

LA REVUE MUSICALE

DIX-HUITIÈME ANNÉE

AOUT-SEPTEMBRE

NUMÉRO 176

Le Théâtre lyrique de Vincent d'Indy



QUATRE grands ouvrages : *Le Chant de la Cloche*, *Fervaal*, *L'Etranger*, *La Légende de Saint Christophe*, dont le compositeur a écrit aussi les poèmes, et qui ont chacun fortement marqué leur place, lors de leur apparition dans la littérature musicale de l'époque; tel est l'essentiel de la production laissée par Vincent d'Indy dans le domaine lyrique. On ne peut, en effet, guère considérer que comme des essais de jeunesse un opéra, d'après les *Burgraves* de Victor Hugo, esquissé de 1869 à 1872, et un petit acte *Attendez-moi sous l'orme*, sur un texte de Robert de Bonnières, joué à l'Opéra-Comique en 1882. De même, le *Rêve de Cinyros*, comédie lyrique en trois actes, de forme légère et d'écriture soignée, sur un livret de Xavier de Courville, a surtout le caractère d'un délassement, de portée accessoire dans l'œuvre du Maître. Il fut représenté en 1927 par la Petite Scène.

Mentionnons aussi trois partitions de musique de scène, pour *Karadec*, d'André Alexandre (1892), pour *Médée* de Catulle Mendès (1898), et pour *Veronica*, sur une légende suisse (1920). Celle de *Médée* mérite une mention à part pour l'expression de ses préludes et interludes la pure ligne de ses cortèges. Il en a été tiré une suite d'orchestre savoureuse, trop peu jouée jusqu'ici dans les concerts. Quant aux

somptueuses variations d'*Istar*, composée en 1896 d'après une légende assyrienne, et dédiées à l'orchestre bruxellois d'Eugène Ysaye, malgré tout l'intérêt de l'adaptation chorégraphique qu'en réalisa Mme Trouhanowa en 1912 à ses « concerts dansés » du Châtelet, on doit les considérer comme relevant avant tout du domaine symphonique, et ne rentrant dès lors qu'indirectement dans notre sujet.



Composé entre 1879 et 1883, *Le Chant de la Cloche*, légende dramatique en un prologue et sept tableaux, fut couronné au concours de la Ville de Paris, en 1885, après d'ardentes compétitions. Quelques mois plus tard, Charles Lamoureux le révélait au public de ses concerts avec un succès considérable, et qui fit sensation dans les milieux musicaux, où l'auteur de la *Forêt enchantée*, de la Trilogie de Walenstein, et du *Poème des montagnes* était déjà justement renommé. C'était, à vrai dire, en ces temps reculés où Wagner et Berlioz, n'étaient pas traités encore de « vieilles lunes » par certains jeunes compositeurs, où les « retours momentanément exclusifs à Bach, Mozart, Gounod, Verdi, voire même Meyerbeer », n'avaient pas encore été prônés par les directeurs de conscience du snobisme. Depuis, en novembre 1912, le Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, sur l'initiative de ses actifs directeurs Kufferath et Guidé, a fait entendre le *Chant de la Cloche* au théâtre, sans que cette nouvelle présentation ait paru nuire bien au contraire, à la portée de l'œuvre.

Le sujet du *Chant de la Cloche* est inspiré en ses grandes lignes du poème bien connu de Schiller. A la veille de terminer l'instrument magique qui immortalisera sa carrière, Wilhelm, le Maître fondeur, sentant venir la mort, veut évoquer devant lui les heures de son existence embellies par les tintements lugubres ou joyeux des cloches : le Baptême, l'Amour, la Victoire, et cette inoubliable nuit où, dans la chambre du vieux clocher, lui apparaissent les Esprits du Rêve, et Lénore, épouse bien-aimée. C'est Lénore qui lui donnera la force de parfaire son chef-d'œuvre, et d'arrêter la panique du peuple qu'affolent les rumeurs d'un incendie menaçant. Sur la place du Marché, au milieu de laquelle reluit la Cloche monumentale, la multitude versatile ne

tarde pas à écouter les insinuations des envieux, affirmant qu'aucun ne pourra sortir de ce bloc, construit contre toutes les règles traditionnelles. Un prêtre annonce bientôt la mort de Wilhelm, dont le cortège funèbre se déroule au son de l'*In Paradisum*. Mais voici, que, comme animée d'une vie surnaturelle, la cloche commence à s'agiter d'elle-même, à la stupéfaction générale. Sa grande voix s'ajoute, claire et grave, au chœur enthousiaste, qui célèbre la mission pacificatrice de l'artiste, l'union de l'Harmonie et de l'éternelle Vérité.

