
LETTRES

A UN CRITIQUE MUSICAL

A M. CAMILLE BELLAIGUE

Alger, 31 decembre 1892.

Mon cher ami,

Le hasard, qui a quelquefois de l'esprit, m'a mis hier votre article sous les yeux. Comparer ma musique aux vers de Racine et *Dalila* à *Athalie*, voilà qui est fait pour me toucher au cœur. Je sais bien que je ne mérite pas la part que vous m'avez faite, qu'il faut tenir compte de l'entraînement de la plume qui veut se surpasser elle-même... de la difficulté d'être brillant dans l'éloge; mais tout cela montre le plaisir que ma *Dalila* vous a fait et c'est cela surtout qui me flatte infiniment. Oui, classique je suis, nourri de Mozart et de Haydn dès ma plus tendre enfance; je le voudrais, qu'il me serait impossible de ne pas parler une langue claire et bien équilibrée. Je ne blâme pas ceux qui font autrement; comme Victor Hugo à propos de certaines innovations poétiques, je trouve certains procédés très bons... pour les autres.

Mille remerciements et mes plus sympathiques souvenirs.

Alger, 11 mars 1893.

Mon cher ami,

J'avais mis Hugo en musique (1), vous m'avez mis en prose...

Me permettez-vous de chercher à compléter votre pensée?

(1) *La Lyre et la Harpe*.

Il me semble que lorsque la musique est bien adaptée sur un poème, elle doit y jouer le rôle de la couleur mise sur un dessin; elle aide à le faire comprendre, en faisant ressortir les détails et en accusant les plans.

Je suis bien heureux que cette œuvre vous ait plu, car j'ai pour elle une affection particulière. A Birmingham elle avait été froidement reçue, mais ce ne fut pas la faute de l'œuvre, ni du public; ce fut celle du ténor, excellent musicien, mais mal servi par une voix sèche et ingrate; le finale de la première partie, clef de voûte de l'œuvre, étant tué par l'exécution, l'œuvre entière s'en est ressentie. Il paraît qu'avec Alvarez ç'a été tout le contraire; cette voix chaude et fraîche tout à la fois a dû faire merveille et donner à la première partie la fin lumineuse dont elle a besoin.

Mille affectueux compliments.

Cadix, 1^{er} janvier 1897.

... Je pars dans quelques jours, peut-être même après-demain pour cette grande Canarie, refuge naturel des grands serins, où je trouverai enfin une température s'accordant avec mes bronches.

Tous mes vœux pour la nouvelle année.

Las Palmas, 23 janvier 1897.

... Me permettez-vous de causer sur deux points de votre article qui ne sont pas tout à fait conformes à ma manière de voir? C'est bien peu de chose, comme vous allez voir. D'abord au sujet du fameux « Chœur des derviches. » Puisque vous avez, comme moi, vu tourner au Caire ces mystiques foupies, comment n'avez-vous pas remarqué l'identité des triolets exécutés par les flûtes qui les accompagnent avec ceux des *Ruines d'Athènes!* Pour moi, il est impossible que Beethoven, par simple intuition du génie, ait deviné cela; il a dû avoir à sa disposition un document authentique. Évidemment cela est beaucoup plus beau chez lui que « Nature, » mais là n'est pas la question.

« Ensuite au sujet de Haendel. J'ai beaucoup étudié Haendel et d'autre part, ayant eu la bonne fortune de fouiller dans la bibliothèque musicale de « the Queen » à Buckingham Palace, j'ai eu la curiosité de voir ce qu'écrivaient les contemporains

et prédécesseurs du grand homme et de chercher à comprendre pourquoi et en quoi il les avait éclipsés. Je suis arrivé à cette conviction bizarre que c'est par le côté pittoresque et descriptif, alors tout à fait nouveau et inattendu, qu'il avait conquis l'étonnante faveur dont il a joui. Cette façon magistrale d'écrire les chœurs, de traiter la fugue, d'autres l'avaient comme lui. Ce qu'il a apporté, c'est la couleur, l'élément moderne que nous ne savons plus y voir, pour de bonnes raisons. Il ne saurait ici, être question d'exotisme. Mais regardez à ce point de vue *La Fête d'Alexandre, Israël en Égypte* et surtout *Allegro e Pensieroso*, et tâchez d'oublier tout ce qu'on a fait depuis. Vous trouverez à chaque pas la recherche du pittoresque, de l'effet imitatif. Elle est réelle et très intense pour le milieu où elle s'est produite, où elle semble avoir été inconnue auparavant.

