

Zeitschrift: La musique en Suisse : organe de la Suisse française
Band: 1 (1901-1902)
Heft: 13

Artikel: Franz Liszt [suite]
Autor: Godet, Robert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1029846>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 31.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

1^{re} ANNÉE - N^o 13 - 1^{er} MARS 1902

La Musique en Suisse

ORGANE
de la SUISSE FRANÇAISE

Paraissant
le 1^{er} et le 15 de chaque Mois

ABONNEMENT D'UN AN: SUISSE 6 FRANCS, ÉTRANGER 7 FRANCS

Rédacteur en Chef:
E. JAKES-DALCROZE
Cité 20 - Genève

Éditeurs-Administrateurs:
DELACHAUX & NIESTLÉ, à Neuchâtel
W. SANDOZ, éditeur de musique, à Neuchâtel

FRANZ LISZT

(suite)

Ce mélange de charme italien et de profondeur germanique est particulier au maître hongrois; d'autre part, l'influence de la musique nationale a été considérable pour lui (il a composé plus de cent œuvres « en mode hongrois ») et aussi — j'en ai dit un mot — celle de la musique tzigane, dont il s'était si merveilleusement assimilé les procédés. De là cette multiplicité de nuances que revêt son inspiration et qui différencie souvent profondément celles de ses idées qui présenteraient entre elles une analogie apparente. Peut-être faut-il chercher, dans cette conscience qu'avait Liszt de posséder des moyens d'expression infiniment variés, une des raisons de l'instinct qui le pousse à composer de longs ouvrages sur trois ou quatre thèmes principaux, se modifiant par leurs combinaisons dans le développement de chaque partie (ainsi dans la *Faust-Symphonie*, construite tout entière sur les motifs caractéristiques de Faust, de Gretchen et de Mephistopheles; ainsi dans la grande *Sonate*). M. Louis fait intervenir un autre élément pour rendre compte du génie de Liszt: la musique de Chopin, l'influence du « chromatisme. » Plus important me semble être le rôle

joué par Fétis qui, en opposant dans son système d'harmonie la « tonalité libre » à la conception courante des tonalités diatoniques issues de la gamme, a fourni à Liszt les moyens de s'affranchir en toute connaissance de cause de certaines entraves, qui eussent gêné son instinct. Ce serait ici la place d'examiner son œuvre sous le rapport technique. Je m'en garderai bien. S'il existe encore des mandarins du contrepoint qui lui reprochent l'absence de polyphonie caractéristique en beaucoup de ses compositions, ils pourront se consoler dans l'étude de la fugue plaintive du « Purgatoire » du *Dante* ou dans celle du troisième morceau de la *Faust-Symphonie*. Et les détracteurs les plus passionnés du maître rendent justice à la virtuosité de son instrumentation dans *Méphisto-Walzer*. Je passe — non sans toutefois remarquer que sa manière d'écrire le chœur (essentiellement à trois parties réelles) produit des effets de sonorités inconnues avant lui, tout en réservant la liberté des combinaisons les plus diverses. Exemple: les deux *Stabat* (de la *mater speciosa* et de la *mater dolorosa*) au commencement et à la fin du *Christ* — « les plus nobles interprétations qui existent du vieux et merveilleux poème depuis le temps de Palestrina, » dit justement M. Louis.

Un point plus important, c'est de con-

naître l'idée que se faisait Liszt du rôle de la musique. Ici je me trouve en désaccord avec la plupart de ses commentateurs, en apparence même avec lui. Et pourtant!... Ils le comparent à Berlioz. J'estime qu'ils ont grand tort. Non seulement — ceci est affaire d'appréciation personnelle — parce que je ne trouve pas dans Berlioz une seule idée qui fasse figure à côté, par exemple, de la mélodie de Gretchen, ou qui soit susceptible de développements comme la plupart des thèmes de Liszt, ou simplement qui existe en elle-même, par la vertu de son inspiration et la force de son style, dépouillée de son prestige orchestral. Mais parce que leurs conceptions de la musique me paraissent absolument opposées. Il est entendu qu'après la neuvième symphonie de Beethoven, on ne va pas recommencer l'œuvre du grand maître. Alors? Le grand maître lui-même a fini par tirer son inspiration d'un poème, il a dit à la musique exclusive un adieu sans retour et tous ses biographes s'accordent à souligner la préoccupation dramatique qui le travaille de plus en plus impérieusement. La musique va-t-elle, après lui, cesser d'être la musique? Non! mais elle se renouvellera avec sa communion avec d'autres arts; elle naîtra toujours de la même source profonde où Schopenhauer nous enseigne à chercher son unique origine — une source différente de celle qui alimente les arts plastiques et la poésie — mais elle s'éveillera par l'effet des émotions que produisent ces autres arts: par la vision, chez Wagner, par la conception d'un ensemble de caractères poétiques, chez Liszt.

