

Henri RABAUD

# Correspondance

avec Daniel Halévy et Max d'Ollone

et écrits de jeunesse

(1889-1907)

*Présentés et annotés par*  
Michel RABAUD

*Préface de*  
Benoît DUTEURTRE

*Cet ouvrage est publié avec le soutien  
de la Fondation d'entreprise La Poste*

collection Perpetuum mobile, 2008

Publié en collaboration avec



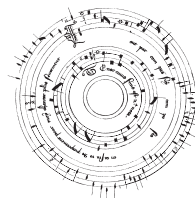
**PALAZZETTO  
BRU ZANE**  
CENTRE  
DE MUSIQUE  
ROMANTIQUE  
FRANÇAISE

### **Symétrie**

30 rue Jean-Baptiste Say  
69001 Lyon, France  
contact@symetrie.com  
www.symetrie.com

### **Crédits**

conception et réalisation : Symétrie  
impression et façonnage : Présence Graphique, 2 rue de la Pinsonnière, 37260 Monts  
numéro d'imprimeur 010930220



*collection*  
**PERPETUUM MOBILE**  
dirigée par **Malou Haine**

ISSN 1965-0299

**ISBN 978-2-914373-24-1**

dépôt légal : janvier 2009

© Symétrie, 2008

# ***Présentation des sources et options éditoriales***

Michel RABAUD

La présente édition est constituée pour l'essentiel de deux ensembles de lettres, à l'histoire et aux caractéristiques différentes, auxquels sont adjoints quelques documents annexes, inédits ou réédités.

Les lettres adressées à Daniel Halévy (lettres 1 à 97) ont été réunies par lui en un ensemble de dix liasses datées de sa main, remis à Olivier Rabaud, le fils d'Henri, en 1961. Ces autographes sont, à une exception près, en excellent état et ne posent aucun problème de lecture. Le texte en est intégralement reproduit. La chronologie suggérée par le classement et la datation d'Halévy est parfois fautive : les doutes ont été indiqués et les erreurs certaines signalées et corrigées. En conséquence, les datations d'Halévy sur ces dix liasses n'ont pas été reproduites. Cette correspondance s'interrompt brusquement en 1896. Les manuscrits sont en la possession de l'auteur de cette édition.

Les lettres adressées à Max d'Ollone (lettres 98 à 222) ont posé de redoutables difficultés de tri et de classement. En effet, Rabaud et d'Ollone ont correspondu toute leur vie, parfois quotidiennement, et Rabaud ne datait presque jamais ses lettres autrement que par le jour de la semaine. D'Ollone a tenté de les dater et de les classer tardivement en vue de publier une sélection d'entre elles, en 1951, après la mort de Rabaud, projet auquel il renonça.

Jacqueline Rabaud, fille aînée d'Henri, qui avait collaboré au projet d'édition envisagé, a remis en 1976 à la Bibliothèque nationale de France l'ensemble des originaux que d'Ollone lui avait donnés, ainsi qu'une copie dactylographiée de la sélection en vue de l'édition et deux textes annexes destinés à accompagner la publication abandonnée (un commentaire inédit de Jean Chantavoine, secrétaire général du Conservatoire, sur Rabaud directeur, et une biographie de Rabaud par d'Ollone, publiés ci-après). Les lettres utilisées pour la sélection sont dans une enveloppe, les lettres non utilisées dans une autre, selon le classement du dépôt, fautif, mais laissé intact.

Les datations de d'Ollone sont malheureusement très fautives, et le reclassement de ces lettres, parfois très rapprochées dans le temps et pour lesquelles on ne dispose pas des courriers « retour » (les lettres de d'Ollone n'ont pas été conservées, non plus que celles d'Halévy), n'a pu être réalisé qu'à partir de leur logique interne et des événements qu'elles évoquent. Lorsque les dates ont pu être rétablies avec certitude, elles sont indiquées précisément entre crochets ; sinon, on donne une évaluation plus vague, également entre crochets.

