

la qualité de son âme. Mais il n'a pas eu cette joie de créer du bonheur, cette ivresse mystique de l'apostolat de Liszt, cette faculté de traduire par des actes innombrables et d'incessants bienfaits la sublimité de son cœur, la ferme noblesse de son caractère. Le mot de Kundry, ce n'est qu'un mot : mais Franz Liszt en a fait un cri et l'a répercuté d'un bout de son siècle à l'autre avant de s'endormir les mains jointes, comme un croisé de l'idéal, avec le signe sacré sur la poitrine.

Camille MAUCLAIR.

Liszt

Wagner et Berlioz

Au début du XIX^e siècle, dans l'espace d'une dizaine d'années, et pendant que Beethoven atteignait sa maturité, trois hommes ont vu le jour, qui devaient à sa suite transformer leur art, et, publiant à la portée de tous, illuminant, élargissant, libérant à tout jamais les révélations de son génie solitaire, donner à la musique le sens et l'étendue que nous lui connaissons aujourd'hui. Non point — comme on l'a dit trop souvent — qu'ils lui aient appris à se passer de règles et de formes, mais à se créer des formes et des règles toujours nouvelles, selon sa propre vie intérieure.

Berlioz naquit le 11 décembre 1803 ; Liszt, le 22 octobre 1811 ; Wagner, le 22 mai 1813.

Je n'en oublie pas un quatrième, de la plus grande race lui aussi : Robert Schumann, né en 1810. Mais celui-là n'a pas été un réformateur. Il n'a rien modifié des conditions de l'art. Il n'a fait que l'enrichir du tour nouveau de son imagination, de la nuance originale de son admirable sensibilité. Et s'il a possédé par là, s'il possède encore une influence sur de nombreux musiciens, cette influence — un peu dissolvante — ne tient qu'à la personne, ne touche pas aux principes, et ne se peut comparer à celles de Berlioz, de Wagner ou de Liszt, qui se sont exercées, par les musiciens, sur la musique elle-même.

L'une de ces trois personnalités a rempli le monde, et il a semblé un moment que la musique tout entière, pour longtemps et partout, allait garder l'empreinte wagnérienne. Mais tandis que l'œuvre de Wagner conserve devant tous les publics sa légitime suprématie, les musiciens échappent à son despotisme plus vite qu'on ne l'aurait pensé : et c'est l'influence de ses deux contemporains que nous voyons souvent reparaitre par dessus la sienne, et quelquefois au travers. Wagner s'est accompli totalement. Les génies de cette sorte, dans l'évolution d'un art, marquent à la fois un point de départ et un point d'aboutissement. Ils s'emparent de tout ce qui les a précédés pour l'animer d'un esprit nouveau, mais en même temps le résument et l'achèvent. Ils ont parcouru leur pensée jusqu'au bout, épuisé eux-mêmes les ressources de leurs innovations, et leur œuvre définitif semble du même coup ouvrir et fermer l'avenir. Le bon Chabrier, en son vert langage, disait de Wagner : « Il y a pour cent ans de musique là-dedans ; il n'a laissé rien à f... pour nous autres : qui oserait ? » Après un moment où elles sont écrasantes, de telles influences s'éloignent peu

à peu, deviennent plus libérales, indirectes, comme impersonnelles, influences d'idées et non plus de musique seulement ; mais profondes, durables, et vraiment fécondes enfin. Berlioz et Liszt au contraire, moins appuyés sur le passé, plus aventurés dans l'avenir, n'ont pas réalisé tout à fait l'œuvre entrevu : soit que le terrain favorable leur ait manqué, soit que la capacité d'élaboration, chez eux, n'égale point le génie inventeur, ils sont restés de ceux qui découvrent des mondes sans les explorer au fond, et dont il apparaît tout de suite que la pensée peut recevoir des développements nouveaux. Plutôt que de modèles, leurs ouvrages — imparfaits, si beaux qu'ils puissent être — serviront de stimulants et d'indications.

