

## REVUE MUSICALE

N<sup>o</sup> 7 (troisième année)1<sup>er</sup> Juillet

1903.

## AMBROISE THOMAS

(1811-1896)

C'est à une date très prochaine qu'est fixée l'inauguration du monument d'Ambroise Thomas au parc Monceau. La *Revue Musicale* croit devoir, à cette occasion, retracer la vie d'un compositeur illustre, mais dont le nom ne pourra jamais être omis dans l'histoire de la musique.

C'est une longue et paisible carrière que celle d'Ambroise Thomas. Né à Metz le 5 août 1811, fils d'un modeste professeur de musique, il reçut de son père les premières leçons de solfège, de piano et de violon. L'enfant était intelligent et bien doué ; lorsque sa mère, devenue veuve, vint s'établir à Paris, elle voulut le faire entrer au Conservatoire ; il y fut admis aussitôt, et obtint le 1<sup>er</sup> prix de piano en 1829, le 1<sup>er</sup> prix d'harmonie en 1830, le 1<sup>er</sup> grand prix de Rome en 1832, dans la classe de Lesueur, où il avait eu pour condisciples Berlioz, couronné en 1830, et Gounod. Cette même année, Hippolyte Flandrin remportait le grand prix de peinture. Les deux artistes firent le voyage ensemble, par petites étapes, selon le charmant usage de ces temps déjà lointains. En route, ils firent connaissance, et s'entendirent si bien qu'une profonde et durable amitié sortit de là. Souvent ils devaient se rappeler plus tard, avec émotion, les épisodes de ce voyage et surtout les longs entretiens où leurs jeunes âmes s'étaient ouvertes. « N'oublie pas, écrit Flandrin à son ami, ce que nous nous sommes promis « jadis dans ce lieu-là (l'avenue de peupliers qui va de Chambéry à Montmélian), « et le bonheur que nous rêvions si nos noms pouvaient plus tard avoir quel- « que éclat, si nous pouvions enfin, toi comme musicien, moi comme peintre, mé- « riter un jour quelque estime. Tu disais cela, et moi j'y applaudissais ; il faut « nous le redire encore, car cette excitation est bonne. » Et Thomas répond : « Ah ! nos vœux et nos espérances d'alors ! Que de fois ne les avons-nous pas « renouvelés à Rome, sur le Pincio, à l'heure de l'*Ave Maria*, ou le soir, sur le « toit de la bonne Villa. » Ingres se trouvait alors à Rome ; très sensible, comme on sait, à la musique, il s'intéressa vivement à Ambroise Thomas : il partageait son goût pour les classiques, Mozart, Beethoven, Gluck et Weber. A Paris, Thomas avait déjà eu l'insigne honneur d'être présenté à Mendelssohn par Cherubini, directeur du Conservatoire ; il avait aussi fait la connaissance de Chopin, dont il aimait beaucoup les œuvres. Tout souriait, comme on voit, au jeune artiste ; une bienfaisante amitié, de précieuses relations, l'estime et l'espérance universelles, des succès scolaires ininterrompus, que peut rêver de plus un récent lauréat ? La gloire du théâtre, et l'Institut pour ses vieux jours. Il fut donné à Ambroise Thomas de réaliser ce programme.

Dès son retour à Paris, non content des éloges de l'Institut, qui avait remarqué, dans ses envois annuels, « une mélodie neuve sans bizarrerie, expressive « sans exagération, une harmonie toujours correcte et une instrumentation écrite « avec élégance et pureté », il offrait à l'Opéra-Comique un petit acte, *la Double Échelle*, qui fut reçu et représenté avec succès le 27 août 1837 ; le chiffre de deux cents représentations fut atteint. On lira plus loin les lignes bienveillantes que consacra au jeune débutant un critique qui avait cependant le droit d'être sévère, et l'exerçait volontiers : Hector Berlioz. Le grand musicien loue comme il convient la gaieté et la finesse qui devaient rester les qualités maîtresses d'une pensée un peu courte et sans ampleur, ainsi que la délicatesse de l'orchestration, très remarquable en effet dans tous les ouvrages d'Ambroise Thomas. Il ajoute à ces éloges un bon conseil : si le jeune musicien veut réussir, il devra chercher des formes plus précises et un style plus tranché. Ce conseil ne devait jamais être suivi. Jamais Ambroise Thomas ne sut se décider avec franchise pour un certain genre de musique, à l'exclusion de tout autre, jamais il ne trouva vraiment sa manière. Musicien indécis et flottant, toute sa vie fut un perpétuel essai, heureux ou malheureux, selon les cas, et qui dénote un esprit ouvert et curieux, mais indifférent, sans amour et sans haine, sans aucun de ces partis pris vigoureux qui créent les œuvres solides. Ambroise Thomas n'eut pas la foi, cette foi ardente et passionnée qui fit la force et aussi la souffrance d'un Beethoven, d'un Berlioz ou d'un Wagner. En revanche, il eut la facilité, et il fut heureux.

De nombreux ouvrages succédèrent au premier essai si bien accueilli ; ce sont :

*Le Perruquier de la Régence*, opéra comique, 3 actes, 1838.

*La Gipsy*, ballet, 2 actes, 1839.

*Le Panier fleuri*, opéra comique, 1 acte, 1839.

*Carline*, opéra comique, 3 actes, 1840.

*Le comte de Carmagnola*, opéra, 2 actes, 1841.

*Le Guerillero*, opéra, 2 actes, 1842.

*Angélique et Médor*, opéra comique, 1 acte, 1843.

*Mina*, opéra comique, 1 acte, 1843.

Ces ouvrages furent tous représentés ; aucun ne retrouva le succès de *la Double Échelle*, parce que cette œuvre joignait au mérite d'être une œuvre de début celui de se contenter d'une gaieté simple et sans prétention. En cherchant à se hausser jusqu'au grand opéra, Thomas ne faisait que gâter ses qualités naturelles de grâce et d'esprit, sans acquérir les autres. C'est ce qu'il comprit fort bien, et *le Caïd*, qui parut sur la scène en 1849, est un simple divertissement musical, un amusant pastiche dont le succès ne s'est pas démenti jusqu'à nos jours. Autant, en effet, Ambroise Thomas est pauvre et débile lorsqu'il faut être sincère et vigoureux, autant il a de verve et d'éclat lorsqu'il ne s'agit que d'être gai, et il est sans rival pour faire la charge d'un style étranger ; car alors son défaut de personnalité le sert et lui permet de singer adroitement les allures d'autrui. *Le Caïd* abonde en détails charmants, comme le duo du coiffeur et de la modiste, l'air du tambour-major, sans parler de ce fameux *la b* aigu de l'eunuque, si fort admiré de Berlioz (1) ; et l'on ne peut étudier, comme fit naguère M. Bellaigue, « l'Esprit dans la Musique », ni surtout retracer l'histoire de la caricature musi-

(1) H. BERLIOZ, *les Musiciens et la musique*, p. 250. (Compte rendu de la 1<sup>re</sup> représentation.)

cale, sans faire une large place à cette partition. C'est ce que Bizet comprenait bien le jour où il écrivait : « Votre *Caïd* vient de me ravir. C'est toujours jeune et spirituel... Et quelle main ! » Ce dernier éloge ne pouvait être décerné que par un homme du métier : et en effet, jusque dans ses fantaisies les plus bouffonnes, Thomas garde le souci de la pureté de l'écriture, de la correction : une fine harmonie, un emploi imprévu des timbres de l'orchestre, rappelle à tout instant que l'auteur de ces pages légères est un maître en son art ; et les feintes négligences du style ne sont elles-mêmes que d'ingénieuses applications des règles de l'école. Ainsi Alfred de Musset, en ses jours de gaieté, fait des alexandrins accomplis avec le dialogue de Dupont et Durand ou les aventures de Mar-doche.

Ambroise Thomas ne s'en tint pas à ce succès aimable. En 1850, il écrivait le *Songe d'une nuit d'été*, qui n'a pas le charme de la petite partition de Mendelssohn : du coup il entra à l'Institut ; il y succédait à Spontini, dont *la Vestale* n'est plus guère connue aujourd'hui que par l'enthousiasme qu'elle inspirait à Berlioz. Et en 1856, après 3 nouveaux opéras comiques, on lui attribuait sans discussion la chaire de composition laissée libre au Conservatoire par la mort d'Adolphe Adam. Pour faire honneur à ce nouveau titre, Thomas mettait au jour, l'année suivante, une *Psyché* dont le meilleur morceau est peut-être le chœur des nymphes, au début du deuxième acte ; ces compagnes de Psyché se moquent et s'amuse, aussi sont-elles crayonnées d'un trait alerte et fin. Mais c'est à Franck qu'il était réservé de sentir et de dégager toute la tendre et mélancolique poésie de la légende ; la *Psyché* de Thomas ressemble à un poème alexandrin, élégant, souvent agréable, toujours froid ; la *Psyché* de C. Franck est un chant mystique et doux d'amour surnaturel (1).

C'est au milieu de ces succès, en 1852, que le fidèle Flandrin fit le beau portrait de Thomas que nous donnons ci-contre : ces traits fins, cet air amène et un peu las, annoncent une âme douce, optimiste avec nonchalance et affectueuse sans ardeur. Le vieux Le Sueur qui aimait, à sa manière, l'esprit dans la musique, appelait A. Thomas *sa note sensible*, et un de ses camarades de la villa Médicis comparait ses manières accueillantes à celles d'un jeune chien de bonne race qui, dans sa joyeuse humeur, fait fête à tout venant :

L'enfant avait reçu deux bons yeux dans la tête (VERLAINE).

