

Zeitschrift: La musique en Suisse : organe de la Suisse française
Band: 1 (1901-1902)
Heft: 11

Artikel: Franz Liszt [à suivre]
Autor: Godet, Robert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1029840>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

1^{re} ANNÉE - N° 11 - 1^{er} FÉVRIER 1902

La Musique en Suisse

ORGANE
de la SUISSE FRANÇAISE


Paraissant
le 1^{er} et le 15 de chaque Mois

ABONNEMENT D'UN AN: SUISSE 6 FRANCS, ÉTRANGER 7 FRANCS

Rédacteur en Chef:
E. JAKES-DALCROZE
Cité 20 - Genève

Éditeurs-Administrateurs:
DELACHAUX & NIESTLÉ, à Neuchâtel
W. SANDOZ, éditeur de musique, à Neuchâtel

FRANZ LISZT

 N feuillettant les premiers numéros de *La Musique en Suisse*, j'admire qu'il lui ait suffi de si peu de temps — un tiers d'année — pour établir parmi ses collaborateurs une tradition de liberté, qui, non moins que leur compétence et leur talent, doit assurer son succès. Entre tant d'organes inféodés à des intérêts d'école ou de boutique, le public sentira l'importance de cette tribune grande ouverte aux idées, sans parti-pris de doctrine, qui prétend stimuler sa pensée et non lui imposer un jugement, qui lui présente des échantillons d'opinions sur les types les plus divers de la production artistique, et qui lui laisse le soin de fixer ses préférences en lui donnant le moyen d'analyser ses impressions.

Il n'y a pas d'harmonie plus légitime et plus féconde que celle qui naît de la contradiction, pas d'accord plus nécessaire que l'accord des contraires. On en convient depuis Héraclite... Et je suis sûr que M. Leeman, qui, dans ses intéressantes Lettres de Munich, exprime avec véhémence une antipathie sincère pour Liszt, ne s'offusquera pas si je me fais ici l'avocat de sa partie adverse. Ce

n'est point par goût de vaine polémique, et je sais bien qu'avec des mots on ne prouvera jamais rien en fait de musique. Mais il ne s'agit pas de rien prouver. Je voudrais opposer une image à une image, l'impression d'un tempérament à celle d'un autre tempérament; car, ainsi que le dit un personnage de Dostoiévsky (l'honnête Razoumikhine, de *Crime et Châtiment*), « on n'arrive qu'en se trompant à connaître la vérité; mieux vaut pour chacun de nous mentir de sa façon que répéter la vérité d'un autre: dans le premier cas, on est un homme; dans le second, un perroquet. »

Etant donc entendu qu'entre rédacteurs de *La Musique en Suisse*, — comme au Congrès de Vienne, entre diplomates! — « nous sommes tombés d'accord de différer d'avis, » je poursuis sans autre scrupule.

I

Sur les 1200 et quelques compositions de Franz Liszt, 1122 sont publiées, qui comprennent 649 œuvres originales. Dans ce nombre figurent 155 compositions de piano, — par exemple les *Études* qui ont renouvelé notre technique, la grande *Sonate* dédiée à Schumann, qui avait inscrit le nom du maître hon-

grois sous le titre de sa Fantaisie op. 17, la série des *Harmonies* d'après Lamartine contenant la prière célèbre des « Funérailles » et cette « Bénédiction de Dieu dans la Solitude » où semble puisée l'inspiration wagnérienne des « Murmures de la Forêt, » la 2^e *Ballade* où s'évoque prophétiquement la figure de Klingsor, les *Variations sur le Dies irae* inspirées par la Danse des morts du Campo Santo de Pise, les *Légendes*, les *Consolations*, les *Polonaises*, les 2^e et 3^e *Valses de Méphisto*, l'*Arbre de Noël*, les trois *Années de Pèlerinage* (dont la première est toute consacrée à des souvenirs de Suisse et dont la seconde renferme cette fantaisie sur « une lecture du Dante, » qui fait dignement pendant à la Symphonie dont je parlerai plus tard); puis viennent 80 *Lieder*, 3 *Concertos pour piano et orchestre*, 50 ouvrages pour chant et orchestre (notamment les oratorios de la *Sainte Elisabeth* et du *Christ*, les *Messes*, les *Psaumes*, les *Symphonies du Dante* et du *Faust*,) enfin une trentaine de compositions purement instrumentales telles que le *Cortège nocturne* et la 1^{re} *Valse de Méphisto*, d'après le « Faust » de Lenau, ou les 12 *Poèmes symphoniques* inspirés de Shakespeare, de Lamartine, de Victor Hugo, de Kaulbach, etc....