On commence d'ailleurs à discerner entre les trois. On se désaccoutume, tout au moins parmi les musiciens, de coiffer du même bonnet les fronts augustes de Wagner, de Liszt et de Berlioz. Le même anathème les avait trop longtemps confondus, et quelquefois aujourd'hui la même admiration. Admirons-les tous les trois, mais distinguons pour chacun la manière et les raisons. Ils sont, de façons très différentes, les résultats d'un même état de l'art et d'un même mouvement général des esprits, sans qu'il y ait lieu d'établir entre eux une filiation. On aime trop à considérer Liszt comme un simple continuateur de Berlioz, et Wagner comme le profiteur de l'un et de l'autre. Les dates semblent l'autoriser. Berlioz n'est pas seulement le premier né : il a été le plus précoce de beaucoup ; à peine était-il « Prix de Rome », que toute son originalité avait éclaté. Cependant, en dehors de son initiative d'audace et de liberté ; en dehors de quelques apports techniques superficiels, que tout musicien intelligent devait considérer comme acquis à son art désormais ; en dehors de ce qui tient à l'esprit et à la sensibilité d'une époque commune, on ne retrouve rien de Berlioz dans la conception musicale de Liszt ni de Wagner. Et quant à ces deux derniers, les dates de composition de leurs œuvres capitales concordent de si près, leur intimité spirituelle se fonde sur une si étroite parenté de goûts artistiques, d'idéal et de principes, qu'on devrait parler plutôt de coïncidence, ou d'échange d'influences tout au plus. Si quelques véritables réminiscences de Liszt se sont produites chez Wagner, envisageons-les avec la même largeur d'esprit qu'ils faisaient entre eux, les estimant de bien mince importance en des œuvres d'une portée si haute et d'une si riche substance.

On peut en effet placer ensemble Liszt et Wagner. Que tel de leurs successeurs ait pris à chacun d'eux ce qui s'assimilait à son propre tempérament, et quelquefois pour s'en servir contre l'autre, il n'importe. Ce sont là des nuances qu'efface dans l'ensemble la marche de l'art. Elles ne feront jamais que Wagner et Liszt, partant d'une même notion générale de la musique, n'aient agi dans le même sens, en « frères jumeaux » (1).

Berlioz va et mène dans une direction opposée. C'est la direction nettement révolutionnaire. Ceux qui inclinent à l'anarchie se recommandent de lui, et honnissent Wagner. Wagner va déjà grossir les rangs des classiques et renforcer les principes qu'on traite de scolastiques et de réactionnaires. On aperçoit — on sait moins bien l'apercevoir pour Liszt — qu'il a fait des réformes, tandis que Berlioz n'a fait qu'une superbe émeute. Wagner et Liszt n'ont brisé certaines lois que pour en établir de plus larges et de meilleures. Ils ont voulu, comme disait Michelet, faire la révolution par le roi... ou la reine, qui, en l'espèce, est la musique. C'est cette divine monarchie elle-même que l'exemple de Berlioz, tout au contraire sans doute de ses intentions, contribue à ébranler : et parce qu'il n'a pu, des ruines qu'il avait faites, relever un gouvernement solide, il est resté le Messie de ceux qui ne veulent point de gouvernement.

(1) Lettres de Liszt à la princesse de Sajn-Wittgenstein.

