heureusement choisis, inattendus, variés ; la mélodie est belle, touchante, gaie, grave, heureuse, bien venue ; l'harmonie est belle, pleine, riche, colorée, etc., etc. On peut employer tous les adjectifs que l'on voudra, mais ce sont là les seules beautés à dégager d'une œuvre musicale pure, c'est-à-dire sans adjonction de poésie. Tout le reste est « littérature ». Seulement la « littérature » est, ou semble être à portée de chacun. Les compositeurs, aiment mieux écrire de belles œuvres que de discuter le pourquoi et le comment de l'impression. (Ils ont certes bien raison) et le public continue à gloser. Tel qui, par manque de goût ou par impossibilité ne s'est point voué à l'art musical et demeure incapable de reconnaître un rythme d'un autre et une idée mélodique de sa voisine, s'estime cependant connaisseur en cette affaire et tranche à voix haute et sans appel d'une symphonie ou d'un concerto, lorsque souvent les maîtres des arts eux-mêmes restent discrets et suspendent leur jugement. Seulement, comment apprécie notre profane ? Ne pouvant tabler sur ce qui lui manque, il se sert de ce qu'il possède, c'est-à-dire de ses connaissances littéraires ou sentimentales. Il essaie de traduire l'impression, plutôt vague, qu'il a ressentie en écoutant une œuvre quelconque par une épithète qui s'applique, non à la musique elle-même, mais à son propre sentiment. Et quelle recherche il y apporte, on le sait de reste. C'est ainsi que, tout dernièrement, après avoir entendu les chœurs de M. Bordes chanter je ne sais plus quel motet en plain-chant de Solesmes, une dame, fort aimable d'ailleurs, me disait très émue :

« Comme c'est beau ! comme c'est grand ! comme c'est bien *bénédictin* ! ! »

Qu'entendait-elle par là. Espérons quelle le savait. Cette façon de trouver que « c'est *bénédictin* » est celle de beaucoup de gens. Il suffit d'en écouter un certain nombre pour s'en convaincre. Il n'en était pas ainsi peut-être autrefois. Sans remonter jusqu'aux origines de la musique et aller déranger les peuples endormis, Grecs ou Perses, pour leur demander comment ils chantaient, on peut dire que le son fut d'abord aimé pour lui-même, indépendamment de toute expression sentimentale. On découvrit qu'un son unique pouvait être agréable et charmant. Sa force, sa gravité, son timbre en faisaient, à eux seuls, un élément de plaisir, chose que l'homme recherche par dessus tout. En superposant au premier son un ou deux autres, qui paraissaient concorder, on obtint une première combinaison, nouvelle et réjouissante pour les oreilles. Une fois entré dans cette voie on y multiplia les

découvertes. Au moyen-âge, ce furent les horribles suites de quintes qui délectèrent les oreilles ; plus tard, exigeants, plus habiles et cherchant sans cesse, les musiciens adoptèrent les suites de tierces et de sixtes, déjà plus acceptables, et, enfin toujours réfléchissant, calculant, et multipliant leurs études, ils aboutirent aux combinaisons contrapuntiques qui connurent leur plus magnifique floraison et leur plus complète intellectualité avec Bach et Hændel, lesquels résumèrent sous leur nom toute l'époque qui leur fut contemporaine.

Loin de moi la pensée de dire que ces grands hommes étaient dénués de sentiments, ou plus exactement de sensibilité (il importe de ne point confondre) si tout homme en est pourvu, à plus forte raison les artistes, natures d'élite, la possèdent-ils exquise, mais ces grands musiciens avaient la connaissance trop parfaite de leur art et de ses ressources pour lui demander ce qu'il ne pouvait pas donner et en faire une langue exclusivement sentimentale, leur esprit s'intéressait aux combinaisons ingénieuses, variées, extrêmement riches et multiples de leurs vastes compositions orchestrales et ils n'allaient pas au-delà du noble et infini plaisir de « comprendre ».

