

Sur la manière de diriger les œuvres

De Liszt⁽¹⁾



Le devoir le plus noble du chef d'orchestre consiste à pénétrer la nature du compositeur dont il reproduit les œuvres. Il doit ne pas se contenter d'effets superficiels, ne pas s'éblouir lui-même ou viser à fasciner le public par des surprises et des subtilités inopportunes. Mais il doit au contraire pénétrer l'essence même de l'œuvre artistique, son unité, sa nécessité, et chercher à la reproduire avec cette même unité, avec cette même nécessité qui semblent à l'auditeur exemptes de réflexion et de recherche. Voici Liszt par exemple : le monde musical fête solennellement cette année le centième anniversaire de sa naissance. Que remarque-t-on chez lui ?

On sera sensible dans ses compositions à l'absence de certaines qualités qui illustrent la musique de nos grands maîtres et assurent à leurs œuvres, à côté de mille autres mérites, leur valeur impérissable : logique profonde de la construction, grande ligne, polyphonie, diversité radicale des œuvres principales. Le chef d'orchestre peut considérer que la rareté de ces qualités est inconciliable avec la vraie musique, et que leur absence est un vice des compositions de Liszt ; il peut aussi être d'un autre avis. Ces opinions ne doivent en tout cas jouer aucun rôle, lorsqu'il s'acquitte de ses fonctions. Il a ici devant lui les œuvres d'un esprit ardent s'il en fut, qui crut à sa mission et à la justesse de ses procédés ; des œuvres qui doivent être intéressantes même pour l'adversaire à cause des principes que l'auteur y affirme et de l'énergie avec laquelle il les applique, des œuvres qui, d'autre part, font souvent preuve dans le détail de grandes et indéniables beautés. Ce n'est donc pas un problème simple que de savoir comment on peut reproduire cette musique le mieux possible, et il est utile d'en poser la donnée.

Liszt dit lui-même, dans le préambule joint à ses poèmes symphoniques, que l'exécution de ses œuvres constitue « la plus méritoire et la plus grande part » de leur valeur. Le choix seul de ces mots montre l'amabilité infinie avec laquelle Liszt se plaisait à exagérer à son propre désavantage les mérites de ses confrères. Et cependant il y a là un assez gros grain de vérité. Une symphonie classique dont on bat la mesure à peu près métronomiquement laissera transparaître sa haute valeur à travers les défauts de l'exécution. Mais si l'on joue ainsi une œuvre de Liszt, elle n'« existe » plus. C'est d'ailleurs pour cela que les chefs d'orchestre de la vieille école ne savaient pas comment s'y prendre, avec de telles compositions. Dans la symphonie classique aussi, la personnalité du chef et sa « manière » ont leur importance et jouent leur

(1) A propos du centenaire de Liszt, voir notre numéro spécial du 1^{er} juin 1911.

rôle. Mais en ce cas, c'est cependant en l'œuvre elle-même qu'on doit puiser les particularités de l'interprétation, car toute participation ou adjonction personnelle ne saurait être que nuisible. L'œuvre doit se refléter dans l'âme de son interprète comme en un miroir, et l'exactitude de l'image ne fera qu'accroître sa rayonnante beauté. Chez Liszt, par contre, le chef d'orchestre doit ajouter quelque chose qui lui soit personnel, quelque chose qu'il n'a point tiré de l'œuvre, mais de son fonds propre. L'image exacte ne satisferait pas, il la faut modifier ; l'impression escomptée doit être à peu près provoquée de la manière dont on transforme par la perruque, par le fard et le costume, une personne qui va paraître en scène. Non seulement les œuvres de Liszt tolèrent une sorte de masque, mais elles l'exigent.