Remarquable, et juste retournement des choses ! Si Berlioz pouvait entendre certains de ses disciples posthumes, sans doute répéterait-il encore : « qu'on lui adresse des louanges où il voit de véritables injures. » Car il ne faut pas oublier qu'il se posa en champion des traditions fondamentales de la musique contre Wagner et contre Liszt. Le manifeste est célèbre, qu'il lança contre la *musique de l'avenir* à propos des premiers concerts donnés par Wagner à Paris ; et n'a-t-il pas reproché à Gounod de manquer de mélodie ? Son génie était essentiellement mélodique — on a même pu dire : monodique — et le goût classique était en lui, sincère et profond. Ce goût, plus littéraire que musical peut-être, n'est complètement absent d'aucune de ses partitions, même les plus échevelées. A mesure que se calment les extravagances de la jeunesse, il s'insinue graduellement au cœur même de la conception des derniers ouvrages. Wagner et Liszt avaient assurément droit de sourire quand ils l'entendaient appeler : le continuateur de Beethoven. Mais il voulut véritablement l'être ; et il crut l'être seul, s'imaginant ne libérer l'art classique de l'académisme que pour en mieux défendre le principe. L'enthousiasme bouillonnant qu'il afficha pour Beethoven, en ces articles qui mêlent des observations de pion aux frappantes images de sa sensibilité, le laisse voir tout près de juger que les neuf symphonies vont déjà bien loin en fait de « bizarreries... étrangetés de style... anomalies... harmonies d'une hardiesse excessive... caprices qui sont des absurdités. » On croit rêver. Mais Berlioz, plus musicien, eût été sans doute, sa gourme une fois jetée, moins romantique que Beethoven. L'impulsif et le faible Berlioz n'a peut-être point du tout pensé faire ce qu'il a fait en réalité : nature très complexe et très incertaine, qui n'a jamais reconnu clairement où elle allait. Elle y eût mieux réussi dans un milieu plus musical que celui qu'offrait la France de son époque. Berlioz le sentait ; et Wagner a pu dire qu'il devait certains jours, désirer d'être allemand. Trop de lacunes dans l'éducation de Berlioz, dans ses dons musicaux et dans sa volonté l'ont empêché de régler son étonnant génie. Il lui resta de la gaucherie et de l'incohérence de l'homme qui manie des choses qu'il connaît mal. C'est ainsi que, ne voulant s'attaquer qu'aux formules pour régénérer les formes, il a démolí les formes elles-mêmes : et c'est ainsi qu'aujourd'hui des gens qui le comprennent de travers, prenant pour l'essence de son art ce qui n'en est qu'une impuissance, lui font précisément le rôle qu'il attribuait à Wagner et à Liszt, sans les comprendre du tout.

*
*
*

Ce n'est point seulement par la caractéristique musicale que Liszt et Wagner d'une part, Berlioz de l'autre, ne sont pas des hommes de la même espèce ; c'est par leur esprit, leur caractère, et leur vie même. Voyez seulement les femmes qu'ils ont aimées. A côté de l'intellectualité aristocratique, lyrique chez la comtesse d'Agoult, mystique chez la princesse de Sayn-Wittgenstein ; à côté de la pure poésie de Mathilde Wesendonk et de la virile intelligence de Cosima Liszt, quelle lamentable figure font les deux pauvres théâtrales ratées qui se sont partagé le martyre de Berlioz : Harriett Smithson, que Heine appelait « la grosse Anglaise », et Marie Martin, dite Recio, fille d'un officier supérieur ! La médiocre Minna Planer elle-même, acariâtre et sotté comme elles (1), leur fut de bien loin supérieure, par le simple dévouement qui défendit la jeunesse de Wagner contre une misère âpre, noire, désespérée, telle que n'en subit jamais Berlioz.

Wagner et Liszt dépassent de haut la spécialité de leur art. Nourris de connais-

(1) « Mais elle a bonnes façons » écrivait Liszt à la princesse, de Zurich, où il était allé visiter Wagner.

sances générales, portant leurs vues profondes sur toutes les manifestations du génie humain, s'assimilant son histoire et sa philosophie, ils restent avant tout des artistes; mais d'autant plus grands qu'ils sont en même temps des penseurs et des écrivains. Ces musiciens sont de grands esprits, et de grands caractères. On a, non sans raison, reproché à Wagner certains côtés mesquins de son caractère. Mais pour comprendre son orgueil incommode — qui pourtant n'était point démesuré — et son inébranlable égoïsme, il faut se rendre compte à quel degré il eut, dès la première heure, conscience de son génie. Longtemps avant d'être écrites, ses œuvres futures existaient pour lui et en lui, certaines, comme des personnes dont il connaissait la grandeur, et dont il devait sauver l'existence. Ceci a bien sa dignité. C'est à elles qu'il sacrifiait tout, et non à soi; c'est pour elles qu'il mendiait sans cesse le temps, la peine et l'argent de ses amis; le monde, prétendait-il, doit à l'homme qui lui réserve tant et de si hautes joies, la tranquillité assurée de sa vie. Ne raillons point : l'événement l'a justifié.