Las Palmas, 19 février 1899.

... Ici le papier à lettres est tellement minuscule, que s'il me faut dire plus de quatre mots, je dois employer celui qui sert ici également aux poètes pour écrire leurs vers et aux ambassadeurs de commerce pour renseigner leurs patrons; excusez-moi.

La mort du Président a produit ici une impression profonde à laquelle je ne m'attendais pas; la sympathie pour la France est maintenant indéniable en Espagne...

Que vous dirai-je? Que je vous remercie de me donner des nouvelles de Paris. Ici il n'y a rien. Un monstre aux replis tortueux, venu par mer, comme celui du récit de Thérémène, est arrivé sous figure de troupe d'opéra italien. Les chœurs excellents, par miracle. Mais le reste! Quel style, justes dieux! On ne se contente plus de faire des changements dans la partie vocale, on en fait dans la musique elle-même, pour frelater davantage. On ne fait pas un *crescendo* sans le doubler d'un *accelerando*, etc. C'est de la décomposition musicale. Et des cris! Et des voix chevrotantes!

Enfin le monstre va donner ses derniers coups de gueule.

Pour ce qui est de moi, après avoir écrit une nouvelle série d'études pour le « Forté-piano, » j'ai attaqué la confection d'un quatuor pour instruments à cordes. On vit la fenêtre ouverte et légèrement vêtu; on a de la verdure et des fleurs,

c'est délicieux... Puisque vous étudiez Haendel, n'oubliez pas de lire attentivement *Sémélé*, qui est une merveille.

Paris, 3 mai 1904.

Très heureux, mon cher ami, de ce nouveau témoignage de sympathie pour l'œuvre et pour l'auteur.

Espérons que les *Barbares* ne nous feront pas haïr la musique.

Just arrived from London, où j'ai dirigé la symphonie en *la* mineur, aussi fine et délicate que sa grande sœur est fulminante et tonitruante. J'en voudrais maintenant faire une qui fût entre les deux.

Le Caire, 20 janvier 1907.

Comment, mon cher ami, vous laissez-vous prendre aux mirages des wagnériens! Comment ne voyez-vous pas tout ce qu'il y a de spécieux dans cette chimérique phraséologie!... Les œuvres de Wagner innovant dans les mœurs et dans l'État, dans l'éducation, *dans les rapports sociaux!* Wagner « répudiant la partialité et les prétentions de l'ancienne musique des états permanents! » Vous dites que c'est la vérité même et je suis forcé de vous croire sur parole, car je ne puis comprendre comment une phrase passionnée exprime l'évolution de la passion plutôt que son état durable. Si c'est pour dire que Wagner a très bien exprimé le désir, c'est bien de l'embarras pour peu de chose.

Wagner *rédeempteur!* Wagner écrivant pour les foules! Laissez-moi rire. Ici Nietzsche a parfaitement raison : Les aspirations du peuple sont minimes et faciles à satisfaire. Le mélodrame, la farce, et, en musique, la mélodie facile et vulgaire, voilà ce qui lui plaît. Le seul ouvrage un peu populaire de Wagner est *Tannhäuser*, parce qu'on y trouve des airs, des ensembles, et même de la vulgarité.

Plus j'ai observé, plus j'ai constaté que les œuvres d'art ne peuvent avoir qu'une portée esthétique. C'est même ce qui les préserve d'être immorales, du moment qu'elles sont belles. Les exemples en sont faciles à trouver. *Les Huguenots*, *La Juive*, sont des apologies de la Réforme et de l'Hébraïsme et de véritables réquisitoires contre le Catholicisme. Personne n'y songe quand on les entend et nul catholique ne s'en est jamais choqué.

Direz-vous qu'avec Richard il en eût été autrement? Avez-vous jamais été tenté, en sortant d'entendre *Tristan*, de vous tuer pour mieux aimer!...

Pour moi, quand on veut faire sortir les œuvres d'art du royaume de l'art, c'est pour les faire entrer dans le domaine de la folie. Richard Strauss est en train de nous en montrer le chemin.