Par la noblesse des sentiments qu'il met en jeu, l'atmosphère lyrique qui l'imprègne, la nature de ses épisodes intimes ou décoratifs, un tel sujet convenait à la musique, et aux exigences d'un ouvrage d'abord conçu pour le concert. La variété des mouvements de foule, dans les tableaux des Corporations, de l'Incendie, du Triomphe final, la poésie mystérieuse de la scène d'Amour et de la Vision, montrent combien, dans l'œuvre de Vincent d'Indy, la pénétration intime du sens véritable des grandes œuvres de ses prédécesseurs, a toujours été une source vivifiante d'énergie. Plutôt que de relever soigneusement quelques influences directes des *Béatitudes*, des *Maîtres Chanteurs*, bien explicables si on tient compte des dates, mieux vaut insister sur ce que cette première grande œuvre lyrique contient déjà des qualités qui caractérisent la musique de l'auteur : cette personnalité dans l'invention thématique, dans l'utilisation des timbres instrumentaux, cette forme solide, fondée sur la tradition classique, mais renouvelée, et comme issue de la pensée créatrice, cette écriture orchestrale et chorale féconde en multiples ressources, ce don naturel de la vie et du mouvement, qui confère tour à tour aux tableaux de l'Incendie et du Triomphe une forme et une ampleur saisissantes.

Le second ouvrage lyrique de Vincent d'Indy : *Fervaal*, qui reste aujourd'hui, à mon gré, contrairement à l'opinion de certains, une de ses œuvres les plus riches, fut composé de 1889 à 1895, représenté pour la première fois le 12 mars 1897, au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, repris depuis en France, à l'Opéra-Comique de Paris le 10 mai 1898, à l'Opéra le 8 janvier 1913, sous les directions respectives d'Albert Carré et d'André Messager et Broussan. Le poème de cette « action musicale » en trois actes et un prologue, dû également à Vincent d'Indy, a pour cadre les antiques Cévennes, citadelle du paganisme celtique, que menace la foi des temps nouveaux, et pour héros Fervaal, unique descendant de la race primitive des Nuées, élevé par le vieux druide Arfa-

gard. A condition qu'il reste chaste et ignorant de l'amour, un oracle a désigné Fervaal pour le commandement suprême et le salut du pays de Cravann, Fervaal oublie son serment dans les bras de la belle sarrazine Guilhen, qu'il abandonne bientôt, entraîné par le grand prêtre. Guilhen, à la tête de son peuple, le poursuit, et envahit Cravann. Fervaal est bientôt vaincu, mais, en même temps que de sa faute, il est conscient de l'avenir. La vieille déesse Kaito le lui a dit en effet : « La nouvelle Vie naîtra de la mort. » Fervaal s'offre en holocauste au couteau d'Arfagard. A ce moment, la voix de Guilhen, perdue dans la montagne, l'appelle. Pour la rejoindre, il n'hésite pas à tuer Arfagard, dernier obstacle qui le séparait de la Vérité. Guilhen, glacée au souffle des neiges, expire sur son cœur. L'amour et la souffrance achèvent d'illuminer le héros. Elevant sur ses bras la bien-aimée morte, chantant à pleine voix sa ferveur extatique, il monte vers les cimes, qu'embrase le premier rayon d'un idéal soleil.