La principale raison de ce fait si remarquable dans le domaine de la musique, est qu'on ne doit pas aborder Liszt *a priori*, par le côté musical. En effet, dans sa volonté d'assigner à la musique des voies nouvelles, il entreprit sa rénovation, non pas en partant de la musique même et de son essence, mais en introduisant dans la musique des éléments poétiques extérieurs auxquels il essaya de donner la vie artistique à l'aide des sons. Ce n'est pas la musique pure, mais le « langage des sons » qui est l'élément vital des œuvres de Liszt. C'est dans ce sens, plutôt littéraire, que le chef d'orchestre qui les étudie doit s'orienter.

La plupart des poèmes symphoniques contiennent, à côté de la préface générale, un deuxième avant-propos indiquant la substance de ce que les sons nous doivent révéler. Dans peu d'autres cas, les titres renvoient à des poèmes connus qui nous offrent à leur tour un point d'appui. Le chef d'orchestre doit donc tout d'abord chercher à découvrir ce que Liszt a voulu dire. Dans ce but, ce n'est pas l'ensemble qu'il devra envisager, mais bien les parties isolées dont la réunion forme l'ensemble. Il devra démêler la pensée de l'auteur à travers ces fragments musicaux et les transitions qui les soudent selon un procédé à peu près constant dans toutes ses œuvres ; il devra rechercher quelles images poétiques ont pu susciter et lui inspirer ces combinaisons sonores qui se renouvellent et se répètent sans cesse.

Cette tâche n'est point trop difficile. La musique elle-même vient en aide au chef d'orchestre. Justement parce qu'elle est le langage de la sensibilité et non de la représentation, le même morceau pourra éveiller chez l'un telle représentation, chez un autre, telle autre, différentes entre elles et auxquelles on peut assigner une foule de significations vraisemblables. Quand Liszt s'est prononcé sur ses propres intentions, (comme pour les *Idealen* et pour la première phrase de la *Dante-Symphonie*), il est superflu de chercher plus avant. Quand il a indiqué son programme, de suite, la progression se trouve fixée, et la teneur de la musique en sensibilité donne des indications qui ne trompent pas. Un enfant musicalement doué reconnaît, par exemple, à l'audition, l'endroit du *Tasso* où finit le *lamento* et où commence le *trionfo*. On pourra de même reconnaître sans peine dans la partie

centrale si élégamment écrite en manière de scherzo, l'idylle d'amour dans les jardins fleuris de Ferrare. Dans les *Préludes* aussi la « pastorale » se distingue avec une saisissante netteté de la musique de la « bataille »... etc...

Mais on doit aussi songer à établir dans les œuvres où des désignations analogues font défaut les rapports entre ces œuvres et l'inspiration poétique qui en fut génératrice. « Ce qu'on ne tire pas de ces œuvres à l'audition, il faut l'y mettre », s'il m'est permis de citer, avec une légère variante le mot si caractéristique de Vansen dans *Egmont*. Pour la première partie de la *Faust-Symphonie*, on tirera du premier monologue de la tragédie les meilleures indications :

Und seh, dass wir nichts wissen koennen,
Das will mir sehier das Herz verbrennen.

ces vers correspondent à peu près au début ;

Weh, steck ich in dem Kerker noch
Verfluchtes, dumpfes Mauerloch

qui correspondent à l'énergie des violons au début de l'allegro. Enfin au thème en mi majeur se rapporte :

Ach, konnt ich doch auf Bergeshohn
In Deinem lieben Lichte gehn

Liszt désignait lui-même cette première phrase comme « son » monologue de Faust.

Cette méthode de recherche des facteurs poétiques dans les œuvres symphoniques de Liszt — et il ne s'agit ici que de celles-là — est d'un emploi général. Elle répond à la manière de composer de Liszt et aux fins qu'il avait assignées au langage sonore.