Par ailleurs, le grand nombre de ces lettres, leur caractère parfois très répétitif et le fait qu'il ne reste de certaines que des fragments isolés n'ont pas permis d'en publier la totalité. Cette ambition aurait alourdi exagérément le présent volume et en aurait rendu la lecture fastidieuse. On a gardé toutes les lettres qui évoquaient la pensée et le travail de Rabaud, la vie musicale de l'époque et les débats de fond avec d'Ollone. Restent ainsi inédits des échanges personnels qui n'évoquent que des considérations privées, familiales ou morales ne contenant pas de référence à la musique, des lettres occupées exclusivement de la musique de d'Ollone (qui pourraient être utilisées ultérieurement pour une publication sur ce compositeur), un certain nombre de pages isolées et inclassables, et les lettres postérieures à 1907. La présente édition concerne en définitive plus de 70 % du volume total des autographes de ce dépôt. En effet, cette correspondance, extrêmement dense lorsque leurs séjours décalés à Rome les séparent, devient naturellement plus clairsemée lorsqu'ils sont rentrés à Paris et qu'ils entament l'un et l'autre leur vie de famille.

Aucune correction n'a été apportée au texte de ces lettres, sinon pour quelques très rares fautes d'orthographe ou de copie. En revanche, la ponctuation et certains passages à la ligne ont été parfois retouchés, afin de faciliter la lecture : beaucoup de tirets et de parenthèses, liées à l'écriture rapide, ont été remplacés par des virgules ou des points, et les fréquentes accumulations de points d'exclamation (jusqu'à cinq consécutifs) ont été réduites.

On a choisi, par souci de cohérence interne, de présenter successivement ces deux ensembles de lettres, fort différents de propos et de ton : on prendra garde que ces deux ensembles se chevauchent pendant une courte période, puisque le premier se clôt en 1896 et que le second commence en 1894.

On s'est efforcé de réduire l'appareil critique au strict minimum, afin d'aider la lecture sans alourdir une publication déjà copieuse. Les noms de personnes ou d'œuvres font l'objet d'une note comportant quelques indications simples et classiques à leur première apparition dans le texte, l'ensemble des occurrences étant repris dans les index. On a conservé en italique certaines notes de Max d'Ollone, toujours suivies de l'indication [M. O.].

Les deux corpus de lettres sont précédés de deux textes introductifs prévus pour accompagner l'ouvrage supervisé par Max d'Ollone et finalement inabouti : une biographie de Rabaud par d'Ollone, déjà publiée à compte d'auteur en 1958 (page 19) et un témoignage

## 19.

mercredi [16 septembre 1891]

Mon cher ami,

Tu dois être à Dieppe ; je ne sais pas où t'adresser cette lettre.

Tu me conseilles les échecs. Je ne demande pas mieux, mais je n'ai personne ici pour y jouer avec moi : les uns ont horreur de ce jeu, les autres l'aiment trop, et y jouent trop sérieusement pour que ce soit amusant.

Tu ne me dis pas combien de temps tu restes à Dieppe ; quand tu pars pour Milan et Venise ; quand tu en reviens, où tu vas ensuite : à Paris ou à Herblay ; quand tu rentres définitivement à Paris ?

Regrettes-tu beaucoup de ne pas être ce soir à la première de *Lohengrin*<sup>58</sup> ? Pour moi, cela ne m'eût pas attiré du tout. C'est curieux comme le sort de cet opéra meyerbeerien m'intéresse peu. Tout le monde, toutes les personnes qui connaissent beaucoup *Lohengrin*, toutes celles qui sont antiwagnériennes, toutes celles qui sont wagnériennes, toutes celles qui sont indifférentes, *toutes*, m'ont dit : « Il y a de belles choses ! » Ce qui est un bien mince compliment : où, dans quoi n'y a-t-il pas « de belles choses » ? Je ne me dérangerais certainement pas pour l'aller entendre. À propos, qu'est-ce que c'est que « les soirées de la Rose†Croix » ? Cela me paraît énigmatique !