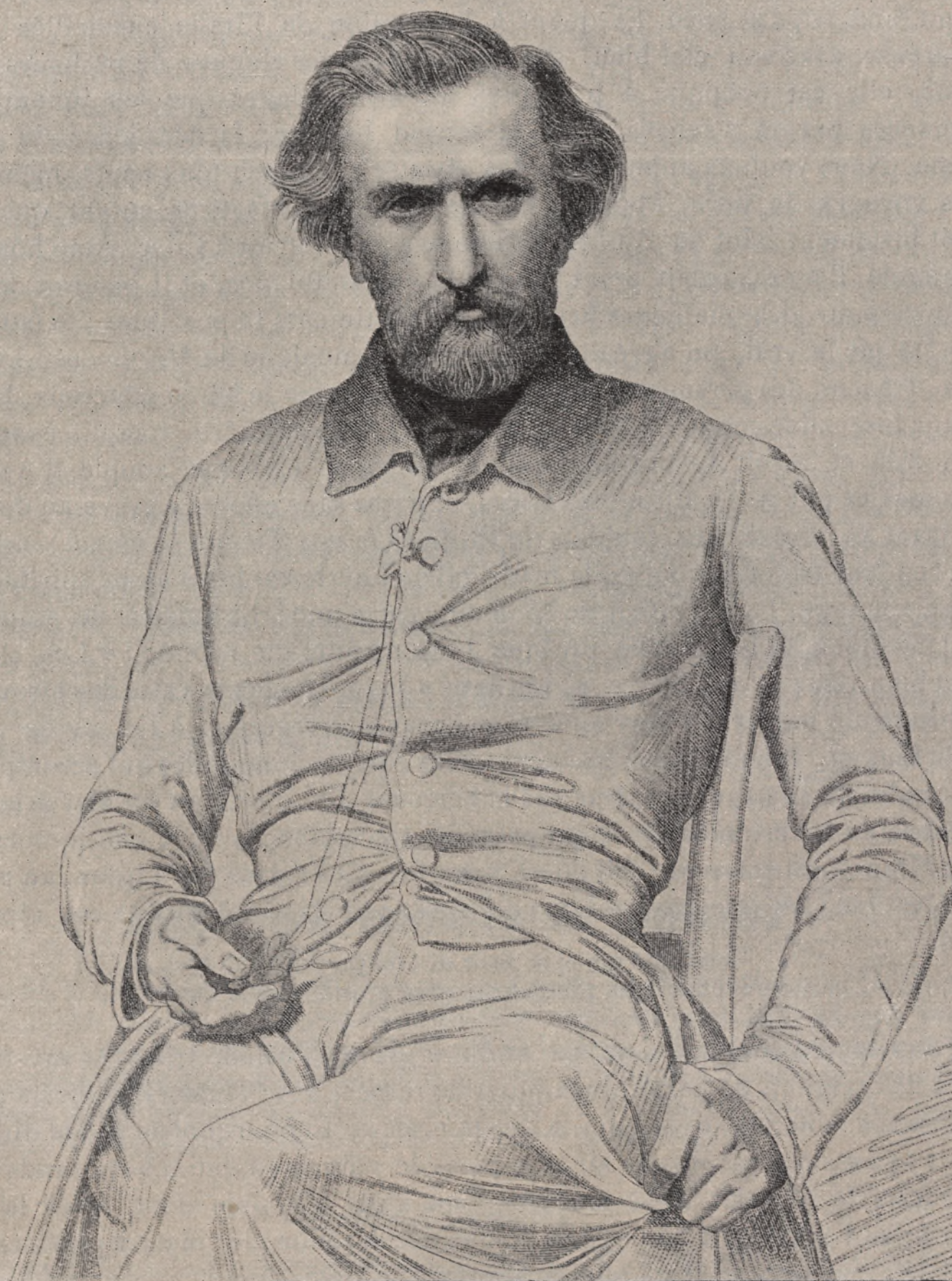
S'il ne fut pas donné au successeur de Spontini et d'Adam d'avoir du génie, il laissa donc au moins d'agréables souvenirs à tous ceux qui l'ont approché, et l'homme chez lui valait ou dépassait le compositeur ; il le montra en 1870, lorsqu'on le vit courir aux bastions de Paris pour partager, avec les défenseurs improvisés de la ville, tous les travaux de la guerre. C'est en 1871 qu'il fut nommé directeur du Conservatoire, en remplacement d'Auber. *Mignon*, qui avait paru en 1866 après un silence de six années, avait été un grand succès, et restera sans doute le chef-d'œuvre d'Ambroise Thomas. Je sais bien qu'*Hamlet*, qui est de l'année suivante, est fort bien écrit : un passage de cet opéra eut même l'honneur insigne d'être cité, dans les *Notes et Etudes d'Harmonie* de M. Th. Du-bois (2), comme un bel exemple d'anticipation de l'appogiature. Mais quoi ! la

(1) Voir dans ce même numéro (p. 297) l'analyse brève et précise de cette œuvre par M. Vincent d'INDY.

(2) Page 132.

distance est malgré tout trop grande entre ce sujet, l'un des plus vastes et des plus troublants qui soient, et cette musique sagement terrible et correctement hardie. Quant à *Françoise de Rimini*, qui parut en 1882, l'échec de cette œuvre ne prouve évidemment rien, et l'on y rencontre, à côté de motifs conducteurs peu dignes de conduire quoi que ce soit, de chœurs d'un héroïsme douteux et de romances moutonnières, d'assez belles pages d'orchestre, l'une surtout, dans la *Symphonic des Damnés*, où l'emploi simultanée de tous les timbres sourds produit un curieux effet ; mais ce n'est pas ma faute si alors, irrésistiblement, je me souviens de Berlioz, et ferme la partition d'A. Thomas pour ouvrir la *Damnation de Faust* ou la *Symphonie fantastique*. La poésie du *Songe d'une nuit d'été*, la tendresse inquiète de *Psyché*, les mystères de conscience d'*Hamlet*, l'amour funeste et victorieux de *Françoise de Rimini*, tous ces sentiments pouvaient plaire à un homme de goût comme Ambroise Thomas, mais son imagination musicale devait rester impuissante à les traduire ; un certain défaut de chaleur et d'énergie condamnait à l'avance ces tentatives diverses, et d'ailleurs honorables.

AUTOGRAPHE DE THOMAS (*Françoise de Rimini.*)



Portrait d'AMBROISE THOMAS

PAR HIPPOLYTE FLANDRIN (1852).

Dans *Mignon*, au contraire, Thomas trouvait exactement la qualité et la quantité d'émotion qui convenaient à sa musique ; cette quantité n'est pas considérable, cette qualité n'est pas fort rare, mais peu importe : une œuvre qui répond au dessein de son auteur est toujours supérieure aux plus nobles essais, lorsqu'ils n'ont point réussi. L'historiette édifiante de l'enfant enlevée, du vieux père devenu fou, du noble seigneur qui défend l'orpheline, les danses bohémiennes, l'incendie du château, la reconnaissance finale, tout cela nous paraît aujourd'hui légèrement fané, fripé et terni. Et quant à l'évocation de l'Italie ensoleillée et languoureuse, avec son ciel bleu, ses orangers, et ses chœurs de pêcheurs napolitains, elle est poétique à peu près au même degré que les innombrables romances par où s'acheva, sous le second Empire, la décadence du romantisme. Nous voulons aujourd'hui des spectacles un peu plus neufs, même pour nos voyages de nocce. Mais ce monde d'émotions factices autant que faciles était justement celui où Ambroise Thomas se mouvait à l'aise. Âme honnête et confiante, il ne regardait point trop à la vraisemblance, et il pleurait de vraies larmes pour des malheurs fictifs et des sentiments impossibles : le faux, plus simple que le vrai, lui agréait davantage. La musique de *Mignon* est donc sincère. Chacun des personnages, l'enfant triste comme le héros généreux, la courtisane insensible comme le vieux Lotario ou l'élégant Laërte, remplit exactement son rôle et reçoit la musique qui lui convient. Le style souple d'Ambroise Thomas se plie à ces attitudes variées, et passe sans effort du grave au doux, du plaisant au sévère. Les couplets de Philine (*Je suis Titania la blonde*) sont parfaits en leur trivialité voulue, le madrigal de Laërte est juste assez spirituel pour le personnage, l'air d'adieu de Wilhelm est d'une jolie nuance de scepticisme mélancolique, et l'on oublie presque l'incongruité du rythme : « Les chagrins sont bien vite ; — oubliés ; — à, ton âge. » J'aime moins la valse des hirondelles, et beaucoup moins la « Styrienne », qui manque vraiment à l'excès de couleur et de fougue ; il ne faut pas insister sur les chœurs immobiles qui accompagnent l'incendie du château, ni même sur la berceuse de Lotario au dernier acte ; mais la scène de la reconnaissance est presque émouvante, avec le cantique enfantin que *Mignon* retrouve au fond de sa mémoire. Et l'entrée de *Mignon*, au premier acte, est bien délicatement traitée ; on se rappelle la simplicité de ces réponses :

Personne n'a pris soin de compter mes années...  
Hélas ! ma mère dort, et le grand diable est mort.

Tout cela dit sur une note, un *ut* dièze grave, obstiné, triste et mystérieux. Si je ne craignais de paraître manquer de respect à A. Thomas, je dirais que, de toutes ses mélodies, c'est celle-là que je préfère. Et pourquoi ne pas le dire ? S'il avait mis sur ces paroles un air avec ports de voix, modulations et grands écarts, je serais le premier à lui reprocher cet abus ; je puis donc aussi le louer d'avoir su l'éviter, et d'avoir cherché une déclamation plus juste et plus vraie. En tout cela, sans doute, il y a plus de goût que de force, plus d'esprit que d'émotion ; mais le dessin est correct, les attitudes sont justes et sans trop d'emphase ; c'est une image assez lointaine de la vie, assez terne aussi, et sans profondeur, mais qui peut plaire cependant par une sorte de délicatesse superficielle et de distinction un peu banale. On conçoit qu'une importante fraction du public soit restée attachée à cette œuvre d'un idéalisme modéré, qui attendrit les âmes sensibles sans trop les affliger, et qui ne peut choquer personne.

Ambroise Thomas mourut comblé d'honneurs, le 12 février 1896, après avoir assisté, le 16 mai 1894, à la millième de *Mignon*. Ses dernières années avaient été remplies par des soins administratifs : le ballet de *la Tempête*, représenté en 1889, avait seul interrompu ce silence glorieux. La foule se pressa dans la chapelle ardente du Conservatoire, et M. Massenet loua, sur la tombe de son illustre confrère, cette Muse qui « s'accommodait des modes les plus divers, chan-  
« tant aussi bien les amours joyeuses d'un tambour-major que les tendres déses-  
« pirs d'une Mignon, qui pouvait s'élever jusqu'aux sombres terreurs d'un  
« drame de Shakespeare, en passant par la grâce attique d'une Psyché,  
« ou les rêveries d'une Nuit d'été. » Cela est vrai : la Muse d'Ambroise Thomas est une personne fort cultivée ; elle connaît ses auteurs et peut parler avec goût de tous les sujets qu'on aurait honte d'ignorer ; elle sait s'apitoyer, s'attendrir ou s'épouvanter à propos, et les opinions courantes sur la finesse hellénique ou l'horreur shakespearienne ne lui sont point étrangères ; sa conversation aimable et facile est le résumé fidèle de tout ce qui se dit ; ses expressions sont toujours élégantes, choisies, un peu partout, au fil des lectures : Gluck et Wagner, Mendelssohn et Saint-Saëns, se coudoient poliment dans sa mémoire, et l'inspirent tour à tour ; c'est un plaisir de se sentir en si bonne et nombreuse compagnie. Mais ce qu'on préfère encore, ce sont les moments où cette maîtresse de maison accomplie cesse de se contraindre au sérieux ou à la tristesse, et s'abandonne à cette gaieté innocente, qui est le fond de sa nature, et qu'elle tient de ses amis Auber et Adam. Alors seulement sa parole devient nette et franche, au point d'émerveiller Bizet. De tout le reste de ses prolixes épanchements, que demeurera-t-il ? Quelques pages délicates de *Mignon*, et d'utiles enseignements pour les élèves, qui apprendront à écrire en feuilletant ces partitions ; car la main d'Ambroise Thomas était d'un maître, et digne de tout point de l'établissement illustre qu'il eut l'honneur de diriger.