Je n'ai pas à parler ici du drame tel que l'a créé Wagner, mais du poème symphonique tel que l'a conçu Liszt, et je voudrais marquer la différence profonde qui existe entre cette forme de poème symphonique et celle de la musique à programme, cultivée par Berlioz et ses successeurs. La musique à programme

suppose une anecdote, que le compositeur illustre par des sons; c'est de la littérature bruyante, de la peinture qui parle, de la météorologie, de la gymnastique — tout, excepté de la musique. «La musique, a dit Schopenhauer, peut tout exprimer, hormis le phénomène;» par où il entend que toute passion est musicale, que tout ce qui est purement, éternellement humain est musical: mais non point l'apparence accidentelle, temporelle, locale, anecdotique des choses. Je n'en veux pas de meilleure preuve que les moyens auxquels sont forcés d'avoir recours nos compositeurs, quand ils opèrent selon cette esthétique: le coup de hache de la *Symphonie fantastique*, le coup de canon de la *Marche de Hamlet*, la machine à faire du vent, dans le *Don Quichotte* de Richard Strauss, qui met une sourdine à tous ses cuivres pour imiter le bêlement d'un troupeau, à cet endroit du poème où un «Lisztien» chercherait à produire en nous, symphoniquement, l'impression d'un paysage agreste. Et ainsi la musique — le seul des arts qui parût préservé par essence de la funeste imitation de la nature — devient musique imitative entre les mains d'un «Berlioziste:» et je dis que, dans la mesure où il la conçoit telle, il fait un mauvais compromis entre le drame de Wagner et le poème symphonique de Liszt.

Je ne pourrais pas nommer un seul des douze *Poèmes symphoniques* de ce maître — presque tous inspirés, pourtant, par des poèmes ou des tableaux — qui exige la connaissance d'une certaine anecdote littéraire ou, même, ou simplement, du sujet de l'œuvre. Cette connaissance du sujet nous aidera uniquement à nous mettre dans l'état d'esprit qui a éveillé l'inspiration du musicien. Et cela est vrai à un plus haut degré des deux symphonies. Le *Faust* comprend trois parties intitulées «Faust» «Gretchen,» «Mephistopheles.» et un chœur final sur les paroles:

« Tout ce qui passe n'est que symbole » (un chœur, entre parenthèses, que l'on n'a qu'à comparer à celui qui termine le *Faust* de Schumann et qui marque un si noble effort, pour comprendre la différence entre la création d'un artiste essentiellement lyrique et délicat, nerveux et souffrant, se chantant à lui-même son mal, même quand il le fait chanter à huit parties — et la création d'un maître, non moins délicat, certes, mais viril et fort et conscient de sa force, qui prophétise la vérité au monde).

Les trois parties instrumentales que j'ai nommées ne sont liées d'aucune façon à la marche du drame. Comme Beethoven, dans son *Coriolan*, résume l'impression de l'œuvre shakespearienne en figurant par deux mélodies l'émotion que produisent sur lui la douce figure de la mère, la figure altière et passionnée du héros, Liszt caractérise les trois puissances qui sont aux prises, à travers la diversité des événements, dans l'œuvre de Goethe: l'Enfer, résumé dans Mephistopheles, le Ciel, incarné dans Gretchen, touchant symbole de « l'éternel-féminin, » enfin la Terre, représentée dans ce Faust qui, malheureux humain, est éternellement sollicité par l'attraction contraire de ces deux forces (« deux âmes habitent ma poitrine... ») — Et il en est de même du *Dante*, que je cite en second lieu; bien qu'il soit le premier en date, parce qu'il m'était plus facile d'établir ainsi ma thèse. Nous retrouvons ici l'Enfer — puis c'est le Purgatoire (un tableau qui, dans son uniforme pureté classique, marque une lente et timide ascension des limbes vers la lumière,) enfin le céleste et palestrinien Magnificat où retentit la trompette de Parsifal. C'est cette symphonie, dédiée à Wagner, qui lui fit écrire : « Peu après ma lecture de la *Divine comédie* qui m'avait rendu présentes à l'esprit toutes les difficultés d'appréciation que soulève le poème du Dante, la Symphonie de Liszt fut pour moi comme l'acte d'un

génie libérateur... qui transfigurait en quelque sorte, de la manière la plus pure, l'âme du poème écrit. Michel-Ange même n'a pu rendre un tel service d'affranchissement au maître poète : c'est seulement lorsque notre musique, grâce à Bach et à Beethoven, se fut approprié aussi le pinceau et la palette du grand Florentin, que put être accomplie cette œuvre de la délivrance du Dante. »

« Redondant et sophistiqué » dit M. Leeman. Je m'explique mieux son jugement sur la *Messe hongroise du Couronnement*, qui lui a paru dénuée de tout sentiment religieux. L'emploi de thèmes d'un caractère national dans un ouvrage de ce genre peut faire illusion. Mais dire que Liszt manquait de sentiment religieux, c'est méconnaître, je crois, ce qu'il y avait de plus vivace et de plus profond dans sa nature et je voudrais achever ces notes en disant quelques mots de sa musique d'Eglise — oui même, de cette « messe chorale » après laquelle M. Leeman s'est vu obligé d'aller à Genève pour le rétablissement de sa santé !

(A suivre.)

ROBERT GODET



RELATION

d'un voyage fait en Allemagne et en Suisse
pendant l'année 1781

PAR

FRÉDÉRIC NICOLAI

(Suite)

Toutes les œuvres d'art musical, ainsi que toutes les scènes théâtrales, lorsqu'elles sont mal interprétées, perdent beaucoup, mais pas tout. Peut-être en est-il des œuvres musicales comme des scènes dramatiques. Celles-ci perdent proportionnellement d'autant moins que leur valeur artistique est plus grande. Mais qu'une appogiature inopportune puisse ruiner