Je marche beaucoup depuis quelques jours : 20, 21, et avant-hier 22 kilomètres, de 1 h ½ à 6 h moins ¼.

On m'appelle pour dîner. Au revoir.

Ton

H. R.

## 20.

mercredi [30 septembre 1891]

Mon cher ami,

Je suis à Paris depuis quatre jours. Enchanté, comme tu le penses, il me semble que je commence mes vacances.

Mais, si tu le veux bien, parlons de *Lohengrin*. Pourquoi t'ai-je parlé avec quelque dédain de cet opéra que j'ai appelé meyerbeerien, ce qui t'a blessé ?

58. *Lohengrin*, opéra en trois actes de Richard Wagner, sur un livret du compositeur, créé le 28 août 1850 au Grossherzogliches Hoftheater de Weimar. La création parisienne, le 3 mai 1887, à l'Éden-Théâtre, sous la direction de Charles Lamoureux, avait été interrompue après la première représentation à cause de violentes manifestations nationalistes. L'entrée au répertoire de l'Opéra de Paris, ici évoquée, eut lieu le 16 septembre 1891 et suscita peu de remous et un intérêt modéré, à en juger par le témoignage d'Henri Moreno : « Oh ! La soirée fut très calme. Je n'y vis pas d'enthousiasme débordant. [...] Pourquoi ne pas le dire ? *Lohengrin* a été une déception pour les Parisiens. » (*Le Ménestrel*, 4 octobre 1891).

Voici : plus j'ai entendu d'opéras, plus j'ai trouvé que le genre opéra était... mauvais (je ne trouve pas de mots, ça va être propre !). Je t'ai peut-être déjà dit tout cela. La suite des diverses idées et des divers sentiments à exprimer est incompatible avec la *composition* musicale, *sans laquelle il n'y a pas de musique*. Si bien que, dans les opéras, si tu écoutes attentivement la musique, tu es frappé soit de l'incohérence, si l'auteur a cherché à suivre pas à pas le drame, soit de son peu de rapport avec le texte, si l'auteur a cherché à composer ses morceaux. Gluck<sup>59</sup> a composé des opéras qui sont des *chefs-d'œuvre* d'instrumentation et de chant expressif. Mais étudie la composition d'un opéra, tu n'y vois que : air, récitatif, air, récitatif, etc. Ces airs sont tous admirables, mais une suite d'airs ne sera jamais (même faite par Gluck) dramatique, je veux dire scénique, théâtrale (je ne trouve toujours pas mes mots).

Enfin, je me lamentais, en pensant que les opéras ne pourraient jamais être complètement parfaits s'ils restaient ce qu'ils sont. Comme je cherchais s'il n'était pas possible de faire des opéras où la musique soit remplacée par... autre chose, on me parle de Wagner, on me dit qu'il a régénéré le genre. Avec lui, plus de *composition* musicale, plus de mélodie, d'harmonie, de développements, etc. – plus de musique, en un mot ; ma curiosité est excitée. Je vais chez Lamoureux<sup>60</sup>, j'entends le deuxième acte de *Tristan et Iseult* ; je l'entends, à vrai dire, dans de bien mauvaises conditions. Sans comprendre une parole, sans voir d'action, sans voir de décors (et tout cela est, paraît-il, indispensable), j'entends cette musique, qui n'a nullement l'intention de se suffire à elle-même, toute seule, et mal exécutée. Toutefois, grâce à beaucoup d'imagination, j'ai presque compris, l'impression a été bonne et, ton enthousiasme m'excitant, j'ai même été vivement impressionné. En sortant de là, je me suis dit : je crois que Wagner a bien trouvé ce qu'il fallait pour régénérer l'opéra : je crois, car pour en être sûr il faudrait savoir l'allemand et aller à Bayreuth.

Et tu voudrais que je me dérange pour entendre un opéra de ce même Wagner, fait sur les plans des opéras anciens, *meyerbeeriens* !