LOUIS LALUY.

## AMBROISE THOMAS ET BERLIOZ

Quelques jours après la première représentation de *la Double Échelle*, le premier opéra comique d'Ambroise Thomas, *la Gazette musicale* publiait le compte rendu suivant, signé des simples initiales H. B. Mais le style à la fois ardent et maniéré de ces quelques lignes ne laisse aucun doute sur la main qui les écrivit. Nous donnons dans notre supplément musical un extrait de l'ouvrage d'Ambroise Thomas qui permettra d'apprécier l'exactitude du jugement de Berlioz.

### Opéra-Comique :

LA DOUBLE ÉCHELLE (27 août 1837).

Une grande dame de la cour de Louis XIV a juré, à la mort de son mari, de ne pas convoler en secondes noces ; aussi le temps de son deuil n'est pas encore expiré que déjà la fidèle veuve a pris un nouvel époux, à la condition cependant que cet hymen restera secret. Le pauvre homme, pour entretenir sa moitié, se voit donc obligé de s'introduire chez elle clandestinement au moyen d'une double échelle. Un jeune fashionable, le chevalier d'Orgeville, fait depuis

longtemps sans succès une cour assidue à la belle marquise. A la mort du premier mari, il se flatte que la veuve sera moins cruelle et que bientôt il sera maître absolu de son cœur. Pour en finir plus vite avec les derniers scrupules de cette pudeur agonisante, il veut tenter l'escalade. La double échelle est toujours là. Il monte, mais non pas seul ; l'époux clandestin monte de l'autre côté, et nos deux rivaux se rencontrent nez à nez sur les derniers échelons. Une protestation s'ensuit, comme de raison, et pendant que le chevalier bouillant de colère descend pour tirer l'épée, le mari, enjambant le balcon, s'introduit chez la marquise sans difficulté, reparaît avec elle l'instant d'après, et, déclarant enfin ses droits et son titre, accable à loisir le chevalier de ses railleries.

Cette petite pièce, fort gaie et spirituelle, a obtenu un succès de franche gaieté. La musique de M. Ambroise Thomas n'a pas été moins goûtée. On y a trouvé généralement de la grâce, du feu, une certaine finesse d'intentions dramatiques peu commune, et beaucoup de tact dans l'emploi des masses instrumentales. L'ouverture cependant n'est pas ce qu'il y a de mieux dans la partition ; elle est diffuse et un peu écourtée. Mais le trio, le duo des deux rivaux et le morceau d'ensemble qu'animent si bien le jeu et le chant de M<sup>lle</sup> Prévost sont des morceaux charmants, d'un véritable mérite sous plusieurs rapports, et dont l'effet a été instantané et général.

Ce début d'un lauréat de l'Institut (M. Thomas est revenu de Rome depuis un an et demi) est des plus heureux et fait bien augurer pour son avenir musical. Nous l'engageons seulement, pour son prochain ouvrage, à mieux déterminer le caractère et la forme de ses morceaux, et à donner à son style une physionomie plus tranchée, plus individuelle. On a pu désirer encore quelque chose sous ce rapport.

HECTOR BERLIOZ.

---

## César Franck (I)

### II

#### L'ARTISTE

Pour laisser une trace durable dans la voie artistique qui se déroule à l'infini, tout poète d'idées, de couleurs, de formes et de sons doit joindre à l'invention et à la science, ces deux piliers du monument Art, une qualité — pas très commune, — la *sincérité*.

Pour ne prendre d'exemples que dans la musique, il est incontestable que les grandes œuvres dont le temps n'a pu effacer la trace, depuis les *Selectissimæ modulationes* de Vittoria jusqu'à la *Messe solennelle* de Beethoven, en passant par les *Passions* et les *Chorals* de J.-S. Bach, émanent toutes d'artistes sincères exprimant leur pensée intérieure sans rechercher la gloire et l'immédiat succès. Les drames de Gluck qui subsistent, immortels, sont ceux qu'il écrivit après son évolution vers la vérité expressive ; *Iphigénie en Tauride* a certainement moins

(I) Suite. Voir la Revue du 1<sup>er</sup> juin.

vieilli que tel opéra de notre temps, tandis qu'on ne pourrait plus lire *Artamène* ou la *Chute des géants* du même Gluck. — Et c'est une constatation bien curieuse à faire au point de vue de la philosophie de l'art que celle-ci : les quelques milliers d'opéras de l'école italienne postérieure à Scarlatti, école qui régenta despotiquement tous les théâtres de l'Europe pendant la plus grande partie du XVIII<sup>e</sup> siècle, sont tombés actuellement dans l'oubli le plus profond et le plus mérité, parce que les compositeurs de ces œuvres aussi médiocres que nombreuses n'avaient pour objectif que la mode, l'effet, la virtuosité. — Un effet analogue commence à se faire sentir quant à la pernicieuse école française (?) du commencement du XIX<sup>e</sup> siècle qui visait presque exclusivement le succès de public et d'argent. Les opéras d'Halévy ne sont plus supportables à la scène, il en sera bientôt de même de ceux de Meyerbeer. Tant il est vrai que la *sincérité* est la condition nécessaire de durée de toute manifestation d'art, partant la plus importante des qualités pour l'artiste créateur.

Or, je ne crains pas d'être contredit en affirmant que nul musicien moderne ne fut plus honnêtement sincère, en ses œuvres comme en sa vie, que César Franck, que nul ne posséda plus que lui la *conscience artistique*, cette pierre de touche du génie. Nous pouvons trouver dans plusieurs œuvres du maître qui nous occupe la preuve de cette assertion. En effet, il est certain que l'artiste digne de ce nom n'exprime bien que ce qu'il a ressenti lui-même et éprouve les plus grandes difficultés à rendre par son art un sentiment étranger à son propre caractère. Or, chose remarquable, en raison même de cette disposition à ne point soupçonner le mal dont j'ai parlé plus haut, Franck ne réussit jamais à exprimer d'une façon satisfaisante la perversité humaine et, dans toutes celles de ses œuvres où il fut forcé de traiter des sentiments comme la *haine*, l'*injustice*, le *mal*, en un mot, ces parties sont, incontestablement, de beaucoup les plus faibles ; il suffira, pour s'en convaincre, de lire les chœurs des Injustes et des Révoltés dans les *Béatitudes*, ainsi que le rôle de Satan dans le même ouvrage.

Il est donc tout naturel qu'en dehors de la musique pure, genre dans lequel il excella plus que pas un des musiciens français, César Franck fût porté, par un talent que sa sincérité rendait conforme à son caractère, vers la peinture des scènes bibliques ou évangéliques : *Ruth*, *Rébecca*, *Rédemption*, les *Béatitudes*, *l'Ange et l'enfant*, la *Procession*, la *Vierge à la crèche*, dans lesquelles de radieuses théories d'AnGES, comme en purent rêver un Filippo Lippi ou un Angelico, viennent se mêler à d'admirables Justes pour chanter les perfections du Très-Haut. Même lorsqu'il traite des sujets profanes, Franck ne put se départir de cette conception séraphique. — Il est une de ses œuvres qui est, en ce sens, particulièrement intéressante, je veux parler de *Psyché*, où il eut l'intention de paraphraser musicalement le mythe antique.

L'œuvre est divisée en parties chorales où les voix remplissent le rôle de l'ancien récitant, en racontant et commentant la fable, et en morceaux d'orchestre seul, petits poèmes symphoniques destinés à peindre le drame même qui se déroule entre Psyché et Eros. Or, sans parler des ravissantes parties descriptives, comme l'enlèvement de Psyché par les zéphyrs ou l'enchantement des jardins d'Eros, la pièce capitale de l'œuvre, le *duo d'amour*, pourrait-on dire, ne m'est jamais apparue autrement que comme un dialogue éthéré entre l'âme, telle que pouvait la concevoir le mystique auteur de *l'Imitation de Jésus-Christ*, et un séraphin descendu des cieux pour l'instruire.



D'autres maîtres appelés à illustrer musicalement le même sujet n'eussent pas manqué de chercher à dépeindre, l'un, l'amour physique sous son aspect le plus réel, l'autre, un érotisme discret très à la mode dans certains salons élégants. Je crois que Franck a su choisir la meilleure part, et j'oserai même affirmer qu'en agissant ainsi presque inconsciemment il a serré de plus près la véritable signification de l'antique histoire qui eut de si nombreux avatars dans la poésie médiévale et même dans les temps modernes, jusques et y compris *Lohengrin*.

C'est peut-être en raison de cette tendance sainement mystique de son talent que les deux opéras du maître, tout en renfermant de fort belle musique, sont loin de constituer des œuvres aussi complètes que ses pièces vocales ou instrumentales.

