

richesse d'invention. Les thèmes de Schubert s'étendent en d'admirables périodes poétiques avec lesquelles la prose nerveuse de Reger n'a rien à voir.

Depuis un an Reger est professeur d'harmonie, de composition et d'orgue au Conservatoire de Munich. Cet événement qui fit tant de bruit souleva de vraies tempêtes. Reger n'était point vu d'un bon œil dans la Société wagnérienne. Thuille, jusqu'alors, avait le monopole de l'enseignement. Il avait groupé autour de lui la jeune école munichoise dont je vous ai fréquemment parlé. Il y a maintenant une rivalité éminemment féconde entre les deux classes et la classe Reger gagne chaque jour du terrain ce dont, quelque admiration personnelle qu'on ait pour Thuille, il faut se féliciter chaudement.

Reger est un organiste remarquable qui comprend l'orgue autrement que comme un instrument sur lequel on peut produire de curieux effets orchestraux. C'est en outre un pianiste exquis, à la façon de notre *Planté*, qui joue vraiment du piano. De ses études générales il a gardé dans la tournure de son esprit quelque chose de pédagogique qui fait de lui un incomparable professeur. Nous l'étudierons prochainement sous ce point de vue en nous occupant des Conservatoires de l'Allemagne.

PAUL DE STÖCKLIN.

Franz Liszt et l'Art classique

(suite)

Si la fidélité à l'art classique, et spécialement à la tradition beethovénienne, n'exclut pas pour les successeurs du maître le droit au progrès, du moins ce droit doit-il s'exercer dans certaines limites.

Aussi verrons-nous Liszt, après l'avoir revendiqué, en déduisant et justifiant sa revendication, montrer avec quelle mesure il en use. Entre Beethoven et lui, entre les neuf symphonies et les douze poèmes symphoniques — plus *Faust* et *Dante* — le progrès se marquera en deux sens (1), à savoir la généralisation et la précision. Liszt a montré que les exemples littéraires de musique à programme se rencontraient en assez grand nombre chez Beethoven : lui-même ne risque donc pas une innovation, il se borne à généraliser des exceptions ; de Beethoven à lui, la minorité des cas, pour ainsi parler, devient majorité. Mais en dehors de ces cas, combien de fois, lors même que Beethoven n'a pas inscrit de programme explicite au titre d'une sonate, d'un quatuor, d'une symphonie, ne devinons-nous pas la présence sous-entendue et subconsciente de ce programme ? A la vérité « toute organisation musicale se rend compte — sinon toujours avec une entière clarté, du moins approximativement — de l'impression qu'un poème instrumental doit faire passer de l'auteur à l'auditeur ; de même, elle prend conscience des passions et sentiments qu'il déploie, ainsi que de leurs modulations » (2) ; mais l'obscurité de ces intentions à peine devinées, l'inquiétude de ces pressentiments nuit à notre compréhension. D'où il suit que, si Liszt généralise l'usage du programme en musique, c'est avec un désir de précision : « N'est-il pas regrettable, dit-il, que Beethoven, si difficile à comprendre et sur les intentions duquel on tombe si difficilement d'accord, n'ait pas indiqué sommairement la pensée

(1) Il va de soi que le terme de progrès est pris ici dans le sens historique, évolutionniste et non dans le sens intrinsèque, qui prétendrait donner aux œuvres de Liszt plus de beauté qu'à celles de Beethoven ; en matière d'art, on doit toujours éviter avec le plus grand soin la confusion de l'histoire et de l'esthétique.

(2) G. S. t. IV, p. 47.

fondamentale de quelques-unes de ses grandes œuvres, avec les principales modifications de sa pensée ? » (1). Pareil danger n'existait pas au temps de la musique purement scolastique, formelle et objective, où le développement musical suivait des lois strictes ; au fur et à mesure que ces lois se sont relâchées pour laisser plus de jeu au sentiment, à la fantaisie, voire au caprice, et que, d'objective, la musique est devenue plus subjective, toute communication préalable s'est trouvée rompue entre l'auteur et l'auditeur. Aujourd'hui « le criterium de la loi musicale n'est pas dans les oreilles du consommateur, mais dans l'idée artistique du producteur » (2).