N'êtes-vous pas un peu partial pour *Haensel et Gretel*? A partir de l'arrivée de la sorcière jusqu'à sa cuisson, je n'en suis plus. Et puis j'ai été choqué de rencontrer dans un entr'acte le finale de la symphonie en *fa* et de voir employer pour des scènes enfantines les procédés créés par Richard Wagner pour les entretiens des Dieux et des Héros : disproportion entre les moyens et le but, qui n'est pas le fait d'un chef-d'œuvre. Mais que le second tableau, néanmoins, est délicieux!

Le Caire, 4 février 1901.

Mon cher ami,

Voulez-vous me permettre de reprendre notre conversation de l'autre jour?

Je suis étonné — pardonnez-moi! — de tout ce que vous trouvez dans l'art païstinien. Pour moi je n'y puis voir qu'un art impassible et inexpressif, avec quelques intentions, quelques *indications* d'expression en de rares occasions; en un mot la plus pure expression de cet *art pour l'art* dont vous ne voulez pas. C'est que, — qu'on le veuille ou non, — l'art pour l'art, ou, pour parler clair, la forme aimée et cultivée pour elle-même, c'est le principe et l'essence même de l'art. La recherche de l'expression, pour légitime et inévitable qu'elle soit, est le germe de la décadence, qui commence du moment que la recherche de l'expression passe avant celle de la perfection de la forme. Or il se trouve que l'art religieux ayant surtout besoin de pureté et de beauté, cette musique, où le sentiment n'apparaît qu'à l'état d'indications sommaires et accessoires, où le culte de la forme est prédominant, cette musique à laquelle une tonalité vague, hésitante entre la modalité antique et la tonalité moderne, semble donner un caractère extrahumain, cette musique convient à merveille à l'église.

Si le principe que je viens d'énoncer n'était pas vrai, si la recherche de l'expression constituait un progrès dans l'art, le

Laocoon serait supérieur à l'Hermès de Praxitèle, le Guide serait supérieur à Raphaël. C'est ainsi que Stendhal comprenait l'art : c'est ainsi que le comprend de nos jours M. X*** Tous deux sont de déplorables critiques d'art, n'est-il pas vrai ?

Ce qui fait à Sébastien Bach et à Mozart une place à part, c'est que ces deux grands expressifs n'ont jamais sacrifié la forme à l'expression ; si loin qu'elle aille, la musique garde sa suprématie et pourrait se suffire à elle-même.

Pour en revenir à l'école de Palestrina, ou c'est vous qui y mettez ce qui n'y est pas, ou c'est moi qui ne sais pas voir ; c'est bien possible. Mais vous ne me ferez jamais trouver que le thème de la messe du Pape Marcel exprime : « Seigneur, ayez pitié de nous ! »

Les *molto espressivo* que la *Schola cantorum*, dans ses éditions, sème dans les coins, me paraissent une erreur monstrueuse. C'est dénaturer cette musique, que de lui infliger des pleurnicheries.

Et maintenant, au revoir.

Monte-Carlo, 22 février 1907.

Merci, mon cher ami, pour votre intéressante lettre.

Je viens de relire, et non pour la dernière fois, les excellentes choses que vous dites sur la musique palestrinienne. Il est très bon que vous les ayez dites, il est très bon qu'on les croie. Mais je ne puis m'empêcher d'y voir de salutaires illusions!...

Toutes ces qualités que vous louez dans la musique religieuse du xvi^e siècle se retrouvent dans la musique profane de la même époque. Voyez le gros recueil de madrigaux de Palestrina ! Très sensible *peut-être* pour les contemporains, la différence des styles est à peine sensible pour vous et moi. Elle est nulle pour les auditeurs ordinaires. Et je me demande si ce n'est pas seulement parce que ces formes sont tombées en désuétude, tout archaïques, qu'elles nous paraissent douées de certaines qualités.

Et puis, tant que je ne verrai pas un texte affirmant que toute cette musique vocale n'était pas accompagnée d'instruments, j'aurai des doutes. La raison en est que j'ai feuilleté beaucoup de musique instrumentale du xvi^e siècle, et que j'ai vu — toujours — des parties musicales « impersonnelles, »

c'est-à-dire *sans aucune désignation d'instruments*. Dès lors, rien n'empêche d'admettre que des instruments étaient appelés à soutenir les voix dans la musique vocale, religieuse ou profane. Les voix seules donnent une impression de pureté incomparable, c'est évident; mais c'est peut-être nous qui l'avons découverte, comme nous avons découvert depuis peu certaines beautés de la nature. Et que vient faire cette pureté dans les madrigaux?