Après eux, il n'en fut pas de même. Si les philosophes avaient toujours examiné l'âme humaine et disserté à perte de vue sur ses complications, les simples mortels ne s'étaient point avisés de tant d'analyses. Le moment était proche où ils devaient amplement se rattraper d'une pareille abstention. Chacun prit conscience des modifications qu'il subissait, sous diverses influences, et tenta de les exprimer avec tous les langages à sa disposition. De plus, la culture des arts se répandant chaque jour davantage, le nombre des artistes, ou soi-disant tels, alla sans cesse croissant, et chacun de s'épancher, qui en peinture, qui en sculpture, et d'autres en poésie. Les musiciens ne voulurent point demeurer en reste et tentèrent de faire passer dans leurs compositions ce qui les agitait si fort. Les plus sincères durent s'adjoindre le langage parlé et aboutirent à la musique à programme ; les autres, ceux que rien n'arrête, racontèrent leur amour ou leur désespoir, leurs joies et leurs ivresses, en notes blanches et noires savamment groupées sur portée de cinq lignes. Entraîné par l'éloquence de ces nouveaux montreurs de lanterne magique, le bon public écarquillait les yeux et cherchait à « voir » quelque chose ; les naïfs ne savaient pour quelle cause ils ne distinguaient pas très bien, mais les snobs, les purs, les vrais, ceux qui, à Tristan et Yseult, aux représentations que le regretté M. Lamoureux croyait devoir donner dans une obscurité toute bayreuthienne emportaient intrépidement la partition pour la suivre, ceux-là voyaient des mondes, des étendues, des infinis, quelque chose de colossal dans ladite lanterne.

Au sujet de ces convaincus à rebours, M. Saint-Saëns narre quelquefois de cruelles anecdotes ; comme il a, chacun le sait, autant d'esprit en prose qu'en musique, (c'est tout dire quand il s'agit de ce maître écrivain) quelques-unes sont fort amusantes.

En voici une, et, bien qu'elle date un peu — du vivant de Wagner — l'état d'esprit qu'elle dénote est si vivace qu'on pourrait encore l'écrire. Il s'agissait d'une dame charmante, écrivain d'un très grand talent et wagnérienne au premier chef.

« La dame suppliait le maître (Richard Wagner) de lui faire entendre sur le piano un accord inouï, inénarrable qu'elle avait découvert dans la partition de *Siegfried*.

— O maître, maître, cet accord !

— Mais, ma chère enfant, répondait le maître en souriant avec bonté, c'est tout simplement l'accord de *mi mineur*, vous pouvez le faire aussi bien que moi.

(1) La Musique et les Musiciens.

LE SAMUD

Clavier muet durcisseur breveté s. g. d. g.
Chez tous les marchands de pianos et de musique de Paris et des Départements
et chez M. L. PINET, seul concessionnaire, 66, Cours de Vincennes, Paris

— O maître, maître, je vous en supplie, CET ACCORD !!!

De guerre lasse le maître allait au piano et y frappait l'accord *mi sol si*, et la dame tombait à la renverse sur un divan en poussant un grand cri. C'était plus qu'elle n'en pouvait supporter !

Les plus avertis même commettent certaines erreurs. Quand ils sont d'esprit fin, ils ont la bonne grâce d'en rire. Un de nos plus remarquables critiques, avisé, érudit, consciencieux, raconte un fait typique à propos de *Sadko*, le scintillant tableau musical de M. Rimsky-Korsakoff que, ces derniers dimanches encore, M. Colonne inscrivait sur l'un de ses programmes. On connaît la légende. Le vaisseau de *Sadko* est arrêté en plein voyage. On tire au sort et le maître lui-même est jeté comme tribut au roi des mers. *Sadko* et sa lyre disparaissent sous les flots. Le roi mariait sa fille à l'Océan. Il force *Sadko* à jouer de la lyre et, entraîné par le rythme, lui et tout son royaume se lance dans une danse folle. C'est alors que *Sadko* arrache les cordes de son instrument et tout rentre dans le calme. Muni de la partition, pour piano, à quatre mains, voici ce que nous apprend M. Robert : « Sur la foi du texte légendaire je cherche la description du navire en marche, l'angoisse des passagers, le tirage au sort, etc... Naturellement, je trouve dans la musique l'indication de tous ces détails. Or, quelques jours après, je consulte la partition d'orchestre, et je constate que le tableau musical ne commence qu'à l'instant où *Sadko* reste seul au milieu des flots ! (1) »

Et voilà où les meilleurs en arrivent avec les théories extraordinaires qui ont cours au sujet de l'expression musicale. Seulement, tous ne se sentent pas assez sûrs d'eux-mêmes pour avoir la bonne foi de l'avouer. On m'objectera qu'il ne s'agit pas là de sentiment, mais de « peinture musicale ». C'est encore pire. Ce qui ne m'empêche pas d'admirer *Sadko*, mais pour d'autres raisons.