Ne fais pas trop attention au sens que peut avoir cette dernière exclamation, car il est probable qu'en effet je me dérangerai pour...

Au revoir, je n'ai pas le temps de finir, on m'attend.

H. R.

59. Christoph Willibald Gluck (1714-1787), compositeur allemand installé à Paris de 1773 à 1779. À partir de 1774 (*Iphigénie en Aulide*), il entreprit de réformer les modèles de Lully et Rameau dans de grandes tragédies lyriques (*Alceste*, *Armide*, *Iphigénie en Tauride*...), ce qui déclencha en France une querelle entre ses partisans et les tenants de l'opéra italien, ligés derrière le compositeur Niccolò Piccinni (1728-1800). Son style dramatique – marqué par la recherche du naturel, le resserrement de l'action et un traitement expressif de la déclamation – inspira de nombreux compositeurs, notamment Spontini, Berlioz et... Rabaud, qui lui voua toute sa vie une prédilection extrême (voir notamment les lettres 31 à 34 et l'article « Le chevalier Gluck et le leitmotif », page 453).

60. La Société des nouveaux concerts (également appelée Concerts Lamoureux) fut créée par le chef d'orchestre Charles Lamoureux (1834-1899) en 1881, en partenariat avec le théâtre du Château-d'Eau où elle donnait un concert par semaine. Le premier concert eut lieu le 23 octobre 1881. Lamoureux fut un ardent promoteur de la musique de Wagner.

## 31.

Étretat, mardi [août 1892]

Mon cher ami,

Il y a chez mon concierge un paquet, *fait par moi*, de musique à deux pianos avec *Samson et Dalila*<sup>99</sup>. C'est bien gros et ton père ne sera peut-être pas ravi d'avoir cela à porter.

Prends soin du concerto de Mozart comme de la prune de tes yeux. Il contient, copiées à la main, des cadences *inédites* de Saint-Saëns, que mon père a copiées sur son manuscrit<sup>100</sup>. Si c'était égaré... ces cadences sont introuvables et elles sont, paraît-il, parfaites.

J'entends des maisons voisines des pianos qui jouent du Chopin. On ne peut pas faire deux pas sans entendre des pianos. C'est une cacophonie... et qui n'a pas le charme de celle qu'on entend dans la cour du Conservatoire... où le cornet à pistons... Dis à M. Degas<sup>101</sup> de te décrire cette cour fantastique un jour de concours de comédie !

Adieu.

Ne sois pas étonné si je t'écris souvent, et ne te crois pas obligé de répondre, ton

H. R.

J'ai été enchanté de voir, en ouvrant les malles, ce que j'avais emporté comme livres et musique :

- Gluck : *Alceste*<sup>102</sup>, *Iphigénie en Aulide*<sup>103</sup> ;
- Méhul : *Joseph* ;
- Mozart : symphonies, *Don Juan*<sup>104</sup> ;
- Beethoven : symphonies ;
- Eschyle : tragédies ;
- Racine : tragédies ;
- Tourgueniev : *Une nichée de gentilshommes*.

99. *Samson et Dalila*, opéra en trois actes de Camille Saint-Saëns, sur un livret de Ferdinand Lemaire, créé en concert le 2 décembre 1877 à Weimar, sous la direction de Franz Liszt. La création à l'Opéra de Paris, en version scénique, n'eut lieu que le 23 novembre 1892.

100. Saint-Saëns publia chez Durand, en 1911, deux cadences pour des concertos pour piano de Mozart : l'une pour le *Concerto en mi bémol* et l'autre pour le *Concerto en ut mineur*.

101. Le peintre Edgar Degas (1834-1917) fut un grand ami de Louise et Ludovic Halévy. Il est souvent fait allusion à lui dans cette correspondance (voir les lettres 31, 60, 62, 63, 65, 70 et 88).

102. *Alceste*, opéra en trois actes de Christoph Willibald Gluck, sur un livret de Ranieri de' Calzabigi, créé le 26 décembre 1767 au Burgtheater de Vienne. Il s'agit probablement de la version française de 1776.