Votre affectionné.

Palais de Monaco, 3 mars 1907.

Je relis encore votre dernière lettre. Eh bien! non! non! je ne puis pas être de votre avis. L'art est fait pour exprimer *la beauté et le caractère*. La sensibilité ne vient qu'après et l'art peut parfaitement s'en passer. C'est même tant mieux pour lui quand il s'en passe! Comme je vous l'ai démontré, avec la sensibilité s'introduit en lui le germe de la décadence et de la mort.

Il n'y a pas de sensibilité dans... (1) et c'est de l'art le plus grand.

Vous pouvez répondre que l'art pour la beauté, ce n'est pas l'art pour l'art, et nous serons d'accord, car alors l'art pour l'art serait un non sens, des mots ne signifiant rien.

Monte-Carlo, 9 mars 1907.

Je suis content de vous avoir poussé à bout, car en fin de compte, nous arrivons à être tout à fait d'accord.

Prenez garde seulement à la façon de s'exprimer, prenez garde de donner des armes à l'ennemi. On a une tendance déplorable à ne voir en musique autre chose que la sensation, à faire abstraction de la forme. C'est ainsi qu'on en arrive à admirer non seulement l'ennuyeuse et ridicule X... mais l'horrible *Salomé*, car après les sensations voluptueuses, on recherche les sensations atroces. C'est une pente incompréhensible, mais fatale.

Bordighera, 13 mars 1907.

M. X*** trouve que la musique de Chopin ne peint que l'amour malheureux. Que fait-il donc du célèbre nocturne en *ré bémol* et de bien d'autres pièces que je pourrais citer? Et

(1) Ici les premières mesures de la première fugue du *Clavecin bien tempéré*..

puis je ne comprends pas l'accusation qu'il lui fait d'avoir peint la vie mondaine. C'est à peindre comme autre chose, et si la peinture est bonne, cela suffit. Telle est l'*Invitation à la Valse*, sur laquelle, dans *le Freischütz*, on nous fait danser des paysans, ce qui est absurde.

Par bonheur cette absurdité nous a valu l'orchestration de Berlioz.

X*** devait se plaire à *Salomé*. C'est un malheur. Comment un homme qui écrit de la musique lui-même d'une plume élégante, peut-il se plaire à ces horreurs ! Mais un vent de folie souffle sur le théâtre. Vous voyez que Boito, tout en réprouvant la musique de *Salomé*, paraît s'intéresser à la pièce. Connaissez-vous *Più che l'amore*, où d'Annunzio revendique le droit au crime ?...

Votre tout dévoué.

16 septembre 1907.

J'ai lu votre article sur « la musique d'été. » Merci pour votre « éreintement » du café-concert. Mais ce que vous auriez pu ajouter, c'est que le public, s'il est complice, n'est pas aussi coupable que l'on pourrait le croire, des horreurs qui s'y perpètrent. Si j'avais le temps, je vous conteraient des anecdotes qui vous prouveraient que, toutes les fois qu'on a tenté de relever le genre de ces établissements, le public a fait à ces tentatives le plus grand succès ; mais ces tentatives déplaisent aux gens qui dirigent ces entreprises et ils y sont hostiles, contre leurs propres intérêts.

Mais ce n'est pas pour cela que je vous écris. A propos des concerts militaires qui font la joie de nos jardins publics, j'attendais quelque chose que je n'ai pas trouvé. Vous parlez de votre joie à entendre de la musique française devant un public français, et je trouve, moi, qu'il y a dans ces concerts beaucoup trop de musique étrangère.

Le public qui vient là, qui fait, comme vous le racontez, une heure de chemin pour « venir à la musique, » n'a pas d'exigences spéciales ; il ne vient pas là, comme au Châtelet, pour montrer sa transcendance artistique ; il vient naïvement et prend de confiance ce qu'on lui donne ; il vient écouter, dans la musique militaire, la voix de la Patrie. Doit-on lui farcir la mémoire de musique française ou étrangère ? Tout est

là. Je ne demande pas, croyez-le bien, que la musique étrangère soit bannie des programmes, mais qu'elle n'y soit pas, comme elle l'est trop souvent, prépondérante. Que de fois j'y ai vu figurer des morceaux d'opéras italiens démodés, qu'on ne joue plus nulle part, ou des œuvres d'auteurs allemands de second ou de troisième ordre, ou même inconnus, alors qu'Auber, Hérold et Adam y brillèrent par leur absence. Et, s'il est naturel qu'on joue Wagner dans les grands concerts, devrait-il figurer dans les concerts militaires, lui, l'insulteur de la France vaincue ?