Tous ces rapports étant découverts, c'est la partie la plus difficile de notre tâche qui commence. On se trouve maintenant en présence d'une foule de thèmes isolés, de mélodies, de combinaisons en forme de phrases et de figures, sur la valeur desquelles on est fixé pour chacune en particulier, et dont on doit savoir reproduire l'expression au point de vue poétique. Mais là précisément commencent les difficultés. La musique qui nous a aidés auparavant, se place ici, pleine de menaces, en travers de notre route. Elle proclame ses exigences sévères : « Je suis un tout, un organisme indivisible », dit-elle, « que dois-je faire de tous ces fragments ? » Et nous voyons clairement que nous avons acquis une foule de facteurs musico-poétiques qui ne sont reliés qu'indigemment l'un à l'autre. Liszt ne le voulut pas autrement — il ne pouvait peut-être pas faire autrement. Cela ne nous regarde pas. La musique exige trop fortement l'unité de construction pour qu'on puisse ne pas la satisfaire. Le chef d'orchestre doit intervenir ici et chercher, lui-même, à créer un lien ininterrompu qui n'existe pas en réalité. Il essaiera de s'élancer avec souplesse d'un fragment à l'autre, pour qu'on ne remarque pas le trou qui les sépare. D'autre part, il essaiera de consolider le pont branlant jeté sur l'abîme en travaillant finement

à mettre en valeur un des aspects ; et ayant ainsi dirigé par exemple du côté du dynamisme, plus qu'il ne convient, l'attention de l'auditeur, il aura donné à ce passage dangereux l'apparence bienfaisante d'une marche en terrain ferme, puisqu'il aura caché le danger principal en faisant exagérément ressortir un accessoire. Il cherchera aussi à tirer parti des nombreuses pauses qui interrompent le cours naturel du morceau, tantôt passant rapidement sur l'une d'elles, réduisant et cachant la lacune, tantôt conférant à telle autre qu'il prolonge une expression d'attente angoissante qui permet de relever, par les gradations les plus diverses, le charme de la reprise.

La mise en valeur des beautés et de leurs rapports, l'effacement des infériorités et des insuffisances que l'on trouve dans toutes les compositions de Liszt, pour en assurer, autant que possible, l'unité : tel doit être le but que poursuivra, en toute probité, le « Liszt-Dirigent ». Il est également assez souvent recommandable — ne vous effrayez point, Messieurs les Wagnériens, il ne s'agit que de Liszt — de procéder à quelques coupures.

Si la main du chef d'orchestre qui opère se laisse conduire par l'amour pieux que fait naître l'admiration des beautés contenues dans les œuvres de Liszt ou le souvenir de sa personnalité magnifique, ce travail de synthèse aboutira dans beaucoup de cas à de bons résultats.

Enfin il nous reste encore pour parfaire notre tâche un troisième devoir. Il ne saurait être nuisible quand il s'agit de Liszt d'« exagérer » quelque peu. En cela, comme en tout ce qui précède, le chef d'orchestre doit naturellement procéder avec tout son jugement et son goût. Chez Liszt, l'impression à produire n'est que favorisée, pour ses mélodies pleines de sentiment, par une exécution tant soit peu affectée ; et on agit dans un sens favorable à l'œuvre en s'étendant outre mesure sur des passages qui sonnent bien, en faisant culminer en un pathétique déploiement de force — qui donnerait à toute autre musique une impression de surcharge — les gradations finales qui sont chez Liszt à peu près semblables les unes aux autres ; et en laissant intervenir dans la mesure, la même où ce n'est pas indiqué, des variations considérables. Le « tempo rubato », l'ennemi du véritable rythme, règne ici en maître et sans conséquences funestes. Liszt aimait le « tempo rubato », il l'exigeait pour sa musique et le prescrivait expressément.

En somme la tâche du chef d'orchestre en face des œuvres de Liszt nous apparaît à peu près à l'opposé de ce qu'elle est pour les autres œuvres musicales. Il doit aller de la partie au tout, au lieu de déduire du tout à la partie, chercher à faire des retouches au lieu de laisser régner la plus claire netteté, et ne pas craindre de donner libre cours à sa virtuosité en secouant délibérément le joug que lui imposent habituellement les exigences de la pureté de style. Ici le style n'est autre que ce qui est ailleurs le manque de style. Liszt ne peut aller sans extériorité. Dans le champ de ses œuvres, le chef d'orchestre doit cueillir des fleurs qu'il réunira habilement en bouquet, et si leur sen-

teur parfois s'anémie, il ne doit pas se soucier d'avoir recours à quelque parfum artificiel.