La musique n'exprime pas de sentiments parce qu'elle ne contient rien que des formes sonores rythmées, seulement elle provoque en nous des sentiments, tout à fait indépendants d'elle et comme intensité et comme qualité, sentiments qui peuvent n'avoir aucun rapport avec ceux que le compositeur a éprouvés et mis, ou cru mettre, dans son œuvre.

En deux mots, à ce point de vue, il n'y a pas transmission. Dans un certain état d'esprit, une musique simplement plaintive peut provoquer, chez quelques personnes, un réel chagrin, faire couler leurs larmes, enfin les amener à un désespoir hors de proportion avec l'air entendu.

Dans d'autres cas on attribuera à la musique, par association d'idées, l'exaltation de sentiments avec lesquels elle n'a pas le moindre rapport. Est-il quelque chose de plus instructif, à cet égard, que la soi-disant appropriation du sentiment religieux à des pages musicales qui en sont totalement dépourvues, et pour cause ? Que de gens s'édifient en entendant, à l'église, les airs de théâtre les plus profanes. Tantôt la *Berceuse de Jocelyn*, tantôt la *Méditation de Thaïs* transmuée en *Ave Maria*. Pour ma part, je pourrais citer telle petite paroisse, où j'assistais à un mariage, et où les fidèles entendirent sans frémir, au moment de l'*Élévation*, l'un des instants les plus solennels de la Messe, l'organiste attaquer le duo d'amour de Faust. « Laisse-moi... » Et chacun de se recueillir.

Il y a mille faits pour prouver surabondamment que nous ne trouvons le sentiment, en musique, que quand nous l'y mettons ; l'auteur lui-même, s'il ne nous guide, ne sait pas ce que nous pouvons en penser, nous sommes devant lui comme des temples fermés. Quels souvenirs évoquera-t-il en nos âmes ? Quelles images, quelles idées, quels états d'âme se

(1) La musique à Paris, Gustave Robert.

succèdent dans tous ces cerveaux, dans toutes ces têtes aux lèvres silencieuses, aux regards sans révélation qui s'alignent en rangs pressés dans nos salles de concert ? Il l'ignore toujours. On l'applaudit, on l'acclame, il se croit deviné, un courant sympathique s'établit entre lui et ceux qui le fêtent. Mais bientôt le silence retombe et ils demeurent les uns et les autres murés dans leur solitude. Les âmes sont à jamais impénétrables aux âmes, c'est une des formes indestructible de la misère humaine.

Concluons ce déjà long article en donnant la raison capitale de l'erreur si répandue qui consiste à donner

la musique comme la langue du sentiment. Nous sommes portés à extérioriser toutes nos sensations et, de même que les poètes prêtent à l'insensible nature leurs émotions et leurs désirs, de même nous attribuons à la musique, par un penchant presque invincible, une expression qui lui est improprie, qui réside en nous seuls et non en elle. Nous voulons l'orner, la revêtir, l'augmenter, de ce qui nous semble faire nôtre âme si précieuse et, en agissant ainsi, nous la détournons de sa route, nous la défigurons sans cesse et nous perdons la joie d'admirer sa pure et réelle beauté.

M. DAUBRESSE.

Exposition de 1900

8^e Grand Concert officiel

Un de nos confrères reproche aux programmes de ces auditions officielles de ne pas révéler d'œuvres nouvelles ; tel n'est pas leur but. Ici, comme il fut fait pour la Peinture et la Sculpture au Grand-Palais, ce qu'on a voulu, c'est présenter nos artistes dans le meilleur ou le plus caractéristique de leur production. Que les choix n'aient pas été toujours parfaits, c'est possible, mais tel n'est point le cas aujourd'hui.

Que pourrait-on trouver de mieux que cette *Thamara*, si honteusement délaissée par l'Opéra pour personnifier le talent de M. Bourgault-Ducoudray ? Ces fragments du 2^e acte comptent parmi les pages les plus réussies que nous connaissions dans ce genre de musique orientale, sans éveiller, ce qui est trop fréquent, le souvenir direct de Félicien David. Mais on se souvient que le maître fit de fructueux voyages en Grèce d'où il rapporta de si intéressants recueils de mélodies populaires et c'est ainsi qu'il a pu donner à ses airs de ballet, au chœur d'almées et au rêve de Nour-Eddin (2^e acte) un coloris vraiment neuf, un accent alangui et un charme d'une originale personnalité. M. Vaguet, de sa voix claire et jolie, dit en perfection l'énamourée vision de Nour-Eddin.