Il y a quelques années, on célébrait à Pézenas des fêtes en l'honneur de Molière. Un ministre y assistait. Tout à coup, au plus beau moment de cette cérémonie essentiellement nationale, éclate la *Chevauchée des Walkyries*. Je ne pus contenir l'expression de mon étonnement. « Eh ! bien, qu'il » me dit le ministre, « est-ce que ce n'est pas beau ? » D'abord, ce n'était pas beau. Privée de la partie vocale, mutilée dans ses développements, la *Chevauchée* n'est plus belle. Il ne reste de beau que le thème, et ce n'est pas assez. Ma protestation n'a eu d'autre effet que de me brouiller avec le ministre.

Pour être juste, il faut reconnaître qu'il y a progrès dans le sens national pour ce qui est des programmes de musique militaire. Mais regardez ces programmes quand les journaux les publient et voyez s'il n'y a pas encore quelque chose à faire. Voyez surtout, quand vous irez en Italie ou en Allemagne, comment les programmes sont composés et si la musique française y tient une large place. Elle n'en est point bannie, et c'est tout ce qu'il faut.

La musique militaire doit *avant tout* faire connaître au peuple la musique française. Le fait-elle ? Non, Et pourtant la matière ne lui manque pas ; car elle n'est pas forcée, comme les orchestres des grands concerts, de se tenir sur les hauteurs du Parnasse ; elle doit même se mettre au niveau de son public, en s'efforçant de l'élever peu à peu, et elle peut, sans déroger, lui faire entendre l'ouverture du *Domino noir* et celle du *Pré aux Clercs*, plutôt que les ouvertures de Flotow et de Suppé, qui ne sont pas d'un étiage supérieur, au contraire.

20 juillet 1909.

... Entre nous, *Boris Godounow* est-il un si grand chef-d'œuvre ? J'y ai trouvé, à mon grand étonnement, des parties bien

faibles. Il fait beau venir de loin, avec le prestige d'une autre langue et d'une autre race. Dans la même race, je trouve une autre maîtrise à Glinka; et dans l'*Onéguine* de Tschaiïkowsky, que la critique actuelle affecte de dédaigner, j'ai vu et entendu un tableau (qui pourrait s'appeler *Une tempête sous un crâne*), qui m'a paru bien supérieur à d'autres choses si vantées. En voilà, de l'*action intérieure*, puisqu'on en veut!...

18 novembre 1910.

... Ne soyons pas ingrats pour le grand Richard! Bülow a dit que j'étais le seul qui ait su profiter de ses théories sans en laisser égarer par elles. Dans *toutes* mes œuvres théâtrales, j'ai usé largement du leitmotif, non par caprice, mais par principe; seulement, tandis que Wagner le met au premier plan, j'en fais le fond du tableau, laissant au premier plan la partie vocale, traitée *vocalement*, autant que le permet la vérité scénique. Dans *Proserpine* notamment, ce système est poussé à l'extrême. Voilà ce dont personne jusqu'à présent n'a daigné s'apercevoir.

27 juin 1911.

Permettez-moi de vous dire que ce n'est pas à cinq ans, mais à dix-huit, que je fus accusé si joliment par Gounod de manquer d'expérience. A cinq ans, j'avais encore, vous pouvez m'en croire, quelque chose à apprendre! Maintenant c'est tout que j'aurais à apprendre; car, dans l'Art comme dans la Science, plus on avance dans la carrière, plus on s'aperçoit que ce que l'on sait n'est rien auprès de ce qu'il faudrait savoir...

Je n'ai connu Gounod qu'à son retour de Rome. Il voulait bien me donner des conseils, et je me souviens de lui avoir soumis, vers ma quinzième année, une symphonie terriblement inexpérimentée. Mais Gounod aimait à faire des « mots, » et comme ses mots étaient charmants, on ne saurait les lui reprocher.

Hammam R'irha, 23 décembre 1912.