Ecrit en une prose rythmée, souple et favorable à la musique, ce poème nous fait oublier les élucubrations de tant de librettistes de profession. Il possède une grandeur, un accent de sincérité, un sens scénique qu'on aurait mauvaise grâce à ne pas reconnaître. Suivant volontairement l'exemple et les conseils de Richard Wagner, Vincent d'Indy a reculé l'action dans des temps légendaires. A ce point de vue, il est exact de dire que Fervaal est un drame wagnérien. Mais ce n'est pas à ce grand air de famille que se sont surtout attachés, en 1897, les pontifes parfois inattendus du wagnérisme, pour déclarer l'ouvrage un simple pastiche sans valeur. Ils se sont acharnés à des rapprochements purement extérieurs, dénonçant la ressemblance de Parsifal et de Fervaal, les analogies d'Arfagard avec Gurnemanz et Wotan, — mais pas avec Marcel ou Joad, — assimilant Kaito et Erda. Il serait pourtant facile de démontrer que Fervaal et Parsifal ne se ressemblent guère, puisque celui-ci arrive à la rédemption par la pureté, et qu'au contraire celui-là ne connaît la nouvelle Cravann que parce qu'il n'a pas répudié l'amour rédempteur. Au surplus, l'idée du renoncement à l'amour, considéré comme indispensable à l'accomplissement d'une mission n'est pas, quoi qu'on en ait dit, uniquement wagnérienne. Il ne faudrait pas remonter bien haut dans notre histoire nationale pour en trouver une preuve manifeste dans la touchante destinée de Jeanne d'Arc. De même, avant Wagner, les tragiques Grecs avaient déjà mis à la scène la fin mélancolique d'une race et d'une religion. Chez Vincent d'Indy,

ces idées ont subi l'empreinte de son tempérament épris de clarté, et de sa nature d'esprit bien française. D'autre part, les côtés pittoresques et paysagistes de *Fervaal* sont très peu wagnériens. La nature y joue un rôle capital, guide les pensées, inspire les actes des personnages, et prête son cadre imposant au dénouement du drame.

Cette accusation de plagiat wagnérien, déjà peu justifiée, on le voit, par le poème de *Fervaal*, l'est-elle davantage par la musique ? Si c'est être wagnérien que d'adapter étroitement au drame un tissu symphonique qui en exprime les fluctuations de sentiment, et d'ajouter à la parole les ressources expressives de l'orchestre, nul plus que l'auteur de *Fervaal* ne peut mériter ce reproche. Mais cette soumission à l'*esprit* de la théorie wagnérienne, n'exclut pas ici une certaine liberté dans son application. A vrai dire, la musique de Vincent d'Indy diffère de celle du grand musicien allemand par la clarté de la composition, l'allure chevaleresque des thèmes, l'usage de chants populaires et religieux d'un caractère si savoureux et si personnels. Maurice Ravel a constaté lui-même, dans un curieux article, combien l'orchestration se distinguait complètement de celle de *Tristan* ou de l'*Anneau du Nibelungun*. Traitée avec une grande habileté, elle divise les sonorités au lieu de procéder par groupements de timbres, et emploie souvent en *sol* les instruments du quatuor. Qu'il me suffise de rappeler à cet égard, les pénétrantes phrases d'alto, caractérisant avec tant de bonheur les divers aspects de la physionomie de Guihen. Contrairement à Wagner, Vincent d'Indy confie souvent aussi la mélodie aux voix, qu'il emploie parfois d'une manière instrumentale, obtenant de la sorte, dans les scènes finales des deux premiers actes, de saisissants effets de foules.

Mais je crains d'avoir trop parlé jusqu'ici de technique, pas assez de la beauté de cette musique, de la pureté, de la noblesse de son inspiration. C'est d'abord le prologue, une page accomplie en son raccourci poétique et musical; puis, le prélude du premier acte, à la ligne mélodique voluptueusement irréfléchie; le puissant récit d'Arfagard, l'expressive scène d'amour, et le tableau si mouvementé des Sarrasins. Au second acte, l'introduction orchestrale, la scène du Berger et l'évocation de Kaito, comptent, à mon gré, parmi les plus personnelles de l'œuvre, avec leur couleur préhistorique, et le charme enveloppant du chœur des Nuées. La seconde partie de l'acte, d'un accent moins personnel, reste attachante par la variété de l'orchestre et des chœurs.

Mais le dernier tableau est incontestablement le sommet de l'œuvre. Je ne puis que rappeler ici la poignante symphonie funèbre du début, la mort tragique d'Arfagard, la scène si douloureusement passionnée des deux amants, le désespoir de Fervaal, seul devant l'immensité de la Nature éternelle : « Ils dorment, ils dorment, tous ceux que j'aimais. », son délire prophétique, son ascension vers un monde meilleur avec les voix mystérieuses, la mélodie liturgique du *Pange lingua*, et la conclusion orchestrale, où s'amalgament superbement les thèmes de la Lumière et de l'Amour. Comme l'écrivait au lendemain de la première de *Fervaal*, Maurice Kufferath, l'éminent musicologue belge: « *Fervaal* est, à mon gré, l'œuvre la plus forte, la plus haute, qui ait surgi depuis *Parsifal*. Quand on songe que ceci est un début au Théâtre, — début de poète et de musicien, — les plus hauts espoirs s'éveillent. On ne peut qu'attendre les œuvres les plus nobles de celui qui, au seuil de sa maturité, nous apporte une conception d'art de cette puissance et de cette élévation. »



