LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE. — Portrait : C. Saint-Saëns. — Franz Liszt et l'art classique (JEAN CHANTAVOINE). — Lettres inédites de Guillaume Lekeu (*suite*). — L'acoustique au Trocadéro (GUSTAVE LYON). — Les Premières : Théâtre de Monte-Carlo : l'*Ancêtre*, de C. Saint-Saëns (A. MORTIER). — Les Grands Concerts : *Colonne, Lamoureux, Conservatoire* (JEAN D'UDINE, EDOUARD SCHNEIDER). — La Quinzaine Musicale : *Société Philharmonique, Concerts Le Rey, Société Nationale, Le Quatuor Parent*. — Concerts divers. — *Le mouvement musical en province et à l'étranger* : Lettre de Munich (E. DE STÖCKLIN). — Lettre de Londres (LÉO DIENSIS). — Correspondances de : ANGERS, NANCY, TOULOUSE. — Concerts annoncés. — Échos et Nouvelles diverses. — Bibliographie (M. BRENET, VINCENT D'INDY). — Nouveautés musicales reçues.

FRANZ LISZT ET L'ART CLASSIQUE

C'est, je crois, Herder qui a dit : « *Einen Schriftsteller aus sich selbst zu erklären ist die Honestas jedem Honesto schuldig.* » — « Expliquer un écrivain par lui-même est le devoir de l'honnêteté envers tout honnête homme. » Cette belle maxime devrait servir de devise à quiconque prétend pénétrer dans l'œuvre d'autrui ; il s'en faut qu'elle soit applicable aux seuls écrivains, et la critique artistique en peut faire son profit, aussi bien que la critique littéraire. Une pareille recherche s'impose avec une force particulière, si l'on étudie des maîtres qui, en marge de leur œuvre essentielle, ont exprimé leurs pensées sur l'art, et leurs préférences pour telle ou telle de ses formes. Franz Liszt est de ce nombre. Soit dans sa correspondance, soit dans ses livres et ses articles, il a fait avec une grande netteté, souvent avec un grand bonheur d'expression, la théorie de son art personnel. Sans doute, plus d'un lecteur ne la découvrira pas du premier abord : Liszt qui a semé beaucoup d'idées, négligeait de les présenter en bon ordre, dans une disposition avantageuse. Comme tous les autodidactes dont l'éducation et l'instruction se sont faites ou complétées au hasard, et qui ne se sont point pliés à la stricte discipline d'une méthode dialectique, il n'aborde jamais de front un problème et ne traite jamais une question *ex professo*. Ou bien s'il essaye de le faire, le génial improvisateur reparait bien vite en lui, et l'entraîne à des digressions sans fin. Il faut chercher çà et là, dans des articles, dans des préfaces, dans des manifestes, dans des lettres particulières, les aphorismes ou confidences qui s'y trouvent épars. Ce sont les matériaux tout prêts, mais abandonnés, d'une construction théorique que lui-même n'a jamais achevée. Mais ils se prêtent admirablement à un travail de mosaïque : aucune pièce ne manque et toutes concordent sans efforts. Peu à peu, entre ces fragments naguère dispersés, on voit s'ébaucher et se préciser une image nette, aux contours précis, aux articulations solides. Oui, par la vertu d'un esprit naturellement bien organisé, et dont les pensées, même isolées, gardaient entre elles une sorte de cohésion virtuelle, Liszt, sans le vouloir, peut-être sans le savoir, a

étayé son œuvre artistique sur une puissante base théorique. Lorsqu'on a pu trouver l'unité et mettre l'ordre dans les éléments de cette théorie, la conclusion est que Liszt, le musicien romantique par excellence, n'a prétendu être qu'un fidèle descendant des classiques, que ce musicien de l'avenir a voulu chercher dans le passé les origines de la tradition qu'il désirait représenter et continuer.

..