Si je passe maintenant à un point de vue plus spécialement musical, je dirai que la véritable caractéristique du style de Franck consiste en trois qualités bien tranchées :

La noblesse expressive de la phrase mélodique ;

La nouveauté de la trame harmonique ;

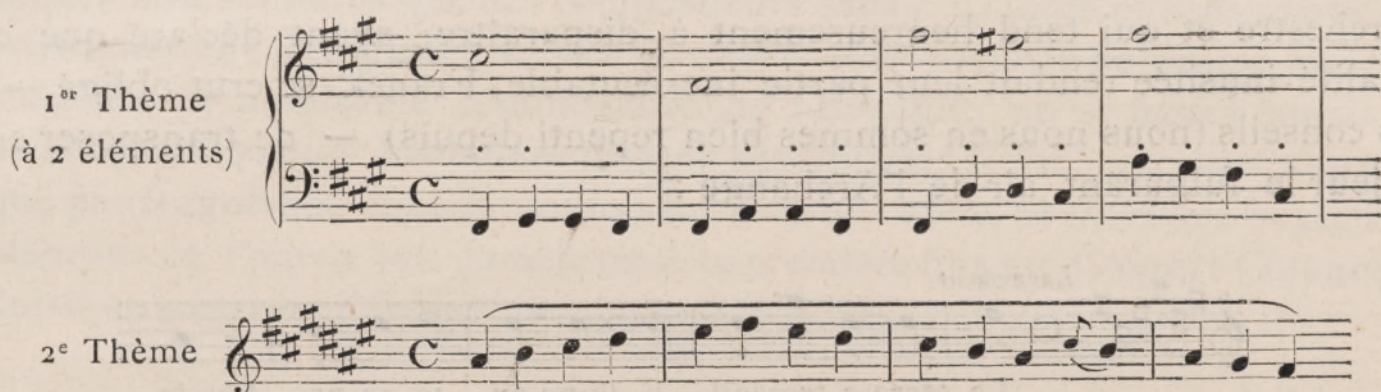
L'inattaquable solidité de l'architecture musicale.

César Franck était un mélodiste dans la plus haute acception du terme. Chez lui, tout chante et chante constamment ; il ne pouvait pas plus concevoir la musique sans une ligne mélodique très nette et aux contours très choisis, qu'Ingres n'aurait pu concevoir la peinture sans un impeccable dessin. Et cette mélodie emprunte une grande partie de son charme expressif à l'entente de la *grande variation* telle que, seuls, Bach en ses chorals d'orgue et Beethoven en ses derniers quatuors, surent la comprendre.

C'est aussi à l'abondance de la veine mélodique que le système harmonique de Franck doit son originalité, car, considérant la musique horizontalement, suivant les féconds principes des contrapontistes médiévaux, et non point verticalement, comme les compositeurs de l'époque harmonique, il établit par la superposition de ses contours mélodiques des agrégations de notes qui produisent un style autrement séduisant que les banales et incohérentes suites d'accords de ceux qui n'ont que l'harmonie pour objectif. Mais c'est principalement dans le domaine de l'architecture musicale, base de toute composition, que l'esprit novateur de Franck sut se créer une place absolument à part.

Il fut, en effet, le premier à tirer parti des trouvailles de Beethoven au point de vue du style cyclique, trouvailles qu'aucun des successeurs du génie de la forme symphonique n'avait su s'assimiler. Il fut vraiment le premier à employer ces ressources nouvelles suivant un plan logique et ordonné.

Dès 1841, alors que sévissait le terrible concerto et que florissait l'encombrante fantaisie sur ces motifs d'opéras, Franck, à l'âge de 19 ans, bâtit sa première œuvre, le trio en *fa* #, sur deux thèmes générateurs qui, se combinant avec les phrases spéciales à chacun des morceaux du trio, grandissent au fur et à mesure de leurs successives expositions et servent aussi d'assises solidement établies à tout le cycle musical :



Au surplus, la préoccupation de toute sa carrière fut de trouver de nouvelles formes, tout en respectant au plus haut degré les immuables principes de construction tonale posés par ses prédécesseurs. Il est presque impossible d'expliquer d'une façon claire et satisfaisante au moyen de termes littéraires en quoi consistent ces innovations, et l'on se convaincra plus facilement des progrès que le maître de Liège fit faire à l'art musical par la lecture que par la description ; néanmoins, pour terminer l'étude de l'artiste, arrêtons-nous un instant sur certaines pièces qui méritent une attention particulière.

### *Rédemption.*

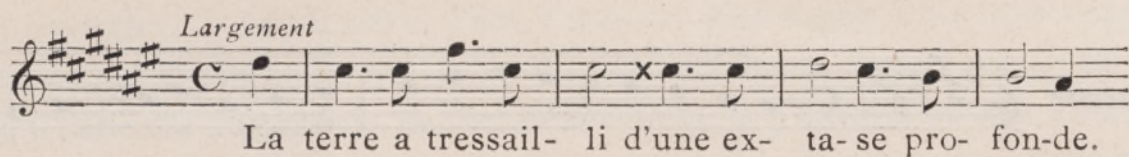
*Rédemption*, poème-symphonie en deux parties et intermède, fut la première œuvre où le génie de Franck se fit jour d'une façon complète. Ayant assisté de près à la conception et à l'éclosion de cet oratorio, aussi différent de l'oratorio classique qu'un poème symphonique de Liszt peut l'être d'une symphonie de Mozart, je puis donner quelques détails inédits qu'on ne trouvera pas dans les biographies du maître. Le poème est simple. 1<sup>re</sup> partie : Les hommes s'agitent dans les ténèbres d'un paganisme égoïste, en proie aux passions mauvaises ; tout à coup, un vol d'anges illumine l'espace, un archange clame la venue rédemptrice du Sauveur, et les hommes, enthousiasmés par cette promesse, répudient leurs haines et unissent leurs voix en un chant de Noël. — 2<sup>e</sup> partie : L'humanité, ayant oublié les bienfaits de la Rédemption, se livre de nouveau aux penchants pervers, criant vers le Christ sa misère. Les anges se voilent de leurs ailes à l'aspect des crimes humains, alors l'archange vient sur un ton plus grave annoncer une nouvelle rédemption par l'amour et le repentir, et les hommes, apaisés, chantent leur fraternelle union en la sublime charité.

Entre les deux parties, un intermède d'orchestre synthétise la nouvelle évolution humaine en proclamant par la magnification du thème prophétique le triomphe final du grand amour.

Afin d'exprimer cette marche progressive vers la lumière, Franck imagina de partir d'un ton neutre (*la* mineur) symbolisant l'obscurité païenne, pour s'élever peu à peu jusqu'aux tonalités les plus claires de *mi* et *si* majeur, en passant uni-

quement par des tons à dièses. — L'effet d'illumination graduée dû à cette disposition tonale est magique.

Longue fut l'élaboration de cette belle œuvre dans l'expression de laquelle il mit tout son cœur. Commencée en 1869, elle ne fut achevée qu'en 1872 et subit un assez grand nombre de remaniements successifs. Tout d'abord, la première partie terminait en *fa # majeur*, mais, à la première exécution, trop hâtivement préparée, les violonistes, selon une tradition chère aux exécutants d'orchestre et qui tend heureusement à disparaître, ayant déclaré que cette tonalité inusitée rendait leur partie inexécutable, Franck se crut obligé — sur nos conseils (nous nous en sommes bien repenti depuis) — de transposer en *mi majeur* le fulgurant air de l'Archange :



Il en fit autant pour le chœur final, et ce changement, tout en facilitant l'exécution, atténua toutefois l'effet lumineux rêvé par l'auteur. L'intermède d'orchestre fut aussi l'objet de retouches tellement nombreuses et importantes que la seconde version n'a presque plus de rapport avec la première. Et c'est un bien curieux exemple de conscience artistique que cette réfection complète d'un long morceau symphonique déjà exécuté et même gravé, mais c'est à cette conscience que nous devons la superbe mélodie qui constitue l'idée principale de cet intermède. Enfin, un chœur sombre aux frappantes harmonies fut ajouté au commencement de la seconde partie pour contraster avec les clartés terminales.

### *Les Béatitudes.*

Nous touchons ici à l'un des sommets de l'œuvre de Franck, à l'un de ces édifices qui se dressent sur le chemin de l'art comme pour indiquer l'amorce d'une route nouvelle, et qui subsistent, dédaigneux des injures des hommes et du temps. Paraphrase du *Sermon sur la montagne*, ce concis exposé de la morale évangélique, l'oratorio est naturellement divisé en huit parties dont chacune présente antithétiquement un double tableau, par exemple : les violents et les doux, les injustes et les justes, les cruels et les miséricordieux ; vers la fin de chaque partie un chant s'élève qui plane, calme et grand, au-dessus des misères humaines ; c'est la voix du Christ venant brièvement commenter le texte même de la *Béatitude*. Cette mélodie divine, si caractéristique qu'on ne peut l'oublier dès qu'elle est apparue pour la première fois dans le prologue de l'œuvre, n'atteint qu'en la huitième et dernière *Béatitude* son complet développement, mais alors elle devient si sublime que l'on croirait, à l'entendre se dérouler comme on voit monter les volutes de la fumée d'encens sous les arceaux d'une cathédrale, assister réellement à la radieuse ascension des bienheureux vers les demeures célestes.

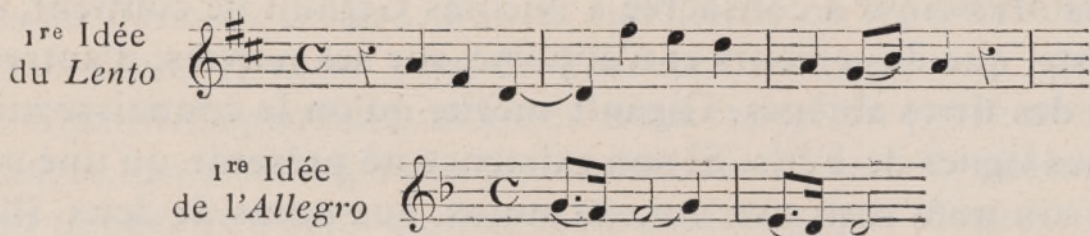
Malgré ces beautés extrahumaines, il est permis de faire quelques réserves sur des détails de cette œuvre colossale. Elle présente, en effet, des inégalités de style parfois choquantes, ainsi (je l'ai déjà indiqué plus haut) lorsqu'il s'agit

de peindre le mal arrivé à son paroxysme, Franck, ne pouvant trouver en lui-même l'expression de ce mal qu'il ne comprenait point, emprunta alors le style de l'opéra meyerbeerien, ce qui constitue avec le reste de l'ouvrage un contraste vraiment déplaisant. Mais les *Béatitudes* n'en restent pas moins le monument musical le plus considérable qui ait été édifié depuis la *Messe solennelle* de Beethoven, et cette haute et expressive musique console des emphatiques boursoouflures que des compositeurs sans croyances et sans convictions artistiques ont accumulées en vue de l'effet, sous prétexte de drame sacré.

L'auteur de cet admirable commentaire de l'Évangile ne se figura jamais, dans sa modestie, que les *Béatitudes* fussent susceptibles d'être exécutées autrement que par fragments, et ce fut seulement trois ans après sa mort que l'exécution intégrale de l'œuvre fut donnée pour la première fois au Concert Colonne et produisit en son ensemble une rare sensation d'Art.