Entre 1898 et 1901, Vincent d'Indy écrivait, *l'Etranger*, action musicale en deux actes, dont la première représentation fut donnée au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, le 7 janvier 1903, puis au Théâtre de l'Opéra de Paris, le 4 décembre de la même année. L'action, qui nous transporte dans une ambiance tout à fait différente de celle de *Fervaal*, est, à dessein, extrêmement simple. Dans un pauvre village de pêcheurs, réside depuis peu, un Etranger mystérieux qui a parcouru le monde. On ne sait d'où il vient. Il semble posséder un pouvoir surnaturel, dont il n'use que pour faire du bien aux autres. Cependant, tous se méfient de lui, et le considèrent comme un dangereux sorcier. Seule, une jeune fille, nommée Vita, s'arrête parfois pour l'écouter. Elle est fiancée à un beau douanier que lui envie ses compagnes du village. Mais bientôt ses conversations avec l'Etranger lui révèlent un autre idéal. Sans le savoir, elle l'aime déjà. De son côté, l'Etranger ne reste pas insensible à la rayonnante beauté, et à la fraîcheur naïve de celle qui, seule, lui témoigne quelque sympathie dans le pays. Il veut d'abord résister à ce sentiment, car il a une mission sainte : servir son prochain, l'aimer plus que soi-même. La pierre de miracle qui

brillait jadis à l'avant de la nef portant à travers les flots Lazare le Ressuscité, était l'emblème de son pouvoir sur l'Océan. Mais, pour avoir rêvé son propre bonheur avant celui d'autrui, il n'est plus digne de son mystérieux talisman. Il ne sait pas retenir l'aveu de son amour, avant de s'éloigner pour toujours. Restée seule, Vita se dresse, illuminée par une clarté soudaine. Devant la mer, elle fait un serment solennel : « Je jure que ma vie est à lui. Je jure qu'il emporte avec lui mon âme, je jure que mon corps de vierge, toi seule, ô mer, tu le posséderas !... »

La tempête gronde. Une barque est en perdition sur la côte. Nul n'ose tenter le sauvetage. Tout d'un coup surgit l'Etranger, résolu au sacrifice. Vita lui crie : « Attends-moi, je vais avec toi, je t'aime ! » Ils disparaissent dans le canot. La tempête fait rage. Soudain, une lame gigantesque s'abat, arrachant à tous un poignant cri d'effroi. Une légère accalmie se produit. Au milieu du silence, un vieux pêcheur, accroché au mât de signaux, dit les paroles funèbres du *De Profundis*, auxquelles pieusement répond la foule.

Certes, le poème de l'*Etranger*, n'est pas sans reproche. Des juges autorisés y ont souvent discuté, outre certaines négligences de forme, le mélange un peu hétéroclite de l'élément surnaturel avec un élément quotidien, dont le ton conventionnel détonne avec l'esprit du reste de l'ouvrage. Mais la musique l'élève et le transfigure. En dépit d'une instrumentation merveilleusement habile, celle de *Fervaal* présentait parfois un surcroît de dessins peu favorable à la nette perception de la parole chantée. Dans l'*Etranger*, au contraire, la partie vocale, d'un contours plus mélodique que naguère, n'est jamais étouffée par la trame symphonique. Si l'on entend pas les chanteurs, il ne faut en accuser que leur articulation défectueuse. L'écriture orchestrale elle-même, au lieu d'unir tous les timbres en un seul amalgame, comme d'habitude celle de Wagner, respecte encore plus qu'auparavant la division des groupes d'instruments, et conserve à chacun d'eux son caractère, suivant la coutume classique. L'art du développement et du don descriptif, si particulier chez le Maître, est toujours accompli. Les idées mélodiques communiquent à l'œuvre entière une expression émouvante.