Pour beaucoup, une telle affirmation a d'abord, il faut le reconnaître, quelque chose qui surprend. La musique à programme des *Poèmes Symphoniques*, du *Faust*, du *Dante*, n'est-elle pas en opposition formelle avec la musique pure de l'école classique? Le « programme », telle est la pierre de scandale qu'on heurte au premier pas. Hérésie en elle-même, pour tant de bons esprits, la musique à programme n'est-elle pas une hérésie surtout contre l'idéal des grands classiques, Haydn, Mozart, Beethoven, dont les symphonies avait pour nom de baptême la sèche indication de leur tonalité? A cela se ramène en définitive toute opposition des classiques aux romantiques. Liszt le savait fort bien : à supposer qu'il l'ignorât, ses contemporains se fussent chargés de le lui apprendre bien vite. Aussi est-ce sur ce point précis qu'il portera le débat, dans la revendication de ses origines classiques : il s'efforcera de démontrer que la musique à programme, loin de rompre la tradition classique, ne fait, au fond, que s'en inspirer pour la prolonger.

C'est dire que, pour Liszt, le problème se pose au point de vue historique. Il évite ainsi la question préalable, qu'on ne manquerait pas de lui opposer, pour refuser *a priori* à la musique intitulée le droit même d'exister; de plus, en transportant la cause du terrain de l'esthétique abstraite sur celui de l'histoire, Liszt peut fournir des témoignages de fait, infiniment plus forts que toute raison théorique. Et, n'ayant d'autre dessein que de reproduire, en leur donnant une forme dialectique, les éléments mêmes de son argumentation, nous ne nous demanderons pas plus que lui si, *en soi*, la musique à programme est ou n'est pas admissible. Il nous suffira d'indiquer que sa condamnation ne peut reposer que sur un malentendu. En effet, ceux qui attaquent par principe la musique à programme lui reprochent d'introduire des idées ou des images dans un art qui devrait rester, à l'exclusion de tout le reste, un art de sentiment; mais sur quelles planches d'anatomie psychologique existe-t-il un sentiment dépouillé de toute attache avec une idée quelconque, un sentiment auquel ne réponde aucune image, ou qu'aucune image n'ait suggéré? Il y a plus : on refuse en réalité au compositeur le droit de s'inspirer selon les rencontres de sa sensibilité, d'un beau vers, d'un large symbole, d'un tableau frappant. C'est méconnaître, non seulement les droits, mais la nature même de l'inspiration musicale : faites entendre un bruit sec et violent auprès d'une cavité sonore, elle répercutera ce bruit par un autre bruit; mais si cette cavité est disposée selon certaines règles d'acoustique, ou si elle est munie de certains accessoires tels que des cordes tendues, au lieu de continuer le bruit par du bruit, elle le modifiera, l'élaborera, l'embellira et rendra un son musical. Il en va de même des esprits : une émotion quelconque agit ordinairement sur la sensibilité générale, mais, chez les natures bien douées, elle concentre son action sur une sorte de sensibilité spéciale. Chez le poète, elle éveille des rythmes et des images, chez le peintre des lignes et des couleurs, chez le musicien enfin, de la musique. En cela consiste l'exception d'être un artiste, parmi des gens qui ne le sont pas. Dès lors, refuser à la sensibilité spéciale d'un musicien le droit d'être affectée par les mêmes causes qui agissent seulement sur notre sensibilité générale, c'est un aveu d'impuissance. Prétendre que tel sujet n'est pas musical, c'est avant tout peut-être confesser que, dans une certaine mesure, on n'est pas soi-même musicien. Une fin de non-recevoir, en ré-

ponse à une question préalable, ne peut vider la question de la musique à programme : ce n'est pas résoudre un problème que le supprimer.

