

## Les Œuvres symphoniques de Liszt

---

Grâce à l'obligeante autorisation de l'éditeur Laurens, nous sommes en mesure de donner à nos lecteurs un fragment de LISZT, l'intéressant ouvrage de notre collaborateur M. D. CALVOCORESSI, qui vient de paraître; cet extrait forme le début du chapitre V " L'Œuvre symphonique de Liszt ".

Dans son livre intitulé *Des Bobémiens et de leur musique en Hongrie*, Liszt définit ainsi la puissance de la musique instrumentale : « La musique instrumentale est précisément d'entre tous les arts celui qui exprime les sentiments sans leur donner d'application directe, sans les revêtir de l'allégorie des faits narrés par le poème. Elle fait briller et chatoyer les passions dans leur essence même, sans s'astreindre à les représenter par des personnifications réelles ou imaginaires. Elle les dépouille de la gangue des circonstances au sein desquelles elles se sont lentement formées... Elle abstrait les émotions qu'elle chante de toute donnée positive, en ne les dépeignant que dans le flamboiement de leur force virtuelle. Elle est aussi de tous les arts le plus apte à dégager les passions de leurs scories, pour ne leur donner d'autre manifestation que celle de leur éclat intrinsèque, et les faire couler du cœur. »

En ce qui concerne la forme des œuvres musicales, voici encore un passage du livre de Liszt sur Chopin : « Les formes de l'art n'étant que les incantations diverses destinées à évoquer les sentiments et les passions pour les rendre sensibles et tangibles, pour en communiquer les frémissements, le génie se manifeste par l'invention de formes nouvelles, adaptées parfois à des sentiments qui n'avaient pas surgi encore dans le cercle enchanté. »

Quant à la question du « programme », voici ce qu'en dit Liszt, dans son significatif Essai sur *Harold* de Berlioz : « Grâce au programme, la musique instrumentale peut acquérir certains aspects caractéristiques tout semblables à ceux des diverses formes de la poésie : l'allure en pourra devenir celle de l'ode, du dithyrambe, de l'épique, en un mot... de n'importe qu'elle poésie lyrique. Bien plus, une fois ces ressources épuisées, la musique pourra, grâce à cette détermination de la matière, à l'association d'idées déterminées, au choix d'éléments musicaux appropriés, à la séparation, au groupement, à l'enchaînement ou à la fusion d'images poétiques, acquérir encore des richesses insoupçonnées. Enfin, le programme peut fournir à la musique comme l'équivalent d'un poétique nouvelle. »

Presque toute l'esthétique qu'on peut dégager des œuvres de Liszt est résumée dans ces trois citations. La première, notamment, montre que le compositeur avait une confiance illimitée dans le pouvoir des sons, confiance qui provenait de son intime compréhension de tout ce que les sonorités, les mélodies et les rythmes contiennent de force évocatrice. Et, tout en voyant dans cette puissance des combinaisons sonores la possibilité d'une fusion du principe poétique avec le principe musical — ainsi que le montre la troisième citation — il ne tombait pas dans l'erreur, si fréquente chez les musiciens à tendances analogues, d'exiger des sons une précision descriptive, une minutie matérielle que ceux-ci ne peuvent comporter en aucun cas. Enfin, Liszt avait l'intuition de la continuelle évolution des formes, évolution à laquelle son génie créateur l'incitait à participer.

Il tendit donc tout naturellement à se servir de la musique comme d'un langage libre, infiniment flexible, apte à interpréter, sans pour cela abdiquer rien de ses lois essentielles, toutes les nuances et tous les mouvements de la sensibilité et de la pensée poétique.

A l'égard de la forme, une seule de ces lois s'affirme essentielle : la musique doit être claire, logiquement ordonnée, et progresser de façon toujours intéressante : tout le reste n'est que convention presque aussitôt caduque que fixée. Bach, en portant à son apogée la fugue classique, la rendit inabordable à ses successeurs ; l'espace d'un siècle à peine vit naître, fleurir et s'épuiser en un stérile formalisme la symphonie classique. « Dans la musique classique, écrit Liszt — toujours dans son bel écrit sur *Harold* — le retour et le travail thématique des motifs sont régis par des règles fixes qu'on s'obstine à considérer comme inamovibles, bien que les compositeurs à qui sont dues la fixation de ces règles n'aient jamais été guidés que par leur libre instinct personnel. Dans la musique à programme, le retour, l'alternance, la modification de ces motifs, les modulations, etc., sont justifiés par la corrélation desdits motifs à une idée poétique. Ici, un thème n'en appelle pas un autre en vertu d'une loi formelle : les motifs ne résultent pas d'associations ni d'oppositions stéréotypées, et toute considération exclusivement musicale, sans devenir secondaire, est pourtant dominée par celle du sujet à traiter. La conduite, le sujet d'une telle forme libre offrent plus ample matière à intérêt qu'une simple manipulation technique de la substance musicale. »

Le thème primordial d'un poème symphonique, ou les thèmes selon le cas, ne viennent point intervenir dans le développement de ce poème à la façon du leitmotif dramatique — comme ils le font dans les œuvres de Berlioz — mais fournissent toute la substance de ce développement, de la musique même ; ils consolident, éclairent, relient entre elles les idées accessoires qui n'apparaîtront qu'à certains moments, dans un ordre de succession motivé par l'enchaînement de la pensée poétique devenue pensée musicale, et douée désormais d'une consistance purement musicale. Aussi, bien qu'il soit impossible de dresser le schème d'un poème symphonique comme on peut dresser celui d'un allegro, d'un adagio de sonate, d'un rondo, etc., il n'en reste pas moins vrai que la forme, variable à l'infini, d'un tel poème symphonique n'est pas moins claire ni moins solide que toute autre.

M.-D. CALVOCORESSI.

---