103. *Iphigénie en Aulide*, opéra en trois actes de Christoph Willibald Gluck, sur un livret de Gaud Leblanc du Roulet, créé le 19 avril 1774 à l'Académie royale de musique de Paris.

104. *Don Giovanni*, opéra en deux actes de Wolfgang Amadeus Mozart, sur un livret de Lorenzo Da Ponte, créé le 28 octobre 1787 au théâtre Tyl de Prague.

## 32.

Étretat, jeudi [août 1892]

Mon cher ami,

Certes, tu ne manqueras pas de nouvelles d'Étretat, ce mois-ci ! Moi, je suis malade. Pas au lit, mais malade. Colique et migraine. Aussi je ne sors pas. Aussi je t'écris.

Je t'avais dit que je verrais peu Dreyfus<sup>105</sup>. Eh bien, j'ai été bien content de le retrouver ici, bien, bien content. Avant-hier et hier, nous avons passé deux heures, assis tous les deux dans d'excellents fauteuils au casino, seuls, nous parlant à peine, ne faisant absolument rien. Je n'ai pas besoin d'ajouter que j'ai rarement passé à Étretat de moments plus agréables.

Je ne m'ennuie pas trop. Quant à Dreyfus... il est intelligent et il joue aux petits chevaux, donc...

Dis-moi si le petit arrangement de *Samson et Dalila* te sert à quelque chose. Je n'ai pas commencé à arranger à deux pianos les symphonies de Mozart, premièrement parce que je suis très paresseux, deuxièmement parce que j'ai entrepris une symphonie, travail infiniment plus attachant<sup>106</sup>.

Je ne te parle pas de pantomime. Si tu envoies quelque chose, je le musiquerai.

Nous devons nous écrire de grandes dissertations sur Gluck, Wagner, Piccinni<sup>107</sup>, etc. Ce n'est pas moi qui commencerai : je répondrai. Je suis incapable de faire l'effort nécessaire, et puis... j'ai la colique.

H. R.

## 33.

dimanche [août 1892]

Mon cher ami,

Jeudi, aussitôt après t'avoir écrit, j'ai été soulager mon ventre ; puis, pris par une forte fièvre, je me suis mis dans mon lit. Médecin, drogues, purges, quinine, etc. Voilà mon histoire jeudi et vendredi. Hier et aujourd'hui, je suis guéri ; mais bien ennuyé. Je n'ai pas une idée, aussi ce début de symphonie est-il abandonné. Je vais me mettre à Mozart<sup>108</sup>, pour toi.

Tu m'accables cette symphonie de Saint-Saëns de compliments qui... m'exaspèrent. Tu as l'air de ne pas t'en douter. Tu sais que je l'admire autant *que qui que* ce soit ; mais tu sais

105. Robert Dreyfus (1873-1939), leur camarade du lycée Condorcet.

106. Probablement la *Première Symphonie*.

107. Niccolò Piccinni (1728-1800), compositeur dont la musique fut opposée à celle de Gluck dans la vive querelle qui occupa la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

108. Voir la lettre 32.



## 119.

mercredi [Venise, 12 février 1896]

Cher ami,

Je vais enfin répondre à tes quatre lettres, car j'ai reçu hier par le même courrier trois lettres de toi, une adressée à Vienne et deux à Florence. Je commence par celle de Vienne.

Je n'ai pas été au *Trouvère*<sup>80</sup>. J'ai profité de cette soirée pour me coucher de bonne heure. Et, le lendemain, *Manon* a été remplacée par *Faust*, par indisposition de M<sup>lle</sup> Renard<sup>81</sup>. J'ai raconté cela à Massenet : il était furieux ! « Oh ! les femmes ! les femmes ! partout, toujours les femmes ! » Car j'ai vu Massenet – te l'ai-je déjà écrit ? Mais ceci viendra plus loin. Nous sommes encore à Vienne. J'ai été entendre de la musique de chambre – exécution ordinaire, plutôt faible. *Divertissement* de Mozart pour quatuor et deux cors – exquis ! *Quatuor* de Brahms – assommant, malgré de jolis petits coins et une certaine tenue de l'ensemble. Mais les thèmes, les idées manquent de caractère, le tout est froid, terne, incolore. C'est assommant. On donnait aussi une première audition, une suite pour violon et piano, d'un jeune homme qui tenait le piano : c'était au-dessous de tout, insensé ! Quoi encore ? On a donné au théâtre *La Flûte enchantée* – très médiocre interprétation. C'était bien mieux à l'Opéra-Comique. Et voilà.