Il ne reste plus, pour chercher cette solution, que le point de vue adopté par Liszt, le point de vue historique. Avec sa modestie foncière et cet esprit d'abnégation que quelques travers passagers de virtuose ne doivent pas nous dissimuler, Liszt ne se met jamais en scène : presque toujours il soutient la cause d'un autre, celle de Berlioz par exemple. Mais, à l'ardeur de sa discussion et surtout à la nature de ses arguments, il est impossible de ne pas reconnaître bien vite le client dans l'avocat ; on doit donc prendre pour des manifestes personnels ses écrits de théorie ou de polémique.

Pour attaquer l'hostilité ou la méfiance que soulève la musique à programme, Liszt s'efforce d'abord de montrer que cette forme d'art n'est pas si nouvelle qu'on le prétend. Ce n'est pas Berlioz, ce n'est pas même Beethoven qui l'ont inventée. Bach, le maître classique par excellence, le parangon, l'archétype du classicisme, n'a-t-il pas écrit *le Caprice sur le départ de son frère bien-aimé* ? (1). Les clavecinistes de la même époque et de l'époque immédiatement postérieure n'ont-ils pas donné des titres, parfois obscurs et bizarres, aux pièces qu'ils écrivaient pour leur instrument ? En vain on objectera que ces premiers programmes étaient d'une extrême brièveté et se bornaient d'ordinaire à un mot : « C'est, répond Liszt, le gland du chêne, et tous les germes sont imperceptibles, même ceux d'où des arbres, même ceux d'où des idées naissent (2). » Si l'on passe de la musique instrumentale à la musique symphonique, on verra les parties symphoniques des oratorios s'accompagner souvent d'un programme : témoin le charmant interlude pastoral qui ouvre le second « jour » de *l'Oratorio de Noël*, de J.-S. Bach, témoin les morceaux symphoniques de la *Création* ou des *Saisons* de Haydn. Mais c'est surtout l'ouverture, qui a favorisé le développement de la musique à programme. Dans les premiers âges du théâtre lyrique moderne, l'ouverture était un prologue orchestral d'importance médiocre et de signification indéterminée. Peu à peu elle a tenté d'ébaucher par avance le drame qu'elle précédait, et d'en annoncer, par des moyens sommaires, le caractère général, voire même d'en présager nettement certains épisodes ou péripéties. Chose singulière, à mesure que l'ouverture entretenait ainsi avec l'opéra, des rapports plus directs, plus étroits, j'allais dire plus organiques, elle-même gagnait en intérêt : elle progressait à la fois en signification et en indépendance. Par une contradiction apparente, plus fortement elle paraissait unie au drame, et mieux elle s'accommodait d'en être séparée : l'ouverture d'*Orphée* ou d'*Armide* ne supporterait pas l'épreuve du concert ; on sait avec quel éclat les ouvertures de *Léonore*, et surtout la troisième, la plus serrée au point de vue dramatique, en triomphent. Le résultat naturel fut qu'après avoir joué seules certaines ouvertures, on composa des ouvertures isolées, que ne suivait aucun opéra, mais qui devaient suffire à résumer un drame : « On écrivit alors des ouvertures sans opéras, mais on adopta ce nom pour toutes les œuvres instrumentales qui, au lieu de se diviser comme la symphonie en quatre morceaux différents, forment un tout homogène, organique, inséparable, en une partie ». (3) Ainsi fit Mendelssohn, dont la fidélité aux

(1) La critique moderne fournirait à l'argumentation de Liszt mille autres témoignages tirés de l'œuvre de Bach. Voir *J.-S. Bach, le musicien poète* par M. Alb. Schweitzer, Leipzig (Breitkopf) et Paris (Costallat) 1905.

(2) *Gesammelte Schriften*, tome IV, p. 23. Le seul recueil des écrits de Liszt est celui publié en allemand chez Breitkopf. Il offre le grave inconvénient de ne jamais fournir la référence de l'original pour des articles, traduits en allemand, mais qui furent d'abord écrits et publiés en français. Nos citations, faites d'après cette traduction allemande, avec toute l'exactitude possible, risquent donc de s'écarter du texte littéral que nous n'avons pas eu la patience et le loisir de rechercher.