### *Le Quatuor en ré.*

Le premier mouvement de ce quatuor à cordes est très certainement la plus étonnante pièce symphonique qui ait été construite depuis les derniers quatuor de Beethoven. La forme de ce premier mouvement, essentiellement nouvelle, consiste en deux morceaux de musique vivant chacun de leur vie propre et possédant chacun leur organisme complet, qui se pénètrent mutuellement sans se confondre, grâce à une ordonnance absolument parfaite de leurs diverses parties :



Tous les compositeurs qui suivirent l'époque beethovenienne s'en tinrent, quant à la forme, aux types déjà établis au XVIII<sup>e</sup> siècle ; ni un Mendelssohn, ni un Schumann, ni un Brahms n'osèrent prendre le XII<sup>e</sup> ou le XIII<sup>e</sup> quatuor de Beethoven pour point de départ, tandis que R. Wagner fondait tout son système symphonique sur l'impérissable IX<sup>e</sup> Symphonie. Il fallait être un architecte de sons aussi sûr de lui que l'était César Franck, pour entreprendre une telle rénovation des formes, tout en conservant au morceau une coupe générale classique. Au reste, le *Quintette en fa mineur*, la *Sonate de violon* sont, comme le *Quatuor*, construits à l'aide d'un thème générateur, qui devient la raison expressive du cycle musical ; mais rien dans l'œuvre de Franck, pas plus que dans celui de ses prédécesseurs, n'égale en harmonieuse et audacieuse beauté ce type de musique de chambre, unique aussi bien pour la valeur et l'élévation des idées que pour la perfection esthétique et la nouveauté de la forme, le 1<sup>er</sup> mouvement du *Quatuor en ré*.

### *Les trois derniers chorals pour orgue.*

Ces chefs-d'œuvre furent, comme je l'ai dit, la dernière émanation du génie de Franck, atteint déjà par la pleurésie qui devait l'emporter, il en fixa la regis-

tration à son orgue de Sainte-Clotilde quelques jours avant de s'aliter pour ne plus se relever.

Ces chorals sont écrits dans la forme de la *Variation amplificatrice* créée par Bach et reprise par Beethoven, mais deux d'entre eux, du moins, ont cela de particulier que le thème, à peine esquissé d'abord, se *fait* en même temps que se déroulent les variations et éclate à la fin de la pièce en un triomphal avènement.

Je ne veux point, de peur d'abuser de la patience de mes lecteurs, parler des autres poèmes, *Ruth*, *Rébecca*, *Psyché*, des deux opéras : *Hulda* et *Ghisèle*, des deux morceaux d'orchestre : les *Eolides* et le *Chasseur maudit*, de la très belle *Symphonie en ré*, des compositions pour piano avec ou sans orchestre, des neuf grandes pièces d'orgue, des mélodies et de la musique religieuse ; je passe donc au troisième aspect du maître, celui qui tient à son enseignement.

(A suivre.)

VINCENT D'INDY.

### Un organiste au XVII<sup>e</sup> siècle (1).

NICOLAS GIGAULT.

Inexacte et incomplète, la courte notice que l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens* a consacrée à Nicolas Gigault ne contient, sur la vie de cet organiste, que des erreurs et n'apporte, sur ses œuvres, d'autres renseignements que des titres abrégés. Gigault mérite qu'on le connaisse mieux que par les quelques lignes de Fétis. Si son existence ne présente qu'une suite d'humbles faits, son nom se trouve uni, du moins, aux noms de deux illustres de la musique française. A quelque soixante ans d'intervalle, Gigault fut le maître de Lulli et le juge de Rameau. Ceci pourrait suffire à le sauver de l'oubli ; mais il tient par lui-même une place dans l'histoire de l'art. Il n'est pas nécessaire, pour prendre intérêt à ses *Livres de musique*, d'y rechercher ce qu'il dut enseigner à Lulli ou demander de Rameau. On n'a le plus souvent qu'à recueillir ce qu'il offre pour s'y plaire. Si d'ailleurs on ne l'interroge qu'au point de vue historique, on s'aperçoit bientôt qu'il a traité, dans ces compositions dont M. Guilmant vient de rééditer la partie la plus importante, toutes les formes cultivées par les organistes français de son temps, qu'il en a rajeuni quelques-unes, et enfin en a proposé de nouvelles.

Il n'est pas possible de connaître avec certitude l'année où naquit Nicolas Gigault. Un acte du 26 octobre 1648 nous apprend qu'à cette époque les frères Nicolas, Pierre et François Gigault étaient émancipés et agissaient sous la conduite d'un curateur (2). Ils avaient donc alors plus de vingt ans, âge de

(1) Les belles publications de M. Alexandre Guilmant, avec notices par M. André Pirro, ont fait sortir de l'oubli le nom des maîtres tels que Marchand, Titelouze, Gigault, Clérambault, etc. L'étude dont nous commençons aujourd'hui la publication donnera à nos lecteurs une idée de la vie, si curieuse, de ces organistes d'autrefois.

(2) Archives départementales de la Seine-et-Oise, E. 649.

l'émancipation suivant la coutume de Paris, et moins de vingt-cinq, âge de la majorité. Les dates de naissance des trois frères se trouvent ainsi comprises entre les derniers mois de 1623 et octobre 1628. Cité le premier dans l'acte, Nicolas était sans doute l'aîné. Il est fort peu probable qu'il soit né dans les dernières semaines de 1623. Une déclaration de Gigault lui-même permet de conjecturer qu'il naquit au cours de l'une des deux années qui suivirent. Le registre des délibérations de l'église Saint-Nicolas-des-Champs porte, en effet, à la date du 22 mai 1701, qu'il avait été « remontré par le sieur Nicolas Gigault, « organiste de ladite paroisse, qu'il y a plus de quarante-neuf ans qu'il sert en « ladite qualité avec toute l'affection et l'assiduité possibles (1) ». Or, le rédacteur de ce compte rendu avait écrit d'abord, non pas quarante-neuf ans, mais vingt-sept ans. Gigault n'aurait-il pas indiqué, dans sa requête, l'âge auquel il était devenu organiste de Saint-Nicolas, chiffre qui se présentait à lui sans qu'il eût besoin de calculer ? Cette économie d'efforts est assez naturelle surtout chez un vieillard. Si l'on interprète ainsi l'origine de la correction apportée au compte rendu précité, il sera permis de conclure que, reçu organiste de Saint-Nicolas en 1652, à l'âge de vingt-sept ans, et quarante-neuf ans avant 1701, Nicolas Gigault est né en 1625 ou bien, car il faut tenir compte du manque de précision que présentent les éléments de ce calcul, en 1624.

Fétis fait naître Gigault vingt ans trop tard, « vers 1645 », à Claye-en-Brie. Claye-en-Brie s'appelle aujourd'hui Claye-Souilly, et c'est en vain que l'on y cherche le nom de Gigault dans les anciens registres de la paroisse. Si, d'autre part, le « Claye-en-Brie » de Fétis désigne le village des Clayes (Seine-et-Oise), qui appartient aussi à la Brie, il faut renoncer à trouver l'acte de baptême de Gigault dans les livres de ce lieu, qui ne subsistent qu'à partir des dernières années du XVII<sup>e</sup> siècle. Il reste ainsi de l'incertain dans tout ce qui touche à l'origine de Gigault. Cependant, même en nous rappelant que le nom de Claye, Cloye, les Clayes, est assez répandu pour autoriser d'autres hypothèses encore, nous nous en tiendrons à celle-ci, fort vraisemblable, que Gigault est né non loin de Paris. D'après l'acte de 1648 déjà mentionné, son père, Estienne Gigault, était huissier sergent à cheval au Châtelet. Les sergents étaient les plus bas officiers de justice, ceux qui « servent à exécuter ses ordres », dit Furetière en son *Dictionnaire*. On n'exigeait d'eux qu'une instruction tout à fait rudimentaire : il leur suffisait d'être capables, à leur réception, d'apposer « leur seing manuel et paraphe dans le registre des greffiers (2) ». Le peuple les détestait et l'on s'en moquait volontiers. On allait répétant :

De trois sergents pendez-en deux,  
Le monde n'en sera que mieux,

et deux mots de Boileau devaient faire oublier que, dans leur « timide cohorte » ils avaient eu pour devanciers les plus braves des soldats croisés de Louis IX. Toutefois les sergents à cheval avaient longtemps entretenu les souvenirs de leur passé guerrier. Dans sa jeunesse, Nicolas Gigault put encore assister à la « montre et chevauchée solennelle » qui les réunissait le lundi de la Trinité.

(1) Archives nationales, LL. 863, fol. 79, r<sup>o</sup>.

(2) *Les œuvres de Ch. Loyseau, contenant les cinq livres du droit des offices* (Lyon, 1701), p. 24.

Ils n'y renoncèrent, en effet, et n'en reçurent décharge qu'en 1652 (1). On peut croire qu'en demandant la suppression de cette parade militaire où il fallait « comparoir » en bel attirail, ils sacrifièrent le reste de leur prestige militaire à la pauvreté de leur bourse. Estienne Gigault était mort dans une situation de fortune malheureuse. L'acte déjà cité du 26 octobre 1648 est un acte d'abandon par lequel ses fils se refusent à faire valoir leurs droits d'héritiers, « pour leur estre icelle succession plus à charge qu'à proffit ». Par cette pièce nous connaissons le nom de la mère de Gigault, Michelle Caillet, et nous savons qu'il habitait alors à Paris. Il y avait probablement fait son apprentissage de musicien. Fétis s'était imaginé, sans doute parce que Gigault avait nommé Titelouze dans l'avis au lecteur de son *Livre* de 1685, que Titelouze avait été le maître de Gigault, et il n'avait pas manqué de reproduire, apparemment pour faciliter les rapports du maître et de l'élève, l'erreur commise par de la Borde, qui fait de Jean Titelouze, organiste à Notre-Dame de Rouen, « un organiste fameux de Paris ». Quand Titelouze mourut, en 1633, et après plusieurs mois d'inaction, Gigault en était encore à l'âge où les organistes futurs se contentent de chercher, sur un clavier moins rebelle que le clavier de l'orgue, les notes qu'ils ont naguère apprises sur la portée et où les pédales, jouées du haut d'un banc toujours trop élevé, leur sont encore pour longtemps interdites. C'est à Paris que nous chercherons son maître. Dans un livre de l'*Harmonie universelle* écrit en 1635 environ, Mersenne loue, en deux organistes de Paris, des mérites assez différents. Chez l'un, claveciniste autant qu'organiste, il vante le professeur de virtuosité. Si l'on veut « s'accoutumer au beau toucher d'un « Maître excellent », il faut le choisir « dez le commencement, afin d'acquérir « la bonne grâce et le beau maintien, qui rend le Sieur de la Barre (2), et ceux « qu'il prend la peine d'enseigner, et qui sont faits de sa main, incompara- « bles (3) ». Dans l'autre, Racquet, organiste de Notre-Dame de Paris, Mersenne « voit surtout un maître de composition. Il pourra donner, dit Mersenne, « un « traité de la Composition le plus parfait de tous ceux qui ayent esté veus, « quand il luy plaira, dans lequel il distinguera ce que la musique des voix a « de particulier, et de plus ou de moins que celle des Orgues ; ce qui est meil- « leur sur l'Orgue que sur le Clavecin : ce qui réussit mieux sur ceux-cy que sur « le Luth », etc. (4). A la même époque, on pourrait citer aussi, parmi les maîtres de Paris, un personnage fort curieux, Jean Denis, que l'on tenait, disait-il, pour un simple ouvrier, maître « faiseur » d'instruments qu'il était, mais qui fut organiste de Saint-Barthélemy et nous a laissé, dans un livre dont le titre, *Traité de l'accord de l'Espinette* (5), ne promet qu'une dissertation technique, des renseignements uniques sur la composition et l'exécution de la musique d'orgue et de clavecin. Élève de Florent le Bienvenu, organiste de la Sainte-