Je relis ta lettre maintenant, pour te répondre.

Pour Berlioz, tu sais que nous sommes d'accord. J'aime beaucoup *Roméo* : je crois que c'est une des œuvres les plus musicales de Berlioz. Et quel orchestre !

Mais, tu le sais aussi, nous sommes bien loin d'être d'accord pour la *Symphonie en sol mineur* de Mozart. Une merveille, voyons ! Le charme de ce premier morceau est un régal. Et quel admirable *andante* ! Et quel spirituel final ! Quel entrain ! Mais il n'y a pas à discuter cela ; il n'y a qu'à dire, comme toi : « Tu verras qu'un jour, tu trouveras cela aussi. » Je ne connais pas le *Psaume*<sup>82</sup> de Franck.

Je reçois à l'instant une lettre de Bloch : ni lui ni Letorey ne t'ont écrit.

Je suis ravi de tes bonnes déterminations : travaille et fais de la musique de chambre. Ah ! Comme je regrette de ne pas être plus fort ! C'est en écrivant un quatuor qu'on sent cela ! Et je me suis promis à moi-même de refaire du contrepont.

Je veux devenir très fort, fort comme Mozart. Je peux encore, je peux toujours faire des progrès ; il est temps de m'y mettre sérieusement.

Il marche assez bien, mon quatuor. Les deux premiers morceaux sont entièrement

80. *Il Trovatore*, opéra en quatre actes de Giuseppe Verdi, sur un livret de Salvatore Cammarano, créé le 19 janvier 1853 au Teatro Apollo de Rome.

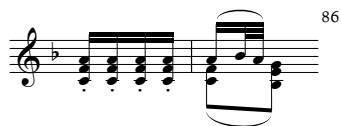
81. Marie Renard (1863-1939), soprano autrichienne, une des interprètes favorites de Jules Massenet, créatrice du rôle de Charlotte dans *Werther* à Vienne en 1892.

82. Le *Psaume CL*, pour chœur, orchestre et orgue de César Franck, composé en 1888.

terminés. Je travaille au *scherzo*, dont je conserve décidément (en si bémol, sur ton conseil) ce que j'ai fait à Munich. En somme, ce n'est pas mal : pourquoi ne l'écrirais-je pas ?

Tu me demandes si je me rappelle nos grandes conversations ! Mais j'y pense à chaque instant. Et nos discussions sur le théâtre, où nous n'étions d'accord que pour le trouver un genre forcément inférieur, forcément un peu camelote, et où il faut renoncer aux grandes tentations purement artistiques. Hélas ! Il faudra en faire, pourtant, un jour, du théâtre ! Tout ce qui touche au théâtre me dégoûte ! Je n'y veux pas penser actuellement...

Tai-je dit que j'avais été à Milan pour y voir Massenet qui, je le savais, montait *La Navarraise* ? Ça m'amusait de le voir, d'être avec lui à sa première, et puis je pensais que ça lui ferait plaisir. Malheureusement, il est parti le lendemain de mon arrivée<sup>83</sup>. Je l'ai très peu vu. *La Navarraise* a été donnée sans lui, huit jours après – et a été sifflée !... Le public, je dois le dire, a été très ridicule. Furieux que Massenet soit reparti, et en grande partie monté contre l'ouvrage par des cabales de Ricordi<sup>84</sup> contre Sonzogno<sup>85</sup> – des potins ! Une cuisine extraordinaire ! C'était pourtant fort bien monté, fort bien joué, et cela m'avait impressionné (tout le commencement) plus qu'à Paris. Le public était de parti pris, hostile. Pendant le morceau symphonique du milieu, on avait déjà entendu quatre ou cinq fois,