(3) G. S. IV, 23.

formes classiques peut bien passer pour proverbiale et exemplaire : si ses ouvertures, du *Songe*, d'*Athalie*, de *Ruy-Blas* ont été composées pour précéder les pièces qui portent ces noms, les ouvertures des *Hébrides* et de *Mélusine* ne sont le prologue d'aucun drame. Or, plusieurs poèmes symphoniques de Liszt lui-même ne prendront ce titre révolutionnaire que longtemps après leur composition et leur première audition : *Prométhée* et le *Tasse* s'appelaient *ouvertures* lorsqu'ils furent joués d'abord à Weimar, en 1850, lors du festival Goethe-Herder. Dans la symphonie proprement dite, l'introduction du programme est plus lente, plus hésitante aussi ; avec une grande loyauté, si Liszt rappelle les titres pittoresques ou anecdotiques donnés à certaines symphonies de Haydn, la *Reine*, la *Surprise*, la *Cbasse*, le *Maître d'école*, c'est pour constater qu'on ne saurait chercher dans ces démonstrations sommaires et plus ou moins fantaisistes, la matière générative d'un vrai programme.

Selon Liszt, il faut arriver à Beethoven pour trouver le véritable créateur de la musique à programme. Dans une lettre, datée de Weimar, le 2 décembre 1852, au célèbre musicographe russe, son ami W. von Lenz (1), Liszt a écrit, sur l'œuvre de Beethoven, une page capitale. « Pour nous musiciens, l'œuvre de Beethoven est semblable à la colonne de nuée et de feu qui conduisit les Israélites à travers le désert — colonne de nuée pour nous conduire le jour, — colonne de feu pour nous éclairer la nuit « *afin que nous marchions jour et nuit* ». Son obscurité et sa lumière nous traquent également la voie que nous devons suivre ; elles nous sont l'une et l'autre un perpétuel commandement, une infaillible révélation. S'il m'appartenait de catégoriser les divers termes (2) de la pensée du grand maître, manifestés dans ses sonates, ses symphonies, ses quatuors, je ne m'arrêteraï guère, il est vrai, à la division des *trois styles*, assez généralement adoptée maintenant, et que vous avez suivie, — mais prenant simplement acte des questions soulevées jusqu'ici, je poserais franchement la grande question qui est l'axe de la critique et de l'esthétique musicale au point où nous a conduit Beethoven : à savoir, en combien (3) la forme traditionnelle et convenue est nécessairement déterminante pour l'organisme de la pensée ?

La solution de cette question, telle qu'elle se dégage de l'œuvre de Beethoven même, me conduirait à partager cette œuvre non pas en trois styles ou périodes — les mots *style* et *période* ne pouvant être ici que termes corollaires, subordonnés, d'une signification vague et équivoque — mais très logiquement en deux catégories : la première, celle où la forme traditionnelle et convenue contient et régit la pensée du maître ; et la seconde, celle où la pensée étend, brise, recrée et façonne au gré de ses besoins et de ses inspirations la forme et le style. Sans doute en procédant ainsi nous arrivons en droite ligne à ces incessants problèmes de l'*autorité* et de la *liberté*. Mais pourquoi nous effrayeraient-ils ? Dans la région des arts libéraux, ils n'entraînent heureusement aucun des dangers et des désastres que leurs oscillations occasionnent dans le monde politique et social, car dans le domaine du Beau, le génie seul fait autorité et par là, le dualisme disparaissant, les notions d'*autorité* et de *liberté* sont ramenées à leur identité primitive. » (4).

Ces lignes si riches de pensée sont peut-être, dans leur synthétique brièveté, ce qui a été écrit de plus vigoureux sur l'art beethovenien. Si, pour reprendre l'expres-

(1) L'auteur ingénieux et pénétrant de *Beethoven et ses trois styles*.