Le premier acte qui comprend, outre le mouvant prélude, les chœurs pittoresques des pêcheurs et des jeunes filles, la première scène entre Vita et l'Etranger, avec ses élans aussitôt réprimés, ses

brusques expansions qui trahissent la passion naissante des deux cœurs est loin d'être indifférent. Il conclut par une belle page d'orchestre qui nous prépare déjà à l'introduction symphonique du second acte, conçue un peu dans le style de celle du troisième acte des *Maîtres Chanteurs*. Les différents thèmes de l'œuvre, s'entrecroisant avec maîtrise, y font pressentir les événements d'une façon saisissante. Après les danses populaires des hommes du village et les objurgations de la mère de Vita, traduites, peut-être par ironie, dans un style un peu conventionnel, la musique reprend son essor, et nous entraîne jusqu'au dénouement.

Voici d'abord l'invocation à la Mer de Vita, dont la ligne mélodique sinueusement expressive, plane sur les dessins souplement infléchis de l'orchestre. Voici la scène si touchante des adieux de l'*Etranger*, sacrifiant son amour à la mission supraterrrestre, symbolisée par la mystérieuse émeraude, le serment solennel de Vita à la Mer, auquel répondent les voix menaçantes des flots. Voici la tempête, aboutissant, par une gradation puissante, à la catastrophe suprême. Vous trouverez partout ici, non seulement le témoignage d'une sûreté consommée de réalisation, mais l'emprise d'une émotion, qui, pour rester concentrée, sait trouver des accents profondément éloquents dans leur simplicité. De même que Paul Dukas avait rendu pleine justice à *Fervaal*, deux autres grands musiciens français ne se trompèrent pas sur la valeur de l'*Etranger*. Après avoir constaté que : « jamais l'influence de Wagner ne fut vraiment profonde chez Vincent d'Indy », Claude Debussy ajoute : « Libre celui qui cherchera d'insondables symboles dans cette action. J'aime à y voir une humanité que Vincent d'Indy n'a revêtue de symboles, qu'il veut rendre plus profond l'éternel divorce entre la Beauté et la vulgarité des foules. Sans m'attarder à des questions de technique, je veux rendre hommage à la sereine bonté qui plane sur cette œuvre, à l'effort de volonté à éviter toute complication, et surtout à la hardiesse tranquille de Vincent d'Indy à aller plus loin que lui-même. » De son côté, Gabriel Fauré louait la sensibilité et l'émotion de l'œuvre et ajoutait : « Ce qu'il faut dire encore, c'est que l'*Etranger* ne peut manquer d'ajouter à la gloire de la musique française un beau rayon de plus. »



Ecrite entre 1908 et 1915, la *Légende de Saint Christophe* fut jouée à l'Opéra de Paris en juin 1920, et reste par l'ampleur de ses proportions et la richesse de sa substance, un des ouvrages lyriques les plus considérables que notre pays ait vu paraître depuis la guerre. Nul sans doute mieux que l'auteur de *Fervaal*, parvenu à la pleine maîtrise de ses moyens d'expression, n'était capable de se mesurer avec une conception dramatique aussi complexe, qui, utilisant librement la *Légende Dorée*, de Jacques de Voragine, vise à rénover la forme littéraire des Mystères du Moyen âge et le style musical de maints chef-d'œuvres du passé, en les adaptant aux idées modernes. C'est ainsi que, précédés de récits d'un historien, qui les relie et en quelque sorte les prépare, les huit tableaux de l'ouvrage évoquent successivement devant nous la Reine de la Volupté, le Roi de l'Or, le Prince du Mal, que le géant Aufferus sertit tour à tour, avant de rechercher chez les Souverains, les Conquérants du Monde, voire même chez le Souverain Pontife, la toute puissance divine, qui ne devait lui être révélée qu'une fois purifié par le renoncement et la souffrance.

Certes, l'appropriation scénique d'un poème de cette nature donne lieu à des objections non dénuées de fondement. On lui a reproché de n'offrir à l'intérêt du spectateur, qu'une action peu fertile en péripéties de théâtre, et d'user souvent d'un langage dépourvu de recherches. On a regretté aussi que les nécessités inévitables des fréquents changements de décors, d'un équipement compliqué, aient eu pour conséquence, à la représentation, de longs et fréquents entr'actes qui nuisaient à la perception du véritable esprit de l'œuvre. Quoiqu'il en soit à cet égard, l'essentiel n'est-il pas que la partition de la *Légende de Saint Christophe*, longuement mûrie par Vincent d'Indy, nous apporte, en ses parties essentielles, des beautés d'un ordre dont le temps actuel ne nous comble pas, et qu'elle nous donne un exemple de hauteur de style et de noblesse de pensée qui nous console de l'industrie de tant d'ouvriers de la surface en quête perpétuelle de succès de public, de titres alléchants ou de grosses recettes ?