Chez Liszt le « langage des sons » exige l'adjuvant de moyens analogues à ceux dont ne peuvent se passer les charmes de bien des femmes d'esprit.

Félix WEINGARTNER.

Réflexions

à propos du centenaire de Franz Liszt

VOILA donc passé et célébré le centenaire de Franz Liszt : ce doit être pour qui-conque a encore quelques illusions un motif de réflexions quelque peu désabusées. On se serait plu à croire qu'un pays comme la France, où Liszt a beaucoup vécu, joué un rôle important, un pays dont il a protégé des maîtres comme Berlioz ou M. Saint-Saëns, eût tenu à cœur de fêter cette grande date de manière au moins convenable. Et, si nous avions réellement des mécènes, ou même des entrepreneurs capables de faire quelque chose pour l'art — ce qu'affirment bruyamment, à des dates quasi-périodiques, de propices réclames — nul doute qu'il en eût été ainsi. Mais un véritable festival Liszt n'offrait évidemment pas le genre un peu spécial d'intérêt qu'il eût fallu. Et force fut de se contenter de quelques initiatives privées, récitals de piano donné par M. Ricardo Vinès, M. Edouard Risler et quelques autres, symphonies ou œuvres diverses inscrites aux programmes dominicaux : très peu sans doute, mais ce peu témoignant au moins d'une bonne volonté.

A cela, je le répète, il fallait s'attendre, à moins d'être doué du plus utopique des optimismes. Mais ce qui est véritablement surprenant, c'est l'atmosphère de la majeure partie de la littérature journalistique ou autre surgie de toutes parts, ainsi que le comportait l'actualité. Cette littérature de centenaire est, comme il le convient, pavée des meilleures intentions ; et la gloire de Liszt, harcelée déjà par assez de mouches, n'aura plus rien à envier à l'amateur de jardins que vous savez. Tout en venant rendre hommage à la grandeur d'âme de Liszt, à sa bonté pour ses collègues, à sa saine et durable influence, la plupart des panégyristes ne se sont point fait faute de rappeler qu'il convient aux « purs » de traiter de haut les compositions du maître. « Liszt, a déclaré l'un, n'est assurément pas un compositeur vraiment grand. Pourtant, nous ne le condamnons pas. Il ne manque point aujourd'hui de place pour des compositeurs aussi doués de talent que Franz Liszt ». En vérité, ne trouvez-vous pas que cet écrivain est bien bon ? S'il vivait encore, je suis sûr que Liszt ne manquerait point d'être touché de tant de bienveillance. (Un détail curieux est que ledit écrivain, dix lignes plus loin, cite parmi les « vraiment grands » Tchaïkowsky — ce qui explique bien des choses). Mais d'autres, qui ne se trahirent point de telle manière, n'iront pas moins loin. Sous une signature autorisée, je lis encore ceci :

Qu'importe que son œuvre de compositeur soit incomplète et inégale ; elle ne peut nous être indifférente, car elle a éveillé des ardeurs nouvelles et contribué, plus qu'aucune autre, indépendamment et en dehors du wagnérisme, à l'affranchissement de la musique. Qu'une bonne partie de sa musique de piano ne survive pas aux virtuoses qu'elle a suscités, que ses poèmes symphoniques à programme nous paraissent déjà un peu vétustes, que ses grandes compositions chorales, sa *Messe de Gran*, son *Christus* et ses oratorios si surprenants par la nouveauté des idées, l'étrangeté parfois cahotée du style, agaçants et séduisants par les qualités les plus contradictoires de grandeur véritable et de banalité boursoufflée, restent confinés dans les bibliothèques loin du contact des foules, que toute sa musique meure, il n'en restera pas moins un des artistes du dernier siècle que les siècles futurs connaîtront.

Inutile de dire que je ne me préoccupe que d'idées ; et que, quoique amené à citer