(2) C'est-à-dire, non pas les *expressions*, mais les *stades*.

(3) Bien que le français fut devenu, bien avant 1852, la langue spontanée de Liszt, on trouve ici un de ces germanismes fréquents dans son style : *en combien* est le décalque en français de l'allemand *in wiefern*.

(4) *Franz Liszt's Briefe*, herausgegeben von La Mara (Leipzig, Breitkopf), tome I, pp. 123-124.

sion d'un délicat écrivain (1), elles ne nous donnent pas le « secret de Beethoven », elles nous livrent tout entier celui de Liszt. Ce que, *mutatis mutandis*, la critique de Leibniz a pu être pour un Kant, l'étude de Beethoven le sera pour un Liszt. Chaque phrase de cette lettre à Lenz prêterait à un commentaire : deux mots avant tout y sont à retenir, ceux d'*obscurité* et de *lumière*. Pour Liszt, l'aurore qui s'annonce et s'éveille dans l'œuvre de Beethoven n'est justement qu'une aube, toute imprégnée encore d'obscurité nocturne. Donc, si le devoir du disciple est de suivre cette lueur, il est aussi d'en attiser la flamme trop hésitante. En d'autres termes, la fidélité à Beethoven, premier précepte de l'art musical selon Liszt (et, qu'on ne l'oublie pas, profession de foi classique) la fidélité à Beethoven ne doit pas être timidement inerte, littérale, dogmatique. Ce qu'il importe de conserver, c'est l'esprit de Beethoven, esprit de vie et de progrès. Sous prétexte de fidélité à son exemple, que ce serait justement méconnaître, il ne faut pas s'en tenir au point où une mort prématurée, survenue en pleine force intellectuelle, et en plein *devenir* artistique, a brutalement arrêté Beethoven lui-même. Il faut suivre les chemins qu'il a ouverts, et achever la courbe aux sinuosités imprévues, dont son geste n'a pu tracer que le départ. Telle est la pensée générale de Liszt : il la précise par l'exemple particulier d'*Egmont* où il montre la hardiesse novatrice et pourtant incomplète, à la fois lumineuse et obscure, de Beethoven. « Dans *Egmont*, dit-il, nous apercevons un des premiers exemples des temps modernes : un grand musicien puise son inspiration immédiatement dans l'œuvre d'un grand poète. Si incertain et hésitant que puisse nous paraître ce début de Beethoven, il a été aussi hardi, aussi significatif de son temps... Beethoven a commencé d'ouvrir une route nouvelle. D'une main puissante il a abattu le premier arbre d'une forêt jusqu'alors inconnue. Le monde assista sans une attention particulière à ce premier pas. Mais les temps vinrent où l'art foula cette route, trouvant bientôt après lui la voie lumineusement éclairée et aplanie » (2). A cet exemple, Liszt en ajoute plusieurs : ce sont la *Symphonie héroïque* et la *Pastorale*, la sonate pour piano op. 81^a, avec son triple titre *les Adieux, l'Absence, le Retour* et *Lebewohl* inscrit sous ses premières notes qui forment le germe du développement ; ce seront encore, dans le quinzième quatuor l'hymne du convalescent qui remercie le seigneur et sent de nouvelles forces ; dans le seizième quatuor, la question *muss es seyn (le faut-il)* la réponse *es muss seyn (il le faut)* et le finale construit sur l'opposition de ces deux motifs. Ce sera enfin le projet d'une symphonie sur *Faust*, que rappelle Liszt. Mais on doit convenir qu'il sollicite ici les textes avec un peu trop de complaisance. Tout porte à croire que, si Beethoven avait réalisé son rêve de mettre *Faust* en musique — son rêve suprême — il n'eût pas donné à cette œuvre la forme, même très libre, d'une symphonie, il aurait probablement traité le poème de Goethe à la façon de Schumann et non à celle de Liszt.