Ce n'est pas tant par la forme mélodique que par les complications et les subtilités souvent ingénieuses de l'orchestration que M. Georges Hue se manifeste. *La Belle au bois dormant*, partition écrite pour une Féerie dramatique, est une des meilleures productions de ce compositeur parce qu'elle rentre dans la série des sujets poétiques et nébuleux qu'il affectionna. Le *Sommeil* de la petite princesse, l'*Apparition* du Prince charmant, le *Rouet*, la *Scène d'amour*, vivante, passionnée sont toutes très réussies. On y sent évidemment une trop grande influence de Wagner, mais l'instrumentation est traitée de maîtresse façon. A signaler spécialement une gamme par tons entiers d'effet assez curieux. MM. Alfred Brun, Bas, Hennebains se distinguent dans les solos de violon, hautbois et flûte.

Chez M. Xavier Leroux, ce que nous avons toujours apprécié, c'est la vigueur d'un tempérament jeune, chaleureux, l'abondance des idées, l'heureux emploi, sans abus ridicule, des audaces harmoniques. — De *Vénus et Adonis*, il a été parlé trop de fois au *Monde Musical* pour que nous entreprenions encore une nouvelle analyse. Il n'y a qu'à louer de nouveau les accents lascifs de *Vénus*, cherchant à retenir entre ses bras le bel *Adonis* ; la *Chasse*, d'un pittoresque bien neuf et les imprécations douloureuses de *Vénus* pleurant sur le corps du fils de *Myrha*, avec des accents d'une tendresse émue, de la plus suave inspiration.

L'École Française faisait encore belle figure avec

l'étincelant, le fantastique scherzo de l'*Apprenti Sorcier*, de Paul Dukas, d'une verve prodigieuse. Ce morceau, que nous entendimes avec tant de plaisir aux Concerts Lamoureux, nous a plu non moins à ce concert. L'orchestre de M. Taffanel y fut extraordinaire d'entrain, de fougue, de précision et son chef fut acclamé par toute la salle.

Le grave Cherubini avec l'*Agnus* et le *Sanctus* de sa Messe de *Requiem* terminait le concert par une vive opposition qui ne lui nuisait en rien. Celui que Beethoven considérait comme le premier des musiciens de son temps, reste en effet un maître en l'art de traiter les masses vocales et instrumentales. Les chœurs, superbement stylés par M. Samuel Rousseau, l'orchestre, duquel M. Taffanel obtient une véritable perfection ont, une fois de plus, fait grand honneur à leur réputation. A. DANDELOT.

Septième Concert officiel d'Orgue

Ce serait nous répéter que de venir louer ici le talent, le haut savoir musical et l'incomparable connaissance de l'instrument que possède le célebre organiste de Saint-Augustin. Disons simplement que M. Eugène Gigout fut superbe d'un bout à l'autre du concert et que c'est avec grand art qu'il détailla toutes les intéressantes pièces inscrites au programme. Après une magistrale exécution de la *Toccatte et Fugue en ré mineur* de J.-S. Bach, nous avons eu la bonne fortune d'entendre la belle *Sonate en fa* de Mendelssohn, qui fut jouée avec grande intelligence. La *Toccatte pour l'Élévation* de Frescobaldi ne nous a pas enthousiasmé outre mesure au point de vue musical. Aussi, quel contraste en entendant la délicieuse *Gavotte en sol mineur* de Haendel, si généreusement pourvue de fraîcheur, de charme et d'oppositions imprévues.

Dans la *Toccatte en fa* de Bach, pièce difficile et de longue haleine, M. Gigout se montra virtuose accompli et étourna l'auditoire dans le passage d'octaves. Quant à la *Suite gothique* de L. Boëllmann, écrite dans un style si distingué, si original et si riche en modulations, l'éminent organiste apporta dans l'interprétation de cette œuvre tant de finesse sentimentale, nous dirons même tant d'amour, que le public fut unanime à lui faire une chaleureuse ovation. Après le *Prélude et Fugue en mi bémol* de Saint-Saëns, M. Gigout nous fit entendre ses habiles compositions (*Marche des Rogations*, *Toccatte en si mineur* et *Grand Chœur dialogue*), coupées par une improvisation, conduite en maître, et qui fut du plus grand intérêt. A. M.

Huitième concert officiel d'orgue

Par la *Fugue en ré majeur* de Bach (4^e livre), une des plus belles du maître, et aussi une des plus difficiles, M. Vierne s'est de suite imposé à l'auditoire comme un virtuose de tout premier ordre ; la