lorsqu'un farceur du poulailler s'est mis à faire tu-tu-tu-tu-tu, en imitant les clarinettes qui ont l'air bête – et le public, méchant, a ri. Tu penses bien que je n'ai pas raconté ces détails à Massenet ! Je lui ai dit qu'on avait bissé l'air du ténor, au premier acte – ce qui est vrai (mais il a recommencé au milieu des protestations). Mais je n'ai pas pu lui cacher qu'on avait sifflé à la fin !...

Et voilà !

Je pars d'ici (je suis à Venise) lundi, et je vais à Florence, en m'arrêtant en route pour visiter Bologne. Mais il ne faut pas m'écrire à Bologne. Tu peux m'écrire à Florence poste restante. J'y serai mercredi prochain, pour une semaine environ, puis je rentrerai à Rome.

À toi

H. R.

83. Le 29 ou le 30 janvier. Massenet est à Paris le 4 février (voir la lettre 227).

84. Maison d'édition musicale italienne fondée en 1825 par le violoniste Giovanni Ricordi. Éditeur officiel des œuvres de Bellini, Donizetti, Verdi puis Puccini, avant de s'ouvrir au marché international en 1888.

85. Maison d'édition musicale de Milan, concurrente de Ricordi. Elle lança le mouvement veriste en 1890 avec *Cavalleria rusticana* de Mascagni, et éditait Leoncavallo. Sonzogno était par ailleurs propriétaire du Théâtre-Lyrique de Milan.

86. Motif initial du « Nocturne » servant d'entracte (« lent et mystérieux ») repris dix-huit fois dans le morceau.

l'ai lu qu'une fois – je le connais donc moins que l'*andante*, que j'ai relu et qui, je crois, est supérieur. N'est-ce pas ?

Oh ! mais, tu sais, il est très... (comment dirais-je ?), très *supérieur*, ton *Andante* ! Supérieur 1<sup>o</sup> à la plupart des choses que je connais de toi et 2<sup>o</sup> à la plupart des choses que je connais des *autres* – je veux dire des modernes, naturellement.

Ma lettre est interrompue ici par un événement d'une importance considérable, pour elle. On m'apporte une lettre et je reconnais ton écriture : permets-moi de te quitter un moment pour la lire.

Je viens de lire ta lettre.

« Il faut voir plus loin que le langage », dis-tu. Sans doute. Et à ce point de vue, je ne conteste pas qu'on trouve chez les modernes autre chose que chez les anciens. Mais tu sembles voir tout cela d'une façon singulière ! Tu sembles voir deux écoles distinctes, séparées nettement. D'un côté, les classiques avec un langage très pur, très propre et très correct, beau de forme et traduisant un petit cercle de sentiments toujours les mêmes. D'un autre côté, les compositeurs modernes, voulant exprimer d'autres sentiments que ceux-là, et cherchant encore le langage capable de les traduire. Je t'assure que je ne vois pas tout cela ! Où est la séparation de ces deux écoles ? Beethoven est-il un classique ? Schumann est-il un moderne ? Non, je crois qu'il ne faut pas voir les choses comme cela. Dis qu'il y a des formules dans presque toutes les œuvres classiques, c'est vrai – il y en a peut-être chez les modernes, mais elles ne nous choquent pas. Dis qu'ils se sont souvent contentés d'une forme toute faite, qu'ils se sont laissés aller à couler des thèmes dans un moule. C'est vrai, souvent chez Haydn, chez Mozart.

Mais Beethoven !