Bien plus que Wagner, et en des matières plus essentielles, Berlioz est un petit caractère; et il n'est point un grand esprit. Malgré son goût littéraire, malgré son génie pittoresque, malgré ses défaillances musicales, il demeure uniquement musicien : l'homme du métier, et un homme de théâtre, dans toute son attitude, et dans la part même de son œuvre qui n'est pas destinée au théâtre. Et comme écrivain, à part quelques belles pages de ses Mémoires ou de sa correspondance, qui ne concernent que sa vie personnelle, il n'est qu'un merveilleux journaliste, avec toutes les compromissions que suppose ce terrible mot. La critique en ses mains est une arme et un gagne-pain. Quand Liszt n'y recourt que pour défendre les formes d'art qu'il admire, Berlioz en use avant tout pour attaquer ou ménager les personnes, suivant son intérêt. Aussi est-il des trois le seul qui montre une incompréhension parfaite de tout art où il ne peut retrouver quelque chose de soi. Vis-à-vis de Wagner, il l'a étalée avec une déplorable vilénie; vis-à-vis de Liszt, avec une monstrueuse ingratitude (1). Que ne lui devait-il pas! Par qui avait-il acquis, sinon par Liszt, cette gloire allemande qui fut son réconfort? Et quand, dans un concert, on joue un morceau de Liszt, il sort avec affectation! Et devant sa chère princesse il l'appelle : « Ce musicien de nos amis, qui s'imagine être compositeur. »

Wagner n'a sans doute pas éprouvé plus de tendresse pour la musique de Berlioz; il a quelquefois témoigné qu'il la comprenait, cependant, et il ne l'a point vilipendée. Et s'il n'a probablement pas admiré celle de Liszt autant qu'il le lui disait; si l'on sent dans ses louanges de l'effort et de la complaisance, on y voit aussi de l'affection, une reconnaissance qui ne se cèle point, et la sympathie d'un esprit de même catégorie.

Liszt cependant a su comprendre ces deux hommes comme jamais ils n'ont été compris : et seul, il a été généreux pour la musique des deux autres. Il n'est point exclusivement compositeur. Il n'a point au cœur et au cerveau les déformations et les calcs que laisse à la main de l'ouvrier l'usage quotidien de l'outil. Et c'est une nature

(1) Au cours même de ses voyages en Allemagne, Berlioz ne sut avoir le tact de dissimuler son antipathie à l'égard de Wagner. Hans de Bülow, en 1854, écrit à Liszt : « Il serait peut-être bon de rappeler à M. Berlioz que les premiers et les plus chaleureux amis qu'il a trouvés à Dresde, dans l'orchestre et dans l'auditoire, appartiennent au parti Wagner... » et il regrette les « caquets de Mme Berlioz ». D'autre part, il doit rappeler, quinze ans plus tard, combien « Wagner a été injuste pour Berlioz ». Liszt de son côté raconte que Berlioz, venu à Weimar pour les représentations de son *Benvenuto*, « a trouvé peu de goût » à *Lobengrin*, et que, s'il évite d'en parler avec lui, il s'exprime « en termes assez peu ménagés avec d'autres personnes ». En 1857 il se plaint à la princesse Carolyne « des dispositions peu bienveillantes de Berlioz à l'égard de son activité ou de ses tendances ». Berlioz n'a accordé ses éloges qu'à Liszt pianiste ou compositeur-pianiste, écrivant en sa jeunesse des transcriptions de la *Symphonie Fantastique*, ou des Fantaisies sur des thèmes du *Mélologue*. Il l'appelait en ce temps-là : « Cher sublime ! »