Le rôle du programme se trouve ainsi restreint, sa nature définie, son usage limité, d'une façon assez étroite. Cet usage, si Liszt l'élargit, il ne va pas jusqu'à le généraliser entièrement : en bien des cas la musique peut et doit s'en passer : « Le programme ou le titre ne se justifient que là où ils sont une nécessité poétique, une partie indissoluble du tout, et nécessaires à sa compréhension » (3). Là-même où le compositeur aura reconnu cette nécessité, le programme musical de son œuvre ne devra être « qu'un avant-propos quelconque, en langage intelligible, ajouté à la musique purement instrumentale, par lequel le compositeur a pour but de préserver son œuvre contre l'arbitraire d'une explication poétique et d'orienter par avance l'attention sur l'idée poétique du tout, et sur un point particulier » (4). D'où il est clair que le programme doit être exclusivement préalable. Liszt insistera sur ce point, qui est capital : « Le programme n'a pas d'autre but que de faire une allusion préalable aux mobiles psychologiques qui ont poussé le compositeur à créer son œuvre et qu'il a cherché à incarner en elle. Bien que ce soit un vain enfantillage, et le plus souvent une erreur, d'esquisser des programmes après coup et de vouloir expliquer le contenu sentimental d'un poème instrumental, parce qu'il faut en ce cas rompre le charme, profaner les sentiments, déchirer les plus fins tissus de l'âme, qui justement n'ont pris cette forme que parce qu'ils ne se laissaient point saisir par des mots, des images ou des idées — pourtant le maître est maître de son œuvre ; il peut l'avoir créée sous l'influence d'impressions déterminées qu'il voudrait ensuite porter à la pleine et entière conscience de l'auditeur » (5). Donc, le programme reste préliminaire : l'auditeur ne doit plus avoir besoin de le consulter, dès que le chef d'orchestre a levé son bâton pour attaquer la première mesure. Mais il reste à se demander comment un élément étranger à la musique peut lui communiquer un caractère musical qu'elle n'aurait pas sans lui ? La chimie nous offre maint exemple d'une pareille action, aussi énigmatique dans ses causes, aussi indiscutable dans ses effets. Abandonnez à lui-même, à l'abri de tout heurt, un liquide sursaturé, il refroidit sans cristalliser : il pourra rester visqueux, opaque, trouble, ou si limpide au contraire, que rien n'y trahisse à l'œil la présence d'un sel. Plongez-y tout à coup une baguette de verre ; aussitôt, comme à un appel magique, s'organisent en figures multiples et d'une admirable régularité, mille cristaux brillants dont la matière éparse nageait jusqu'alors dans une sorte de chaos indistinct ou invisible. De même l'éveil d'un mot suffira pour cristalliser, selon une formule parfaitement claire et intelligible, mille impressions ou sensations qui, sans lui, seraient demeurées dans une sorte de virtualité obscure au sein de la musique.

Il apparaît donc bien nettement, malgré les préjugés, en dépit des malentendus, que l'introduction ou la généralisation du programme dans la musique symphonique

(1) à George Sand, G. S. t. II, p. 131.

(2) Séroff, cité par Liszt, G. S. t. V, p. 224.

(3) G. S. t. IV, pp. 27, 28.

(4) G. S. t. IV, p. 21.

(5) G. S. t. IV, p. 50.

n'avait pas du tout pour but, aux yeux de Liszt, de substituer la musique descriptive, pittoresque, à la musique pure, ou en d'autres termes un art extérieur et objectif à un art intérieur et subjectif. On s'en aviserait plus vite, on s'en convaincrerait aussi plus aisément si, en écoutant ou en étudiant les *Poèmes symphoniques*, on prenait soin de ne pas confondre deux choses qui sont radicalement distinctes, à savoir les *préfaces* et les *programmes*. Lorsque, au titre du *Tasse* ou de *Prométhée*, Liszt rappelle les circonstances qui ont favorisé ou accompagné la genèse de ses œuvres, lors même qu'à ce petit exposé historique il joint quelques confidences d'artiste, rien ne ressemble moins à un programme: le programme du *Tasse*, ce n'est pas cela; ce n'est pas même l'histoire du poète italien, ce n'est pas même le drame de Goethe, c'est l'opposition de ces deux mots, formant le sous-titre: *lamento e trionfo*. De même, si Liszt, à la première page de son œuvre, cite le poème de Hugo, *Ce qu'on entend sur la Montagne* ou *Mazèppa*, ces citations développées, simple hommage du musicien au poète, ne peuvent être prises pour des programmes; on ne doit pas chercher dans la musique des équivalents, des parallèles, des projections du poème, tel développement répondant d'une manière plus ou moins exacte à telle strophe, telle mesure à tel vers. Une pareille erreur serait d'un aveuglement puéril. L'image essentielle ou l'idée centrale du poème, voilà tout le programme:

L'une disait: Nature, et l'autre: Humanité.

ou bien

....il court, il vole, il tombe,

Et se relève roi!