(1) Extrait des *Registres du Parlement* (17 mai 1652).

(2) Pierre de Chabanceau, sieur de la Barre, fut organiste ordinaire de la chapelle du roi et de la reine. Il mourut en 1656.

(3) *Harmonie universelle*, livre des Orgues, proposition 40. La dédicace de ce livre à Monsieur Pascal est datée du 1<sup>er</sup> novembre 1635.

(4) Mersenne (*loc. cit.*).

(5) M. Constant Pierre (*Les facteurs d'instruments de musique*, 1893) cite deux facteurs du nom de Denis, Jean et Philippe. D'après l'abbé Papillon (*Bibliothèque des auteurs de Bourgogne*, 2<sup>e</sup> vol., 1742), le célèbre organiste Marchand épousa « la fille du sieur Denys, facteur de clavecin ».

Chapelle (1), Denis connaît tous les préceptes de l'école, et il parle avec admiration des vieux maîtres. Mais le respect du passé ne le lie point : il discute et il cherche. Il trouve aussi. Son livre renferme, sur la technique de la fugue, des idées que personne n'avait exposées. Tout empêtré encore dans les termes de la solmisation, il est un des premiers à tenter une théorie de la mutation. Il est surtout d'esprit pratique, et l'on dirait qu'il se plaît à montrer, dans les détails de son art, qu'il tire parti de tout avec l'adresse patiente d'un ingénieux artisan. « Quand je commençay à apprendre, écrit-il, les Maîtres disoient « pour maxime que l'on ne jouoit jamais du poulse de la main droite ; mais j'ai « reconnu depuis, que si on avoit autant de mains qu'en avoit Briarée, on les « emploieroit toutes, quoyqu'il n'y ait pas de touches au clavier (p. 37). » Cet homme de métier ne manque pas de culture, on le voit ; il sait de la mythologie. Il a même conservé, des habitudes intellectuelles de son temps, — rappelons-nous que c'est par son éducation un homme d'avant 1620, — un goût prononcé pour les « histoires admirables ». Il ne se retient pas de nous en narrer quelques-unes sur les effets merveilleux de la musique. Mais rien ne vaut ce chapitre où il raille, avec une verve toute populaire, les « simagrées et postures » de ceux qui viennent essayer des instruments dans sa boutique. Il y plaide par le ridicule en faveur de ce « beau maintien » que de la Barre prêchait d'exemple. Voyez le portrait de ce « jeune enfariné ». Il « tourne la teste « et regarde si je prends garde à ce qu'il joue plus qu'il ne prend garde à ce qu'il « fait, et pour se faire entendre il fera plus de bruit avec son pied, pour battre « la mesure, que l'instrument qu'il sonne ». Un autre « claque de la langue toutes les trois mesures ». Un troisième « touche fort bien l'Orgue et l'Espinette » ; il n'est pas de Paris, ajoute Denis, qui veut éviter les repréailles de ses confrères, pour ce qui suit : « Quand il veut jouer quelque chose qu'il croit « estre bien fait..., il jette ses deux jambes tout d'un costé, et met son corps de « travers avec un renfrognement de visage, ce qui est presque insupportable à « ceux qui le voyent toucher (p. 40) ». A cette peinture de grotesques, Denis joint d'ailleurs les règles du vrai toucher. « La position de la main est le principe de bien jouer ». Placer le poignet plus bas que la main est un vice, et l'on n'a pas de force. Le tenir plus haut est une grave imperfection ; les doigts paraissent alors « comme des bastons droits et roides ». La bonne méthode est « que le poignet et la main soient de mesme hauteur, s'entend que le poignet « soit en mesme hauteur que le gros nœud des doigts de la main (p. 37) ».

Nous ne saurons jamais si Gigault reçut de l'un de ces trois organistes autre

(1) Organiste à la Sainte-Chapelle avant 1598, Florent semble avoir été d'une humeur assez querelleuse. Il y a déjà quelque chose en lui d'un personnage du *Lutrin*. En 1598, le chapitre de la Sainte-Chapelle lui refuse une chambre pour sa mère : il répond à ce refus en s'emparant de deux chambres qu'on le contraint de rendre l'année suivante. En 1603, on le réprimande au sujet du « train qu'il mène en sa chambre ». (Notes communiquées par M. Michel Brenet, qui a réuni tous les éléments d'un travail sur *les Musiciens de la Chapelle du Roi et de la Sainte-Chapelle du Palais* que l'on peut souhaiter de voir paraître au plus tôt). En 1612, il sollicite la place d'organiste à Notre-Dame de Chartres, mais y renonce en apprenant qu'il serait tenu d'enseigner l'orgue à deux enfants (Cf. M. l'abbé Clerval, *l'Ancienne Maîtrise de Notre-Dame de Chartres*, 1899, p. 123). En 1614, il intente un procès au grand conseil pour la possession de la chapelle de Notre-Dame de la Gisante. Il mourut le 20 juillet 1623, âgé de 56 ans (Raunié, *Epitaphier du vieux Paris*, t. II, 1893, p. 485).

chose que cet enseignement indirect qui, formé des exemples autant que des préceptes des maîtres, flotte pour ainsi dire et rayonne autour d'eux et dont les ondes communicatives composent, pour chaque genre et à chaque époque, une sorte d'atmosphère. Il se trouve sans doute plus étroitement en rapport avec un musicien de quelque renom, Estienne Richard, qui devint maître de clavecin et « Maistre joueur d'épinette de Louis XIV (1), auquel Monsieur daigna tenir un de ses enfants sur les fonts (2) et que C. Robinet appelait un

« .... personnage idoine  
A toucher l'orgue, de façon  
Que de luy chacun prend leçon,  
Et qu'il n'est luth, mandore ou lyre,  
Qui fasse de plus doux accors  
Qu'en fait, sous ses doigts, ce grand corps (3) ».

Ces vers sont de 1668. Gigault avait alors dépassé les années d'études. Il n'en était pas de même quand Richard devint, en 1643, le successeur de l'organiste Bourdin à Saint-Jacques-la-Boucherie (4), paroisse où habitait, rue des Lombards, le curateur des Gigault, Joseph Hostage, huissier à cheval au Châtelet. Nicolas Gigault ne pouvait manquer de se joindre à ce « fameux concours » qui, dit Robinet, se faisait « quasi chaque jour » pour « ouïr » l'artiste fameux, et dans l'église d'un quartier où il fréquentait certainement. On peut même croire qu'il fit plus que de « prêter ses oreilles » aux « merveilles sans pareilles » que célèbre le gazetier. J'imaginerais volontiers que Richard fut le maître de Gigault. Un fait assez important vient, du reste, à l'appui d'une telle supposition : Gigault fut probablement le successeur de Richard à Saint-Martin-des-Champs, et il était fréquent que la place d'un organiste passât, après son décès, à l'un de ses élèves qui, la plupart du temps, lui avait, pendant sa vie, servi de suppléant. Les comptes de Saint-Martin-des-Champs ne peuvent nous apprendre la date de son installation, les registres de 1658 à 1672 ayant disparu, mais dans une délibération de « l'œuvre et fabrique » de Saint-Jacques-de-la-Boucherie du 6 juin 1669 (5), il est question de la mort d'Estienne Richard, comme d'un événement tout récent. Bien qu'il ne paraisse dans les comptes de Saint-Martin qu'en 1673 (6), Gigault put entrer au service de l'abbaye dès 1669. Les gages de l'organiste y étaient de deux cents livres, sans compter ce que donnaient les confréries (7). Les orgues étaient remarquables : Dom Germain Cheval ne craint pas de les estimer « les meilleures de Paris, sans contredit (8) ». Elles avaient été construites sous le priorat de Dom

(1) Il fut choisi par le roi le 14 février 1657 (Bibliothèque nationale, manuscrit français 10.252).

(2) Loret, *la Muze historique*, lettre du 12 janvier 1658, Ed. Ravenel et de la Pelouze (1857), vol. II, col. 431.

(3) *Lettre en vers à Madame* (14 janvier 1668) dans *les Continueurs de Loret*, t. III, publié par E. Picot (1899), col. 20. Estienne Richard faisait partie de la musique de la Chambre de Monsieur comme dessus de viole, aux gages de 600 livres (Nicolas Besongne, *l'Estat de la France*, 1665, p. 418).

(4) Archives nationales, LL. 769, fol. 8 verso.

(5) Archives nationales, LL. 770, fol. 21 recto.

(6) Archives nationales, LL. 1394, fol. 10 recto.

(7) Archives nationales, LL. 1393-1394 et L. 873.

(8) *La vie du Rd et Vénérable Père D. Martin Marrier*, p. 23.