désintéressée. Une modestie singulière, inattendue chez un virtuose à grand fracas, l'a fait placer de lui-même ses ouvrages au second rang, et par là s'interdire l'effort de les rendre aptes au premier. Il n'a pas su se laisser posséder d'eux, se concentrer comme Wagner. Esprit plus vaste encore peut-être, mais moins puissant, il s'est ouvert à plus de choses, en se donnant à toutes. Il nous apparaît comme épars dans toute la vie intellectuelle, artistique ou passionnée de son temps. Avec une force créatrice certainement inférieure, il domine la trinité de toute son âme, munificente, lucide et sereine. Des vanités d'une carrière la plus éblouissante qu'on ait jamais vue, ce caractère incomparable n'a pas gardé une tache. Universellement dédaigné comme compositeur, et en ressentant l'amertume infinie, Liszt se plaît à dispenser aux autres cette joie rare, la plus magnifique qu'un artiste puisse recevoir, de se sentir dévotieusement admiré et servi par un pair. Lisez ses admirables lettres ; elles sont pleines de Berlioz et de Wagner, bien plus que de lui-même. Sa vie leur appartient, et sans cesse ils recourent à lui : et il semble que Liszt ne puisse se permettre, que dans les courts intervalles où ils n'ont pas besoin de lui, de penser à sa propre création. En fait, il l'a sacrifiée. D'intolérables caprices de caractère l'en remercieront. Mais Liszt connaît les souffrances intimes, pénètre les faiblesses : il n'a que compassion. « Il est malade, écrit-il de Wagner (1), et incurable. Voilà pourquoi il faut simplement l'aimer, et tâcher de le servir autant que cela se peut. » De Berlioz : « N'accusons jamais ceux qui sont dans l'infortune. » Sa correspondance avec Hans de Bülow — le néophyte d'élection qui s'amuse puérilement à signer : *B (erlioz) üL (iszt) oW (agner)* — n'est occupée que de concerts, de représentations, de transcriptions, d'éditions, d'articles, pour répandre les œuvres de Wagner et de Berlioz ou pour les exalter. Et cela continue après la mort de Berlioz. Et ces deux-là ne sont pas les seuls. Qu'un César Franck, un Moussorgsky, un Saint-Saëns se présentent, partout où il existe une valeur, Liszt aussitôt la distingue et s'empresse à la servir.

Le mysticisme qui a toujours eu une part dans sa vie, et qui devait finir par l'absorber toute, avait sa forme artistique. Wagner surtout, pour Liszt, était une foi. Et dans la pratique de cette foi, le temps venant à lui manquer pour la production, il est conduit à abuser de ses prodigieuses facultés d'improvisateur. Il improvise sur l'immense instrument que lui offre l'orchestre avec la même aisance, la même sûreté, la même fantaisie que sur le piano ; avec la même connaissance de toutes ses ressources acquises, et la même intuition de celles qu'il peut lui acquérir encore. Sa virtuosité pianistique, d'ailleurs, n'est-elle pas déjà une orchestration, et la même orchestration ? Ce n'est point la volonté banale d'étonner par des tours de force qui la détermine, mais le désir d'augmenter indéfiniment les richesses du coloris musical et de l'expression. Et par là, son écriture pianistique est, en même temps que son orchestration, la source première de cette surprenante virtuosité orchestrale qui s'est développée après lui, et qui grandit sans cesse. C'est le point sur lequel on peut le plus sûrement dénoncer une influence de Liszt dans la manière définitive de Wagner.

* *

L'improvisation n'apparaît point dans le maniement et la combinaison des sonorités, mais, malheureusement, dans les éléments vitaux de la musique de Liszt. C'est l'idée musicale elle-même, qui, presque toujours intéressante et juste — parfois saisissante — dans son rapport expressif, est trop souvent molle, facile, peu châtiée dans sa forme, manque de substance et de dignité. C'est la composition, qui généralement forte et claire en son principe, se relâche, redondante et diffuse, un peu creuse, au cours de la

(1) Lettres à la princesse de Sayn-Wittgenstein.

réalisation. Le goût surveille mal une propension à l'enflure, ou laisse aller sur l'oreille le panache d'un romantisme indélébilement hongrois. Sauf deux grandes œuvres : la *Faust-Symphonie* et la *Sonate en si mineur*, qui sont pleinement admirables, et auxquelles il faut accorder la même importance rénovatrice, dans leur catégorie, qu'aux drames wagnériens, Liszt n'a rien laissé qui ne soit inégal et incomplet. Les moments de faiblesse ou d'abandon que tout artiste laisse apercevoir au cours de sa vie, et que trahissent certains ouvrages dans l'ensemble d'une production, il semble que Liszt les ait éprouvés à l'intérieur de chacun de ses ouvrages.