On pourrait multiplier les exemples, avec *Hamlet* qui ne prétend pas suivre ou retracer les péripéties du drame shakespearien, mais synthétiser quelques traits de caractère; avec la *Bataille des Huns*, dont les détails ne cherchent pas à imiter ceux du tableau de Kaulbach, mais qui oppose simplement la rudesse barbare et la douceur chrétienne; avec les *Préludes*, magnifique application au lyrisme poétique de la grande variation beethovénienne, etc. Bref, presque toujours, le programme se réduit à deux mots; le plus souvent ces deux mots évoquent moins des images plastiques que des sentiments, des émotions qui sont la source même du lyrisme. Si l'on voulait enfin réduire cet art à sa plus simple expression, le plus souvent aussi on trouverait qu'en fin de compte Liszt n'a pas fait autre chose que d'exposer dans sa musique cette « lutte de deux principes » par laquelle Beethoven lui-même expliquait beaucoup de ses propres œuvres. Déjà, dans les *Années de Pèlerinage*, lorsqu'il admirait les spectacles de la nature, embellis par les souvenirs de l'histoire ou les songes de la poésie, le paysage n'avait été pour Liszt qu'un « état d'âme ». Témoin la préface si importante de ce beau recueil: « Les aspects variés de la nature..... ne passaient pas devant mes yeux comme de vaines images, mais... remuaient en mon âme des émotions profondes... A mesure que la musique instrumentale progresse, se développe, se dégage des premières entraves, elle tend à s'empreindre de plus en plus de cette idéalité qui a marqué la perfection des arts plastiques, à devenir non plus une simple combinaison de sons, mais un langage poétique, plus apte peut-être que la poésie elle-même à exprimer tout ce qui, en nous, franchit les horizons accoutumés, tout ce qui échappe à l'analyse, tout ce qui s'agite à des profondeurs inaccessibles, désirs impérissables, de pressentiments infinis ». Témoin l'épigramme de la pièce intitulée *les Cloches de G****:

I live not in myself but I become
Portion of that around me (1).

(1) Byron, *Child Harold*.

et celle du *Lac de Wallenstadt* :

....thy contrasted lake
With the wild world I dwelt in, is a thing
Which warns me, with its stillness, to forsake
Earth's troubled waters for a purer spring (1).

Ne retrouvons-nous pas ici l'application de la devise inscrite par Beethoven au titre de la Pastorale : « *Mebr Ausdruck der Empfindung als Malerei* ». Différents par leurs formes extérieures et leurs moyens d'expression, l'art de Liszt et celui de Beethoven, le dernier classique avant lui, accusent donc une étroite parenté intime ; de même en mathématiques, deux fractions peuvent être égales, malgré l'inégalité respective de leurs facteurs. Cette identité échappe au premier regard : pour la découvrir il faut opérer la réduction au même dénominateur ; elle n'en est pas pour cela moins réelle.

A quoi donc tiennent ces différences de forme entre la musique dite classique, et celle qu'on appelle romantique ? A rien d'autre qu'à la différence des époques. Peu à peu, les artistes cessent de former une caste sans lien avec la société où ils vivent ; ils partagent les idées, les sentiments, les aspirations de leurs contemporains. Déjà nous avons vu Beethoven s'enivrer tour à tour d'enthousiasme et de haine pour Napoléon ; le musicien, comme le poète, doit être un « enfant du siècle ». La musique, par sa nature, n'appartient pas exclusivement au domaine du sentiment : elle a plus d'un point d'attache avec les intérêts de la pensée ; il ne faut donc pas que le musicien se cultive et se développe aux dépens de l'homme, mais que l'homme, au contraire, pour devenir musicien, déploie toutes ses facultés. Le musicien doit donc « avoir des idées pour accorder sa lyre au diapason des temps, pour grouper les manifestations de son art en images reliées par un fil poétique ou philosophique ; alors on atteint le dernier mot de la *musique de l'avenir* et on enlève la musique à sa position secondaire parmi les arts » (2). Et ainsi nous retournons à l'idéal classique par excellence, à l'idéal des grecs, pour qui la musique comprenait l'ensemble « de tous les arts des Muses, de tous les arts libéraux » (3). Ne soyons pas trop attentifs au préjugé qui a voulu opposer l'une à l'autre les deux générations qui se sont succédé : « Sainte-Beuve, dit Liszt, remarque avec beaucoup de raison que la plupart des auteurs que nous appelons justement des *classiques* ont, en leur temps, compté au nombre des *romantiques*, c'est-à-dire des rebelles qui ont rompu le joug des disciplines surannées, rejeté l'étroit uniforme et le vieux froc, qui ont refusé une obéissance de recrues et de novices, n'ont pas voulu couvrir sur un poncif vermoulu, verser dans des moules pourris des sentiments refroidis et figés, aller à des sources taries humer une goutte oubliée, mais ont voulu chercher au contraire de nouveaux modèles à de nouveaux tissus, des creusets réfractaires pour y fondre de nouveaux métaux, et découvrir des sources débordantes qui bruissaient encore dans leurs cachettes » (4). Donc, la seule différence qu'on puisse caractériser nettement par les mots différents de classique et de romantique est une différence de date. Mais si l'on entend par classique celui qui suit et prolonge une tradition, qui peut revendiquer ses ancêtres, justifier sa lignée intellectuelle, les romantiques d'aujourd'hui seront les classiques de demain. Le « programme » n'est, pourrait-on dire, qu'un instrument de plus dont ils ont enrichi l'orchestre.