Martin Marrier. « Sçachant bien que l'âme se laisse charmer par les sens, et « particulièrement par l'ouye, comme le plus délicat de tous, veu que c'est par « l'ouye que la foy s'engendre, dit saint Paul..., il entreprit ce grand et long « ouvrage des orgues qui n'ont peu estre perfectionnées et accomplies en « quinze ans... (1) ». Le prieur claustral de Saint-Martin tenait sans doute ses idées sur la musique de son ami Mersenne, dont nous retrouvons en ces quelques lignes les pensées les plus familières. Si les successeurs de Dom Marrier en jugeaient comme lui, servir en leur couvent devait être une joie pour un musicien tel que Gigault. Organiste de l'église voisine, Saint-Nicolas-des-Champs, depuis 1652, il était sûr de son talent, mûri par une longue pratique. De plus — ce détail a du prix, — il demeurait tout près de l'abbaye, rue Aumaire, dans une maison qu'il « tenait à louage » de la fabrique.

(A suivre.)

ANDRÉ PIRRO.

### J.-Ph. Rameau

AU THÉÂTRE (SCHOLA CANTORUM).

Depuis quinze jours, la Schola était plongée dans l'angoisse, et depuis hier la Schola est dans la joie. On craignait que la pluie ne vînt troubler la grande fête de charité organisée dans la cour de l'école pour le 22 juin ; et, malgré la tente qu'on avait installée au-dessus des arbres, le frémissement de l'ondée eût mal accompagné les musiques du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'on allait rendre au public français. Mais un dieu favorable à Rameau et aux bourses d'études n'a pas voulu qu'il en fût ainsi : on a pu se rendre jusqu'au lointain quartier du Val-de-Grâce sans traverser des rivières et des mares ; et le calme d'une belle nuit, interrompu seulement par les cloches de Saint-Jacques du Haut-Pas, a permis de ne point perdre une note ni une parole. Le jardin est fort joliment éclairé, en demi-jour, par des lampes roses ; on aperçoit de frais manteaux d'été, des chapeaux dignes du Grand-Prix, toute une foule élégante et curieuse, et, tout au fond, le « théâtre de verdure », très simple, avec ses faux bosquets et ses faux marbres. Est-ce bien, comme le veut le programme, un théâtre de verdure du XVII<sup>e</sup> siècle ? Alors pourquoi n'y jouer que des œuvres du siècle suivant ? Mais passons sur ce détail.

Le grand événement de la soirée fut la représentation de la *Guirlande*, pastorale-ballet de Rameau (1753). C'est la première fois, depuis plus de cent ans, que le maître revient à la scène, et ce retour a été un triomphe. Une Pastorale ! Le mot est un peu discrédité, Racan n'est plus à la mode, et nous ne pouvons guère parler de bergeries sans les qualifier de « fades bergeries ». Mais ici, comme ailleurs, la musique vaut mieux que la littérature.

(1) Germain Cheval, qui écrit après la mort de Dom Marrier (1644), ne nous indique pas la date où l'instrument fut terminé. On y travaillait déjà en 1620 : le 24 février, Dom Jehan Marie, infirmier, « provoquait » le compagnon facteur d'orgues Robert Briaumont, occupé dans le couvent. En 1633, on parle des orgues comme d'un ouvrage achevé (Voyez L. Douët d'Arcq : *Documents biographiques sur Dom Marrier*. Bibliothèque de l'Ecole de Chartes, 4<sup>e</sup> série, 1<sup>er</sup> vol., 1854-1855). En 1656, le facteur Thierry était chargé de les entretenir (Arch. nat., LL. 1393, p. 76).

Myrtil, berger inconstant, a laissé se faner la guirlande, emblème de sa fidélité. Mais il regrette Zélide, sa bergère, qui le regrette aussi. Aussi la guirlande refleurit-elle avec l'amour, et une fête rustique célèbre ce bonheur retrouvé.

Amour idyllique, dira-t-on; les choses ne se passent pas ainsi dans la réalité, les sentiments humains sont plus complexes, plus mêlés et plus troubles. Sans doute, mais il est permis à l'art d'idéaliser, pourvu qu'en simplifiant nos émotions, il ne les détruise point. C'est ce qu'a vu Rameau, et il n'a pas craint d'écrire, sur ce simple livret, une musique tendre et délicate autant que sobre et pure. Des bergers chimériques et touchants vivent devant nous d'une vie que nous voudrions être la nôtre; ils sourient à leurs peines, sourient à leur bonheur, sourient encore à la nature qui les entoure de toute l'amitié de ses zéphirs, de ses sources murmurantes et de ses chants d'oiseaux; et leur sourire est un peu triste et las, comme s'ils se souvenaient d'avoir longtemps habité la terre et souffert avec nous. Il faut avoir entendu cette partition enchantée pour comprendre tout ce qu'il y eut de poésie dans l'âme du XVIII<sup>e</sup> siècle, cette âme que les livres expriment mal, et que seuls les arts nous révèlent : Rameau doit être mis tout près de Greuze et de Watteau. Cette langueur mélancolique, cette façon d'aimer si discrète et si tendre, ces abandons délicieux, ces âmes en fleur qui se donnent sans y penser, ces plaisirs innocents et raffinés, tout cela fut cher à un siècle épris de grâce, et Rameau a traduit le rêve de son temps dans ce qu'il avait de plus idéalement pur et de plus angéliquement païen. C'est une tâche où devait se complaire un musicien aristocratique, qui sait émouvoir sans perdre l'élégance des lignes et la sobriété du style, qui sait décrire en quelques touches aussi légères qu'ingénieuses. Ce n'est pas sans raison que Rameau est particulièrement cher à M. Vincent d'Indy : une affinité secrète unit ces deux pensées, et le maître moderne n'eût pas désavoué, s'il eût vécu cent ans plus tôt, la noble tenue de ces mélodies ou, dans le divertissement, ce duo de hautbois et de basson, repris ensuite et renversé par le chant, ou encore ces élans des violons (*Ranimez-vous, ranimez-vous...*) ou ces flûtes émues (*Toi qui vis mon erreur...*). Combien cela est plus près de nous que les platitudes emphatiques, les bouffonneries triviales et les pauvres harmonies auxquelles nous condamna plus tard un théâtre corrompu au contact d'une Italie dégradée !

Le spectacle comprenait en outre le prologue des *Fêtes vénitiennes* de Campra, le successeur de Lulli (1710), et un opéra comique de Duni : *Les Sabots*, sur un livret de Sedaine. La première de ces œuvres, assez agréable, n'est pas exempte de sécheresse; la seconde a de l'entrain et de la grâce. Aucune ne peut se comparer ni pour la qualité de l'émotion, ni pour la qualité de la musique, à l'œuvre de Rameau. Pourquoi nous est-il donné si rarement d'entendre un maître qui réunit en lui les meilleures qualités de notre race ? Pourquoi la tentative si heureuse de M. Bordes ne serait-elle pas le signal d'un retour à cette musique qui forme, entre la symphonie vocale du XVI<sup>e</sup> siècle et la symphonie moderne, la plus exquise des transitions ? Ne pourrait-on rêver une sorte de théâtre rétrospectif, voué à ces chefs-d'œuvre si pleins encore de grâce et de vie ? Et ce théâtre pourrait fort bien, afin que le charme du décor répondît à celui de la musique, être en effet un théâtre de verdure et de plein air. Si la cour de la Schola semblait trop étroite, ne pourrait-on trouver asile dans un de nos admirables jardins à la française, au parc de Versailles, par exemple ? Et ne serait-ce pas

là, dans la vraie acception du terme, le Bayreuth français qu'on essaye à grands frais de créer ailleurs ?

Ce projet avait déjà été formé, il y a deux ans environ, par M. de Lacerda, si je ne me trompe. Il proposait alors de donner des séances en trois parties consacrées, l'une à la musique vocale et à la musique de chambre ancienne (Motets, Cantates, Suites, etc.), l'autre aux Ballets d'action, et la troisième aux Opéras. Il ne serait pas difficile, en effet, de trouver à Paris les éléments de ces spectacles : l'orchestre devrait seulement être plus nourri que celui d'hier du côté des instruments à vent (les hautbois et bassons doivent égaler en force le quatuor à cordes) ; l'exactitude des costumes et la perfection des danses seraient assurées par le concours de notre Académie nationale, comme l'a prouvé, hier, le pas de deux dansé par M<sup>lles</sup> Louise et Blanche Mante ; quant aux chanteurs, on pourrait recourir soit à des amateurs de talent, comme on fit à la Schola pour *les Sabots*, soit à des artistes qui seraient en même temps de bons musiciens, comme M<sup>lle</sup> Jeanne Leclerc (de l'Opéra-Comique), dont la voix délicate fait merveille, M<sup>lle</sup> de la Rouvière, M. Dufriche (un peu faible dans le grave), ou bien d'autres encore.

Quant au public, c'est déjà un pèlerinage pour lui que d'aller jusqu'à la rue Saint-Jacques ; mais c'est un pèlerinage qu'il fait bien volontiers, et il irait tout aussi volontiers jusqu'à Versailles. Ainsi la musique française retrouverait ses titres de noblesse ; notre école moderne gagnerait, à se retremper à ses véritables sources, plus de courage et d'énergie pour soutenir sa lutte contre les tentations mauvaises ou l'hostilité des faux amis de la tradition ; et le passé, mieux connu, éclairerait la route de l'avenir, en montrant à tous quelle fut toujours la vraie grandeur de notre musique nationale. Si une pareille tentative se produisait, je n'ai pas besoin de dire à quel point lui serait acquis l'appui de cette Revue, qui a inscrit en tête de son programme l'étude de l'histoire musicale de la France, la plus glorieuse peut-être, et la moins connue.

23 juin 1903.

CONSTANT ZAKONE.

---

### Informations.

*L'Ensorcelé*, drame musical en 3 actes, musique de M. Silvio Lazzari, livret de M. Henri Bataille, a été reçu à l'Opéra-Comique il y a déjà plusieurs années par M. Albert Carré, — artiste au coup d'œil trop sûr pour avoir laissé échapper une telle aubaine ; nous nous étonnons de ne pas voir annoncée encore cette œuvre excellente, digne d'*Armor*, écrite à peu près tout entière avec des motifs populaires. Dans le dernier Rapport sur les Beaux-Arts lu à la Chambre par M. le député Simyan, on lit, à la page 49, à propos du théâtre de l'Opéra-Comique :

« La saison 1903-1904 verra une œuvre de M. Widor, le *Jongleur de Notre-Dame* de M. Massenet, les *Armaillés* de M. Gustave Doret, la *Petite Maison* de M. Chaumet, avec la reprise du *Pré-aux-Clercs* d'Hérold. »

M. Carré, que nous avons toujours loué ici comme un administrateur d'élite, nous permettra-t-il une simple observation ?

Voici comment s'exprime le cahier des charges (titre II, art. 7) :

« Il sera (le directeur) tenu de faire représenter, par année, onze actes nouveaux de compositeurs *français*. Parmi ces onze actes nouveaux, il y aura au moins deux ouvrages en un acte.