Mais chacun aussi est gros d'avenir. Il n'en est presque point où ne se rencontre, dans la conception même ou dans le détail de l'exécution, quelque grande ou petite trouvaille, qu'un autre devait porter à la perfection. C'est que si Liszt écrit avec une hâte extrême, il a le plus souvent réfléchi avant d'écrire. Il n'a produit — M. Calvo-coressi l'a fort bien observé — que dans la maturité de son esprit, et après s'être formé de la musique, au cours de longues années actives, une conception profonde, qui reste ferme dans toutes ses œuvres, et véritablement sœur de celle de Wagner. Il suffira, pour mesurer combien elle est loin de celle de Berlioz, de considérer comment ils se sont comportés l'un et l'autre à l'égard du *Faust* de Goethe. Tandis que Liszt y découvre réellement la moelle de la vie intérieure, le « purement humain » réclamé par Wagner, et crée, selon la fonction vraie de la musique et selon sa norme, une œuvre indépendante du poème en sa forme et respectueuse en son esprit, de quel étrange assemblage de fragments, de hors-d'œuvres, d'interpolations et d'inexactitudes Berlioz a constitué la sienne ! Berlioz, pour son excuse, ne connaît pas mieux Goethe qu'il n'a connu Shakespeare, « ces muets confidents, ces explicateurs de sa vie ». Lorsqu'il écrit, à propos de *Faust*, qu'il a cherché seulement « à en extraire la substance musicale », il affirme l'erreur primordiale par où s'expliquent tous ses manques. Certes, dans la *Damnation*, il n'a point placé d'épisodes qui ne se pussent traiter d'une façon musicale. Mais ce n'est rien que l'extérieur pittoresque du poème qu'il s'est assimilé, et qu'il prend pour sa substance musicale.

On voit par là s'il se faut défier de considérer Liszt comme la conséquence de Berlioz dans l'histoire du poème symphonique et de la « musique à programme ». L'exemple de Berlioz a bien pu encourager Liszt, fortifier son action ; mais ni le poème symphonique ni la musique à programme de Liszt ne sont du tout ceux de Berlioz. Berlioz essayant d'introduire son impérieuse personnalité dans les formes classiques et les faisant craquer de toutes parts, incapable cependant de les rétablir à la mesure de ses besoins nouveaux, est obligé d'appeler la littérature à son aide. Elle seule peut étayer et justifier ses constructions insolites. La musique par elle-même ne suffit pas à en assurer l'équilibre et la clarté. Elles sont la forme même des visions ou des impressions, d'une originalité et d'une vivacité sans égales, qu'il sait y reproduire : elles ne sont pas des formes musicales correspondantes. Berlioz n'a pas créé une forme : Liszt et Wagner ont créé des formes. La conception de Liszt n'est point celle d'un genre hybride, où la musique se ferait un peu peinture et beaucoup poésie. Elle y reste toute et pure musique ; et ce sont des raisons musicales qui règlent la ligne, l'ordre et la proportion de toutes ses compositions. Si Liszt leur donne un titre précis ; s'il nous invite à penser en les écoutant au poème, au drame, au tableau où il en a pris l'inspiration, il n'y a « programme » que dans une acception restreinte. A très peu d'exemples près — où la forme musicale garde encore une valeur propre — sa musique ne se modèle point sur les épisodes analysés par la littérature ou fixés par la peinture : elle en épouse la couleur ou l'expression, mais, conformément à l'intention beethovénienne, elle en exprime le sentiment intérieur. Liszt n'est pas un descriptif ni un narratif. Si pittoresques que nous apparaissent certaines de ses œuvres, la seule