* *

Telle est la théorie dont les éléments se trouvent épars dans les écrits de Franz

(1) Byron, *Child Harold*.

(2) G. S., t. IV, p. 204. 205.

(3) *ibid.*

(4) G. S. t. V., p. 191.

Liszt. Autorisée par les exemples des maîtres reconnus, imposée par la condition nouvelle des artistes dans une société nouvelle, la musique à programme, loin de renier la tradition classique et de rompre avec elle, s'inspire d'elle au contraire pour la développer et la prolonger. Elle se justifie donc par l'histoire. D'autre part la symphonie à programme, traitée avec la mesure et la prudence que Liszt ne manque pas d'indiquer, ne jette pas l'art des sons dans la dangereuse aventure de la musique pittoresque et descriptive, ou idéologique et symbolique. Loin de sacrifier le lyrisme, inspirateur de toute musique profonde, elle l'affranchit des dernières entraves du formalisme qui contrariaient encore la liberté de son essor ; elle assure sa souveraineté, sa toute-puissance ; le musicien devient l'égal du poète, *et musica quoque poesis erit*.

Il resterait maintenant à confronter la théorie de Liszt avec son œuvre, et à chercher si l'une et l'autre coïncident exactement. Une pareille étude, très utile et intéressante, comporterait forcément trop de détails pour rentrer dans les limites d'un article. D'une façon générale et approximative, la conclusion serait favorable à Liszt, et montrerait chez lui une rare homogénéité entre la doctrine du penseur et l'inspiration de l'artiste. En effet, à côté des pages innombrables où il a animé sa théorie avec l'éclat, la grandeur et l'éloquence que l'on sait, rares sont celles où il a versé dans les défauts ou les périls que lui-même avait signalés (1).

Mais, beaucoup de bons esprits en sont encore à se demander s'il importe de connaître les théories d'un artiste, de scruter sa pensée, de fouiller ses intentions, d'interroger sa vie, et s'il ne faut pas au contraire examiner ses œuvres pour elles-mêmes et en elles seules, détachés de tout lien avec leur auteur. Une telle abstraction ne paraît pas possible ; le fût-elle que je la trouverais maladroite et un peu sacrilège. On n'élève pas ainsi une cloison étanche entre l'histoire et l'esthétique, pas plus qu'entre les diverses facultés de l'esprit humain. Rien ne voisine, qui ne communique et ne se pénètre de quelque manière. Le goût, l'admiration même, lorsqu'elle nous transporte d'une sorte d'enivrement, ne touche pas exclusivement nos sens ; son caprice serait bien fragile et bien passager. L'intelligence lui donne la force, et la réflexion la durée. La collaboration de l'esprit et de la raison est ici indispensable : ce n'est pas moins admirer que de mieux comprendre. Les écrits de Liszt nous indiquent le point de vue qu'il faut adopter pour examiner ses œuvres ; à ce titre ils sont précieux. Nous leur devons une intimité plus réelle et plus profonde avec l'œuvre musical dont ils expriment la théorie. Si leur lecture donne à notre admiration pour cette œuvre une sorte de garantie et de confirmation intellectuelle, elle donne à cette œuvre comme une solidité nouvelle, avec son sens véritable. Ne faut-il pas considérer l'envers d'un tapis, pour éprouver l'ordre et la solidité de son point ; sans doute dans ses fils bruts nous ne retrouvons ni les dessins capricieux ni les couleurs chatoyantes de l'envers, mais sans eux les dessins ne seraient pas fixés, ni les couleurs assorties. Un même rapport, pourrait-on dire, existe entre les écrits de Liszt et ses compositions. Ignorer ceux-là, c'est risquer de mal comprendre celles-ci ; et une telle erreur est de conséquence, lorsqu'il s'agit du symphoniste le plus original et le plus puissant qui ait paru depuis la mort de Beethoven.

Jean CHANTAVOINE.

(1) p. ex. le poème symphonique de *l'Idéal*.