... Je vous suis plus reconnaissant encore de la vaillance avec laquelle vous persistez à prendre la défense de Gounod, toujours injustement attaqué. Certes on aimerait mieux qu'il n'eût pas écrit: « *Salut, ô mon dernier matin;* » mais il a écrit

aussi : « *Ne 'permettez-vous pas, ma belle demoiselle,* » et de pareilles trouvailles font tout pardonner. Il était naïf ; il croyait, quand il avait frappé une septième diminuée, avoir fait quelque chose de terrible. Mais cette naïveté même n'a-t-elle pas quelque chose de touchant et ne montre-t-elle pas sa sincérité ?

Toujours la critique lui fut hostile. Jadis elle lui reprochait de ne pas être mélodiste et elle lui préférait Donizetti. Maintenant elle lui reproche de l'être trop, et lui préfère X... à qui manquent seulement le charme et l'esprit, et la grâce plus belle que la beauté.

11 juin 1914.

... Mais pourquoi me faites-vous dire ce que je n'ai pas dit ? Pourquoi m'accusez-vous de vouloir que la musique soit insensible et inexpressive, alors que vous-même citez de moi des phrases qui prouvent le contraire ! Cela est curieux, dites-vous. Mais non, cela est tout naturel.

J'ai dit, et je ne cesserai de le redire, parce que c'est la vérité, que la musique, comme la peinture et la sculpture, existe par elle-même en dehors de toute émotion ; c'est alors la musique pure. L'émotion, la sensibilité lui donnent la vie, mais cette vie, comme la vie elle-même, contient un germe de mort. Plus la sensibilité se développe, plus la musique et les autres arts s'éloignent de l'art pur ; et, lorsqu'on ne cherche plus que des sensations, l'art disparaît. Nous en voyons des exemples qui crèvent les yeux.

L'*art pur* est rarement pratiqué. Il est plutôt du domaine de (la) théorie que de celui de la pratique. Il est presque impossible à notre époque ; mais il florissait au xv^e siècle. Il y a quelques éclairs de sensibilité (si l'on peut dire) dans Palestrina, mais combien rares ! Le *Kyrie* de la Messe du Pape Marcel n'a aucun rapport avec le sens des paroles, et presque toute la musique de cette époque est ainsi.

23 avril 1917.

La plupart des airs de danse d'*Ascanio* ont été recueillis par moi dans des documents de la Bibliothèque nationale, et celui qui vous a plu particulièrement a été pris tout entier dans une plaquette ancienne que vous devez connaître de nom et qui s'appelle l'*Orchésographie*. Rameau la connaissait probablement et de là viendrait la ressemblance entre le morceau de Rameau et celui du ballet d'*Ascanio*.

26 juin 1919.

... Je me suis remis à l'étude de son merveilleux *Gradus* (1) où je trouve un tas de choses plus admirables les unes que les autres. C'est là qu'il faut le connaître et non dans ses sonates, pour lesquelles Mozart avait raison de se montrer sévère. S'il avait connu le *Gradus*, qui probablement n'existait pas encore, il aurait parlé d'un autre ton.

Alger, 2 janvier 1921.

(A propos de *Phryné*),

Je vous suis particulièrement reconnaissant d'avoir cité les délicieux vers de M. Augé de Lassus qui m'ont puissamment aidé dans cette scène balnéaire qui vous a plu. C'est ici, sur une petite plage qui est au bas du Jardin d'Essai, que j'ai écouté le murmure du flot venant mourir sur le rivage par une mer calme et cherché les moyens de le reproduire à l'orchestre. *Phryné* tout entière a été écrite à Alger et, comme c'était pressé, j'avais envoyé du premier acte un schéma fort détaillé, à *Le Messager*, qui l'a réalisé pendant que j'écrivais l'orchestre du second.

Comme je suis content que vous rendiez justice aussi à la mort d'Ophélie, où A. Thomas a trouvé moyen de rendre l'espèce d'... (ici un mot illisible) qu'on éprouve quand on regarde l'eau par un temps de soleil.

Et vous rendez justice aussi à l'introduction si délicieuse du 2^e acte des *Huguenots*, alors que Meyerbeer est si injustement vilipendé.

15 juin 1921.

Vous avez raison : nous nous sommes rencontrés trop rarement...