émotion humaine en demeure le principe. Liszt a simplement compris comme le goût moderne tend de plus en plus à préciser la signification des œuvres d'art (1) ; et il a voulu en même temps profiter de la multiplication des ressources musicales, et la favoriser encore. Liszt a doublé le plaisir que nous trouvons à entendre ses poèmes symphoniques, de toutes les pensées que suggère leur sujet déterminé. Mais la connaissance de ce sujet n'est pas indispensable à notre plaisir. En dehors du sujet, il reste un morceau de musique, qui s'explique par la musique seule, et dont la forme n'est en somme qu'une extension plus ou moins lointaine des formes classiques, bien autrement comprises que n'avait fait Berlioz. Le principe même de cette extension paraît par éclairs dans les dernières œuvres de Beethoven. Beethoven sentait qu'il annonçait d'autres temps et rêvait d'un art irréalisé, lorsqu'il disait, à la fin de sa vie, n'avoir écrit encore que quelques notes !...

Le moyen technique qui est le ressort de la production tout entière de Liszt remonte également à Beethoven. C'est l'invention la plus personnelle, la plus forte et la plus féconde que Liszt nous ait léguée : elle domine, sous des formes diverses, toute la musique moderne. Il s'agit du thème fondamental qui, soit avec la signification explicite du drame ou du poème symphonique, soit avec le sens idéal de la musique pure, se transformant selon la leçon de la grande variation beethovénienne, évoluant dans son existence propre, à la fois musicale et morale, devient la matière, le soutien et la loi du développement d'une œuvre entière — même en plusieurs parties — et la nourrit d'une vie intérieure si intense, en même temps qu'il lui confère l'unité de forme, de fond, et de la forme avec le fond. Le rôle de Liszt, sous ce rapport, est capital. Berlioz, il est vrai, avait employé avant lui des ces thèmes à retours, mais dans un autre esprit. « L'idée fixe » — le terme est significatif — de la *Fantastique* ou d'*Harold* entre dans la symphonie de l'extérieur, à la façon d'un personnage dramatique : il ne faut pas plus l'identifier au puissant procédé de Liszt, qu'au leitmotiv wagnérien les rappels de thèmes de Meyerbeer. A peine serait-elle entre eux une transition (2). Autant que le leitmotiv, et peut être davantage, le thème de Liszt est l'âme même de la composition. C'est une idée en marche, non point une idée fixe. D'une façon plus complexe, qui admet aussi des raisons extra-musicales, il a dans la constitution de l'œuvre la place essentielle des principaux thèmes de la symphonie, du quatuor, de la sonate classiques... pour ne pas remonter au *sujet* de l'antique fugue. Et nous arrivons par lui à la forme cyclique, qui dans le domaine de la musique pure est l'œuvre de César Franck, mais après la *Sonate en si mineur*. Son développement actuel, si considérable et toujours croissant, continue de ressentir l'influence de Liszt, et tend, à sa suite, à une combinaison de la symphonie elle-même avec le poème symphonique.

Qu'on remonte toutes les avenues différentes que suit notre art aujourd'hui, toujours on y rencontrera Liszt. Que ce soit dans le principe de la construction musicale ; que ce soit dans l'esprit profond de la musique ; dans les nouveaux domaines d'expression, les subtilités de sentiment, de couleur ou d'atmosphère que lui ouvre une culture artistique plus générale ; que ce soit par certains traits de la réalisation, le raffinement élargi et libéré de la technique, l'écriture harmonique, l'instru-

(1) M. Camille Saint-Saëns, en des études où il a défendu les compositions de Liszt et reconnu ce qu'il leur devait avec une loyauté rare, remarque que la peinture elle-même, dès qu'elle veut traiter un sujet déterminé, a besoin d'indiquer son programme. (*Voy. Harmonie et Mélodie, Portraits et Souvenirs.*)