Vous savez assez maintenant les traits caractéristiques et les magnifiques qualités peu comprises, — quelquefois même parmi ses partisans zélés, — de la personnalité musicale de Vincent d'Indy : cette sorte d'âpreté passionnée, ce sentiment profond de la nature, qui prévalent chez lui sur toutes les théories les plus arrêtées, cette lutte incessante entre l'impulsion créatrice et la volonté, les idées et le tempérament,

qui donnent un accent si personnel à ses plus grandes œuvres de théâtre et de concert. Vous connaissez aussi la nerveuse sinuosité de son invention mathématique, son expérience approfondie de l'individualité respective des timbres instrumentaux, la solidité de sa forme et de son écriture, imbues de la tradition classique, mais renouvelées par une discipline toute particulière, sa sûreté dans le dosage de la polyphonie chorale ou orchestrale, dans la conduite d'une scène, l'établissement de l'architecture générale ou de l'assiette tonale d'un grand ouvrage. On peut les estimer à leur exacte valeur dans les épisodes essentiels de la *Légende de Saint Christophe*, où l'expansion musicale ne souffre pas des exigences d'un texte parfois ingrat.

Sans méconnaître la belle ligne des récits de l'historien, la couleur séductrice de la scène de Volupté, le chaleureux mouvement de l'ensemble choral qui la termine, — ni maintes notations heureuses dans les tableaux satyriques, de signification plus allégorique peut-être que vraiment symbolique, — ni les épisodes de nature, comme celui des chèvres dans le deuxième tableau, — mes préférences vont à l'impressionnante conclusion du premier acte, avec l'introduction progressive du thème liturgique du *Crux Ave* — à l'ample morceau symphonique de la *Quête de Dieu*, où le tumulte de la bataille, les sonneries triomphales des cloches de Rome produisent grand effet, — à la touchante mansuétude de l'ermite de la montagne, — au tumultueux tableau du Torrent, d'un orchestre digne de la scène finale de *l'Etranger*, et dont la conclusion, avec la révélation du Christ, prend une impressionnante grandeur, — enfin, à la scène du Cachot, au cours de laquelle Christophe amène peu à peu la Reine de Volupté à sa conception supraterrestre de l'Amour. Si l'action y est forcément un peu languissante, elle possède, au point de vue musical pur, une rare intensité d'accent.

Avec ses grands mouvements de foule, ses appels de trompettes, la ligne montante et héroïque des vocalises de Christophe allant au supplicé, que reprend bientôt, en la magnifiant encore, Nicea, l'ancienne Reine de Volupté, purifiée par le sang du Martyr, dont le chant est ici soutenu par un grandiose ensemble choral sans accompagnement, la scène finale de la *Légende de Saint Christophe* évoque à la fois le souvenir du tableau conclusif du *Chant de la Cloche* et l'inoubliable péroraison de *Fervaal*, où tant de jeunesse, de spontanéité s'unissaient déjà à tant de grandeur.

Par là, dans le domaine lyrique, comme dans ceux de la symphonie et de la musique de chambre, s'affirme l'harmonieuse unité de l'œuvre de Vincent d'Indy « un des plus grands musiciens que la France ait produits », suivant le témoignage clairvoyant et courageux d'un de ses pairs, hélas disparu lui aussi : Paul Dukas. Elle nous enseigne des vérités souvent méconnues aujourd'hui : le culte de la poésie, la concentration de la pensée et du sentiment, la conquête de la liberté par la règle, la recherche de l'originalité en profondeur, et non en surface. Elle devait donc souffrir fatalement des vicissitudes de la mode, et de l'ingratitude des hommes. Mais, suivant la parole profonde de Franz Listz, « il suffit d'endurer pour durer ». Les clartés que porte en elle la musique de Vincent d'Indy, rejailliront bientôt au grand jour, pour ne plus s'éteindre, et mettront à sa véritable place un artiste de haut rang, qui fut l'honneur de sa profession, et dont la longue carrière, sous ses multiples aspects, fut un exemple et un bienfait.

GUSTAVE SAMAZEUILH.