Aux exemples nombreux dont il fait des arguments à l'appui de sa thèse, Liszt en aurait pu joindre d'autres, non moins forts. Combien d'œuvres de Beethoven qui portent un titre, ou dont nous savons quelle en fut l'idée génératrice : il suffira de citer la *Mélancolie* du sixième quatuor, la Sonate pour piano en *ré*, op. 10, qui pourrait à aussi bon droit porter le même titre (3) ; la Sonate en *mi* mineur op. 90 qui racontait les amours du prince Lichnowsky, le Rondo pour piano op. 129 où s'exprime « la rage de chercher un sou perdu », la neuvième Symphonie, enfin cette *Bataille de Vittoria*, que Liszt a peut-être eu la discrétion de ne point alléguer, sachant que Beetho-

(1) Raymond Bouyer, *Le Secret de Beethoven*. (Paris 1905. Fischbacher)

(2) G. S. III, 1^{er} vol. p. 29.

(3) Voir Moschelès, *Life of Beethoven*.

ven lui-même la traitait d' « absurdité », et ce projet d'une dixième symphonie qui devait opposer le christianisme au paganisme (1).

A ces preuves internes, tirées de l'œuvre de Beethoven, Liszt aurait pu ajouter des preuves externes, empruntées aux témoignages fournis par les familiers de Beethoven. Si Schindler doit être contrôlé avec le dernier soin lorsqu'il avance une date ou rapporte une anecdote, du moins est-il digne de créance lorsqu'il se tient dans les généralités : s'il nous affirme que Beethoven, au moins à partir d'une certaine période, ne composa jamais sans avoir une idée de derrière la tête, nous pouvons le croire. Dans les cahiers de conversation de Beethoven sourd, son neveu Carl le caractérise ainsi en face de Mozart : « Sous la musique de Mozart on pourrait mettre plusieurs textes, sous la tienne on n'en pourrait mettre qu'un ». Du reste, parmi les projets auxquels la mort de Beethoven vint trop tôt mettre fin, il en est un, à jamais regrettable, celui d'une édition complète des œuvres de Beethoven revues par lui et où, à chaque œuvre, il aurait mis un programme explicatif. Bref, tout prouve que l'idée de la musique à programme hantait Beethoven, au moins depuis 1810. Ainsi, plus encore qu'il ne pouvait le croire lui-même, Liszt a raison de l'affirmer et d'en tirer des conséquences, lorsqu'il essaye de montrer à qui échoit la succession du grand maître classique.

On comprend dès lors quelle sera l'attitude de Liszt devant le souvenir et l'enseignement de Beethoven. La seconde partie de sa lettre à Lenz, citée plus haut, nous aide à en mieux comprendre le sens. Liszt veut être un disciple et non un imitateur. L'imitation est, par essence, inerte et passive, et, en art, qui dit immobilité dit recul. Or, en s'affranchissant peu à peu des formes traditionnelles reçues et adoptées par sa jeunesse, Beethoven a donné l'exemple du progrès : c'est l'exemple de ce progrès que Liszt suivra. Beethoven, en 1823, définissait le génie par la capacité d'inventer des formes nouvelles, et l'on sait comment lui-même, à cette époque, illustre cette définition. Liszt à son tour l'adoptera en pratique. Combien peu le Beethoven de 1825 ressemble à celui de 1795, et cependant c'est le même homme, partant le même art. La tradition artistique ne sera donc pas rompue si l'artiste de 1850 est au Beethoven de 1825, ce que celui-ci est au Beethoven de 1795. Ainsi se concilient, pour reprendre les termes de Liszt lui-même, « dans leur identité primitive », l'autorité du maître et la liberté du disciple.

(A suivre)

Jean CHANTAVOINE.

(1) Une conversation de Beethoven, pendant sa dernière maladie, avec Schindler, contient un programme du trio à l'archiduc op. 97, mais on peut admettre qu'il s'agit d'un commentaire plus ou moins fantaisiste et postérieur à la composition de l'œuvre.