À t'entendre, il semblerait que les compositeurs modernes tâtonnent, cherchent une langue à peine formée, la créant eux-mêmes, sous prétexte qu'ils ont des sentiments nouveaux ! Mais encore ici, chacun a des sentiments nouveaux à exprimer. Chaque compositeur, chaque artiste sincère, qui cherche vraiment à exprimer ce qu'il sent, a des impressions à lui, personnelles, nouvelles par conséquent, je veux dire particulières. Est-ce à dire qu'il y a un moyen d'expression *nouveau* à inventer ? La langue musicale existe, comme la langue française existe. Il faut savoir la parler, et la *parler bien*. Et exprimer, en la parlant bien, les sentiments les plus intimes, les plus personnels, les plus inexprimés ! La langue classique n'est pas une langue morte et la preuve, c'est qu'en fait nous n'en parlons pas une autre. Même le plus terrible des membres de la Société nationale n'en parle pas une autre. C'est toujours la même – les mêmes notes, les *mêmes accords*, les mêmes mots, les mêmes règles. Seulement, on la parle plus ou moins bien.

Tu m'écris textuellement : « Il y a cinquante mille autres sentiments, impressions, sensations que l'homme ressent, que la musique peut rendre : c'est cela que font les modernes. » Mais c'est ce qu'ont toujours fait tous les artistes : Beethoven a cherché à exprimer ses

Ce qu'il faut, c'est non seulement conserver *la vie* aux idées musicales, mais trouver la forme qui leur convient, faire valoir leur caractère, et obliger cette forme à être aussi belle et aussi claire que celle de la symphonie classique.

Il y a une chose vraie pourtant dans ce que tu dis, et inexacte dans ce que je disais tout à l'heure : les sentiments qu'on exprime aujourd'hui ne sont pas les mêmes qu'exprimaient Mozart et Haydn. La grande différence est celle-ci, je crois : Mozart et Haydn sont plus calmes, nous sommes plus agités. Ils savent et peuvent toujours examiner leurs sentiments et les traduire dans un état d'équilibre stable, en quelque sorte ! Ce sont des sentiments qui existent, qui durent, qui se succèdent. Aujourd'hui, on exprime plutôt des aspirations que des sentiments ; ce n'est pas un sentiment lui-même qu'on exprime, c'est plutôt, une tendance à passer d'un état dans un autre. Des aspirations, des tendances, le désir de quelque chose qui va venir – en un mot, des mouvements de sentiments, plutôt que les sentiments eux-mêmes.

Est-ce vrai tout cela ? Cela doit être bien dans tes idées.

Qu'en résulte-t-il dans la musique ? Un emploi beaucoup plus fréquent des changements d'harmonie. Autrefois, celui qui examinait et traduisait un sentiment calme et stable nous disait tranquillement sa phrase qui ne modulait pas, elle restait dans sa tonalité comme le sentiment restait dans son état. Aujourd'hui ces mouvements de sentiments font naître des mouvements d'harmonie.

Et puis, le pouvoir admirable de la musique de mettre dans l'âme de l'auditeur un sentiment d'attente, de désir, d'aspiration, grâce à ces notes instables qui *demandent* leur résolution, grâce à l'harmonie dissonante – on en use beaucoup plus – peut-être certains en abusent-ils. C'est grâce à elle que la musique peut exprimer ces tendances, ces désirs, ces aspirations dont nous parlions.

Mais tout cela ne fait que rendre beaucoup plus difficile au compositeur sa tâche de simplification, de composition.

Conserver l'unité d'intérêt mélodique dans un morceau où les thèmes n'ont pas cette précision, cette netteté (qui traduirait mal certains sentiments) des thèmes classiques.

Arriver à l'unité rythmique (si importante, sans laquelle une œuvre est flasque, visiblement décousue et incoutable) dans un morceau où les rythmes sont quelquefois indécis, où certains thèmes perdraient leur saveur, et certaines périodes leur sens, à être trop saccadées.

Enfin, composer en respectant le principe de l'unité tonale, dans un morceau où les idées modulent à chaque instant.

Voilà la tâche d'un compositeur qui cherche à faire quelque chose de bien. Et quelquefois ça va tout seul, quelquefois, ce n'est pas commode !