(2) Liszt lui-même reconnaissait dans *Harold en Italie* « comme dans *Lobengrin*, un chant caractéristique pour Harold, qui se mêle admirablement aux différents morceaux, tantôt pour les dominer tantôt pour leur servir de support, de relief ou d'assombrissement ». Mais cela est écrit en 1851, et il ne s'agit que de *Lobengrin*.

mentation, les écoles les plus opposées lui doivent toutes quelque chose. Il n'a pourtant pas plus de disciples proprement dits qu'il n'en avait, comme compositeur, de son vivant. Là aussi, il nous apparaît épars. Faut-il espérer, du moins, un peu plus de justice à l'endroit de sa musique ? Elle semble avoir manqué son moment. Malgré l'extraordinaire action personnelle que Liszt exerça sur le public et les artistes de son époque, elle n'a pas été jouée dans le temps qui devait s'émerveiller de sa nouveauté et sympathiser avec ses défauts. Et quand nous voulons réagir contre cet indigne étouffement, voilà déjà qu'il nous est difficile de l'entendre sans y appliquer notre sens critique et notre sens historique. Ses inventions géniales, qu'un peu tout le monde a détrossées, ont perdu leur fleur : et sa beauté porte des tares que chaque année élargit. Ce n'est point, au reste, seulement parce qu'il a imparfaitement réalisé sa pensée que Liszt fut méconnu. Trouvez-y encore la preuve que sa réforme était purement musicale : car il n'est pas de chose au monde qu'on voie plus rarement comprise et aimée pour elle-même que la musique. Il est à craindre que, suivant la juste remarque de M. Jean Chantavoine, l'art de Liszt continue de se révéler surtout par les formes d'art qui en sont issues.

Sa grande âme, probablement, s'en plaindrait à peine.

Gaston CARRAUD.

Franz Liszt et Heinrich Heine



LISZT a mis en musique plusieurs poésies de Heine : *Die Loreley* et *Am Rhein*, en 1841 ; *Vergiftet sind meine Lieder*, en 1842 ; *Du bist wie eine Blume*, *Anfangs wollt' ich fast verzagen*, *Morgens steb' ich auf und frage* et *Ein Fichtenbaum steht einsam*, en 1843 ; ces œuvres appartiennent à l'époque où le séjour de Nonnenwerth acclimata Liszt en Allemagne, avant qu'il se fixât à Weimar ; quelques-unes d'entre elles, notamment la célèbre et charmante *Loreley*, comptent parmi les plus expressives qu'il ait écrites.

Mais si d'une part Heine trouva en Liszt un interprète musical éloquent et sensible, si d'autre part le génie de Liszt fut heureusement inspiré par celui de Heine, les rapports personnels des deux artistes témoignent d'une harmonie moins satisfaisante. Ils s'espacèrent de 1835 à 1844 et eurent Paris pour théâtre. On sait que Heine, qui demeurait à Paris, envoyait à des revues allemandes des correspondances aussi malveillantes que spirituelles sur la vie mondaine, artistique et musicale de Paris. Il assistait, en espion sceptique, au mouvement romantique ; il feignait d'y prendre part pour le tourner en ridicule : Liszt, par l'exubérance même et, pour ainsi dire, par l'universalité de son romantisme, était tout désigné aux traits de cette ironie. Elle s'exerça pour la première fois sur lui à propos d'un concert de bienfaisance où il avait paru en même temps que son rival Thalberg, dans les salons de la princesse Belgiojoso. A propos de cette soirée, Heine écrivit :

« Franz Liszt se laissa pousser au piano, releva ses cheveux sur son front génial et livra une de ses plus brillantes batailles. Les touches semblaient saigner. Si je ne me trompe il joua un passage des *Palingénésies* de Ballanche, dont il traduisit les idées en musique, ce qui fut fort utile à ceux qui ne peuvent lire dans l'original les œuvres de ce célèbre écrivain (1). Ensuite il joua la marche au supplice de Berlioz, l'excellent mor-

(1) Il s'agit de l'*Essai de Palingénésie sociale* de Ballanche (1776-1847).