... Peut-être alors serais-je arrivé à vous convaincre que la musique, comme les autres arts, peut être inexpressive sans cesser d'être de la musique, ce dont vous n'avez jamais voulu convenir.

Comme il est regrettable que vous n'ayez pas connu les grandes cantatrices : Viardot, Carvalho, Patti, dans leur gloire ! ... Et Alboni, que j'oublie. Celle-ci, c'était la voix et l'art du

(1) Le *Gradus ad Parnassum*, de Clementi.

chant dans leur absolue beauté ; ce n'était pas autre chose. De même Patti, à l'autre extrémité de l'échelle. Celle-ci avait commencé par être seulement la voix et la facilité tenant du prodige ; elle n'est devenue cantatrice parfaite qu'après avoir travaillé avec Rossini.

La plus grande artiste fut Viardot. Elle n'avait pas, comme elle l'a dit, une voix affreuse, mais une admirable voix au contraire, d'une puissance et d'une étendue prodigieuse, qu'elle a détériorée, parce que, trop musicienne, elle a voulu tout chanter. Quand Meyerbeer l'a prise pour son *Prophète*, elle chantait *la Juive* à Vienne ; plus tard elle a chanté *les Huguenots* et même, à Londres, Donna Anna de *Don Juan*.

Ces folies n'étaient pas admirables. Ce qui l'était, c'était sa facilité à s'assimiler tous les styles, depuis Sébastien Bach jusqu'à Rossini et Verdi. Elle a même écrit, en français, en italien, en espagnol, en allemand, de charmantes choses, qu'elle n'osait pas produire et (qui) sont restées inconnues.

Le charme, la perfection de Carvalho sont restés uniques et je n'en ai pas trouvé l'équivalent, bien qu'en l'entendant cela parût tout naturel. C'était pourtant le résultat d'un très grand travail. J'ai connu ses débuts, alors que, M^{lle} Félix Miolan, elle chantait dans le monde, avec une petite voix, de petites romances de son frère. C'est Duprez qui, en lui faisant monter la voix de poitrine jusqu'au *si bémol*, au risque de lui briser complètement l'organe, en a fait la grande cantatrice que l'on a connue. « Quand j'ai commencé ce travail, » me dit-elle un jour, « ma mère se sauvait pour ne pas m'entendre. *On eût dit qu'on tuait un veau dans la maison.* » Il en est résulté une voix exceptionnelle, montant à des hauteurs extraordinaires comme par le passé, mais ayant acquis un *medium* qui lui permit de chanter *Faust*, destiné primitivement à M^{me} Ugalde. Et cela avec une égalité de timbre dont je n'ai pas vu d'autre exemple. Quant au charme, il était incomparable et c'était un don de nature.

Le règne des grands chanteurs est passé. D'ailleurs les compositeurs modernes ne s'intéressent qu'à l'orchestre et méprisent la voix, suivant en cela les préceptes de Wagner et non son exemple, car il ne s'est conformé à ces préceptes que dans *Parsifal*, et encore pas dans les chœurs. C'était pourtant une belle chose que le *bel canto* et Mozart savait bien s'en servir

sans nuire pour cela à l'intérêt dramatique. Jusqu'à ces derniers temps, la vocalise était en honneur. *Tous* les compositeurs en ont usé. Berlioz le premier s'est moqué des chanteurs qui *jouaient du larynx*, et pourtant il en a joué lui-même parfois bien maladroitement. Et parce que Richard Wagner n'en a plus voulu, on donne tort à tous les autres ! Il n'a conservé que le trille, qui fait un effet superbe dans la *Walkyrie*, mais bien ridicule au réveil de Brunhilde. Ne devrait-on pas admirer au contraire tout ce qu'on peut faire avec ces deux ligaments qu'on appelle les cordes vocales ?

On a raillé les vocalises des Italiens dans les rôles tragiques. Mais c'est qu'alors on vocalisait à *pleine voix* quand il le fallait. La vocalise légère n'est admissible que dans le genre léger et l'on n'en connaît plus d'autre.

J'arrive au bout de la feuille et cela m'avertit que j'ai assez bavardé. Avez-vous le temps de me lire ? J'ai profité d'un mouvement d'insomnie pour causer avec vous. Maintenant je vais me recoucher en vous renouvelant mes remerciements et vous assurant de ma très profonde amitié.

G. SAINT-SAËNS.