« Dans l'ensemble des œuvres jouées devront figurer deux ouvrages de compositeurs prix de Rome n'ayant pas encore été joués à l'Opéra-Comique.

« Le compte des ouvrages sera fait tous les deux ans.

« Indépendamment de ces onze actes, le directeur devra constamment maintenir au répertoire, en les variant chaque année, les œuvres principales des compositeurs qui ont créé le genre national de l'Opéra-Comique. Les principaux rôles de ces œuvres devront être généralement interprétés par les meilleurs artistes de la troupe et par les chefs d'emploi, et ne pourront servir d'auditions à des artistes à l'essai.

« Le directeur *pourra jouer des œuvres représentées sur les scènes françaises et étrangères, mais ces œuvres ne compteront pas comme ouvrages nouveaux.* »

Or, le *Jongleur de Notre-Dame* a été déjà exécuté à Monte-Carlo, c'est-à-dire « à l'étranger », et M. Doret (dont nous ne demandons qu'à entendre l'œuvre, le sachant excellent musicien) est Suisse d'origine, ancien élève du Conservatoire de Lausanne. Le *Jongleur* et les *Armaillés* semblent donc ne pas pouvoir être comptés pour faire les « onze actes nouveaux » que nous doit, tous les ans, l'Opéra-Comique. Alors, pourquoi ne pas mettre en répétition *l'Ensorcelé*, qui attend son tour (?) depuis si longtemps ?

M. Carré sait aussi bien que nous que M. Silvio Lazzari est un musicien de haute personnalité : il est temps de lui faciliter les succès de théâtre dont il est assuré.

ORPHÉONS SCOLAIRES DE LA SEINE. — M. Chaumié, Ministre de l'Instruction publique, a fait remettre récemment à M. Laurent de Rillé une médaille de vermeil pour être décernée, au nom du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, à l'une des écoles primaires communales du département de la Seine qui prendront part, en juillet prochain, au concours des orphéons scolaires.

CONCERTS LE REY. — L'association des concerts Le Rey a obtenu de l'administration des Beaux-Arts une subvention de 1.000 francs, à titre d'encouragement.

FÊTE NATIONALE DU 14 JUILLET. — Une somme de 12.000 francs sera répartie, en 1903, par une commission spéciale siégeant à l'Hôtel de Ville, entre les différents théâtres qui organiseront une représentation gratuite à l'occasion de la fête nationale du 14 juillet.

— Une médaille de vermeil a été offerte par M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts pour être décernée comme prix au meilleur élève de chacune des succursales du Conservatoire, des Ecoles nationales de musique et des maîtrises des cathédrales.

— L'administration des Beaux-Arts vient de souscrire, pour les Ecoles nationales de musique, à 200 exemplaires de *Leçons de solfège* par M<sup>me</sup> Roy, professeur au Conservatoire.

— Une subvention de 2.500 francs a été accordée, sur le crédit affecté aux œuvres de décentralisation artistique, au théâtre populaire de Bussang (Vosges).

CONCOURS DE COMPOSITION MUSICALE. — M. Pessard, professeur au Conservatoire, organise pour fin octobre un concours de composition musicale qui aura lieu, salle Pleyel, au siège de l'association des Jurés orphéoniques.

De son côté, le journal *le Monde musical* ouvre pour la fin de cette année un grand concours de composition musicale divisé en plusieurs sections.

Les meilleures compositions seront récompensées par des prix.

ÉCOLES NATIONALES DE MUSIQUE DES DÉPARTEMENTS. — *Perpignan*. — Par arrêté préfectoral, M. Cléris (Paul) a été nommé professeur de la classe de clarinette à l'École nationale de Perpignan, succursale du Conservatoire, en remplacement de M. Avon, démissionnaire.

*Caen*. — Par arrêté préfectoral, M. Lagrange-Bernard a été nommé professeur de piston et de trompette à l'École nationale de musique de Caen, en remplacement de M. Mancel, décédé.

*Nîmes*. — Par décret en date du 17 mai dernier, l'École nationale de musique de Nîmes a été érigée en succursale du Conservatoire de musique et de déclamation.

*Lille*. — Par arrêté préfectoral, M. Castelain (Gaston), 1<sup>er</sup> prix du Conservatoire, a été nommé professeur de cor à l'École nationale de musique de Lille, succursale du Conservatoire, en remplacement de M. Gabilles, décédé.

Nous empruntons à notre excellent confrère *le Monde artiste* l'information suivante :

— CARMEN TRANSFORMÉE EN BALLET. — On donne en ce moment à l'Alhambra de Londres un ballet intitulé *Carmen*. C'est l'action que MM. Meilhac et Halévy ont tirée de la nouvelle de Prosper Mérimée, et c'est aussi la musique de Bizet qu'un musicien sans scrupules a arrangée et dérangée à sa guise. Seulement, au lieu de chanter leurs amours fatales, José et Carmen les miment. Des ronds de bras et des ronds de jambe traduisent le texte de nos auteurs.

Comment une pareille chose peut-elle se produire ?

On parle beaucoup de protection à exercer sur les œuvres, et récemment, à propos de la *Damnation de Faust*, plusieurs de nos confrères s'indignaient que M. Gunsbourg et les héritiers de Berlioz se fussent arrogé le droit de mettre au théâtre ce qui avait été conçu pour le concert. Il n'y avait pas là cependant un travestissement ridicule comme celui que nous signalons.

Les auteurs de *Carmen*, ou leurs ayants droit, sont-ils donc désarmés pour empêcher nos voisins les Anglais de mutiler et de ridiculiser un ouvrage de cette valeur ?

Quand aurons-nous la Société protectrice de la Pensée qu'a rêvée M. Combarieu, et dont il a soumis le plan au *Congrès Théâtral* de 1900 ?...

L'Académie des Beaux-Arts a tenu le 27 juin, à l'Institut, une séance plénière pour faire connaître son jugement pour les prix de Rome, section de musique.

Ont été proclamés :

Premier grand prix : M. Raoul Laparra, élève de M. Gabriel Fauré.

Deuxième second grand prix : M. Raymond Pech, élève de M. Ch. Lenepveu.

Mention honorable : M. Paul Pierné, élève de M. Ch. Lenepveu.

### Les Concerts

M. SILVIO LAZZARI. — Le 11 juin, avait lieu à la salle Érard un concert consacré aux œuvres de M. S. Lazzari : d'importants fragments d'*Armor* y ont été donnés, avec le concours de M<sup>me</sup> Litvinne et de MM. Laffitte et Reder. Ce pur chevalier, qui cède à l'amour et finit par racheter, avec sa propre âme, celle de

la pécheresse, me semble quelque peu cousin, à la mode de Bretagne, de Parsifal et aussi du Cévenol Fervaal. Et le poème français, où l'on peut lire que Ked « renonça d'être fée », et qu'Armor doit « laisser que ses bras blancs bercent sa jeune tête », ne rappelle que trop les traductions de Wagner : c'est, en effet, M. Silvio Lazzari qui composa les paroles allemandes, à l'exemple du maître. La musique se souvient aussi du maître, assez souvent, surtout dans le duo du second acte, où un amour tumultueux emprunte des gammes ascendantes et des progressions chromatiques que Tristan reconnaîtrait sans peine. J'aime mieux la scène mystique de la fin, où Wagner s'efface devant César Franck, et surtout le prélude, avec le chant grave de la mer, aux contrebasses : cette page est vraiment originale et belle. On rencontre des beautés dans les autres, et partout un style soutenu, riche, bien nourri, qui a de l'ampleur et de la grandeur. On désirerait parfois une allure plus personnelle. Telle quelle, l'œuvre est certainement remarquable, et mériterait des exécutions plus fréquentes et plus complètes.

— M. ALEXANDRE GUILMANT a bien voulu exécuter, à son dernier concert privé (24 juin), sa dernière *Symphonie* pour orgue ; cette œuvre, d'une inspiration poétique et d'un travail ingénieux, a été fort appréciée par la foule d'amis et de connaisseurs qui se pressait dans les salons de l'illustre organiste. L. L.

— M. AD. MERCIER. — Le Nouveau-Théâtre représentait dernièrement une pièce symbolique de M. A. Wilbrandt, qu'en sa noble hardiesse, M. Lugné-Poë a voulu révéler au public habituel de l'« Œuvre ». Ce n'est pas ici le lieu de résumer le sujet un peu confus des sept tableaux dont se compose *le Maître de Palmyre*. Disons seulement que la psychologie du héros principal, Apellès, y tient beaucoup plus de place que l'action dramatique, dont l'auteur, au reste, n'a pas suffisamment ménagé l'intérêt et la progression.

Nous assistons, en somme, au conflit de deux sentiments qui luttent dans une même âme : la joie exubérante de vivre et d'épanouir largement son être, ce qui serait l'idéal païen, et le renoncement, non pas du chrétien, mais du philosophe, élevé à l'école de Schopenhauer, qui, ayant fait l'expérience de la douleur et ayant compris l'inutilité de l'effort, sait estimer la vie à son véritable prix. — M. Adalbert Mercier a su rendre par sa musique toutes les nuances de ce problème humain. Au début, nous avons goûté certaines harmonies curieusement complexes, soulignant les voix mystiques qui montent dans l'âme de Zoé (l'héroïne, la femme incarnant les mille formes, séduisantes ou graves, de l'Existence). M. Mercier, partant de ce principe que l'Esprit de l'Au-delà n'est pas limité à une époque déterminée, mais continue de souffler son souffle éternel à travers tous les âges, a osé profiter de toutes les ressources de l'art contemporain pour traduire l'influence mystérieuse de cet Esprit. — Mais ce que nous signalerons surtout, ce sera l'air de Sélenkos, d'une courbe si heureuse, et la chanson d'Adonis, bercée par des accords de harpes, où l'auteur, faisant retour par désir d'antithèse au style ancien et quasi grégorien, a enfermé toute la tendre mélancolie de la volupté. Et, après avoir loué non moins sincèrement quelques tierces agréables de flûtes lointaines, félicitons M. A. Mercier, à qui les applaudissements d'un auditoire d'élite ont prouvé combien les originales tentatives de son jeune talent méritaient d'être encouragées. J.-R. C.

---

Le Gérant : A. REBECQ.