En dehors de ces œuvres originales, on possède près de 500 transcriptions, au premier rang desquelles je mentionnerai naturellement les réductions pour piano des Symphonies de Beethoven (et d'autres ouvrages, comme le Septuor). Comparez-les à telle réduction ordinaire — celle d'un Wittmann, par exemple, dans l'édition Peters — et vous constatarez qu'elles s'en distinguent comme la reproduction d'un tableau par tel maître de l'eau-forte, se distingue de son imitation photographique par un industriel. Berlioz, parlant du génie interprétatif de Liszt, s'expliquait sa puissance par un don qu'il appelle « divinatoire, » le don de pénétrer la pensée d'un autre

et de l'éclairer dans toutes ses parties, de saisir son vivant esprit sous le signe de la lettre morte. Et précisément c'est là peut-être la signification la plus importante des « années de virtuosité » (que l'on peut considérer comme terminées en 1846): Liszt ne les fit pas servir à sa gloire personnelle, mais à l'art, et, — comme dit Edouard Reuss dans son *Franz Liszt*, — « s'il fut le virtuose le plus prestigieux, ce fut pour abolir la virtuosité comme telle, » pour en tirer un moyen d'interprétation et d'adaptation. Qu'est-ce qui a rendu possible aux laïques l'étude des partitions wagnériennes, sinon les travaux des Bülow, des Tausig, des Kindworth, des Joseph Rubinstein, tous élèves de Liszt et pourvus des moyens techniques qu'il avait découverts? Ce caractère de la « virtuosité » chez Liszt se révèle aussi dans ses compositions originales pour le piano, où il rompt avec la manière brillante de ses prédécesseurs et les « passages à effet » d'une intention purement décorative, pour faire de son instrument une sorte d'orchestre réduit, capable de chanter dans toutes ses parties sans rien perdre de sa sonorité caractéristique. Et quiconque éprouve la curiosité de suivre le développement de son art en étudiant ses œuvres dans leur ordre chronologique, s'apercevra qu'elles vont toujours se simplifiant, si bien que M^{me} Jaëll (dans son volume si plein d'intuition sur *la Musique et la psychophysiologie*) a pu écrire: « L'interprétation des compositions de Liszt offre l'écueil, non seulement par la difficulté, mais dans certaines œuvres par la facilité extrême du mécanisme.... Au lieu de livrer (à l'interprète) une œuvre toute faite, il lui donne un véritable problème à résoudre, tant il s'ingénie à réduire le nombre des notes à travers lesquelles il expose son idée.... Sa plus haute tendance était de suggérer une autre création à travers la sienne...; sa haute nature s'est ainsi, par une abnégation suprême, ma-

nifestée dans sa conception de l'art. »

Mais je reviens au transcripteur, qui n'offre pas l'exemple le moins émouvant de cette « abnégation suprême. » Ce que Liszt a fait pour Beethoven (à la mémoire duquel il a payé aussi l'hommage d'une générosité toute matérielle, qui chez lui était inépuisable : voir dans les *Mémoires* de Berlioz l'histoire du monument érigé à Bonn en 1839), il l'a fait pour beaucoup d'autres maîtres du passé et — ce qui exigeait plus de désintéressement encore — du présent : pour Palestrina et pour Allegri, pour les pièces d'orgue de Bach, pour Gluck et pour Mozart, pour Weber et au plus haut degré pour Schubert, — mais aussi pour Berlioz, dont il transposa la *Symphonie fantastique* et le *Harold en Italie*, Berlioz dont il dirigea le premier en Allemagne le *Benvenuto Cellini* et à qui il dédia sa deuxième Symphonie ; pour Chopin, dont il caractérisa le génie dans un livre, en même temps qu'il popularisait ses ouvrages ; pour Schumann, de qui les héritiers artistiques devaient si bien le payer de retour en lui fermant, pendant près d'un demi-siècle, toutes les salles de concert de l'Allemagne ! — enfin pour ce grand anonyme, le peuple tzigane, dont il a étudié la destinée mystérieuse dans une monographie qui fit époque et dont il a fixé l'épopée nationale non écrite — car elle est un poème instrumental à mille chants — dans une vingtaine de *Rapsodies* dites « hongroises » qui demeurent comme la tentative la plus hardie et la plus heureuse que l'on ait faite de transposer le génie d'une musique dans une autre musique.

Antoine Rubinstein a écrit, au sujet des convictions religieuses de notre maître, que, « las de poser devant le monde, Liszt voulut poser devant Dieu. » On voit que, pour ce qui est du monde, Liszt avait une manière de « poser » qui implique un goût assez désintéressé du beau : il l'a servi — sous toutes les formes accessibles à son tempérament —

sans se laisser arrêter par aucune considération de personnes ou guider par le soin de sa popularité. Il l'a servi dans un Mendelssohn, dans un Rubinstein même, il l'a servi dans un Donizetti, dans un Auber, dans un Meyerbeer, dans un Rossini...! avec un éclectisme qui ne paraît psychologiquement explicable que par l'extrême sincérité de l'émotion et l'envergure démesurée du cœur. Et aucun jour ne se passe, qui n'apporte à l'observateur quelque preuve nouvelle de sa pénétration, de sa curiosité du beau. Le compositeur Moussorgski, mort en 1881, est encore, à cette heure, presque complètement inconnu dans l'Europe occidentale. Pierre d'Alheim, dans le piquant volume qu'il lui a consacré, nous révèle qu'un des derniers désirs exprimés par Liszt fut de transcrire en une forme de piano intelligible au public non slave celle des *Chambres d'enfant* du musicien russe qui se prêteraient à cette transposition.

Et l'on sait d'autre part que, de Weimar, le maître hongrois tint à envoyer sa contribution au recueil de *Paraphrases et Variations* sur un « thème obligé, » publié par Borodine, Cui, Liadof et Rimsky-Korsakof.

Je n'ai rien dit encore de la relation qu'entretenaient, pendant une trentaine d'années, Franz Liszt et Richard Wagner. Les deux volumes de leur correspondance, les beaux articles de M. Kufferath, les souvenirs de M. de Wolzogen, la biographie de Wagner par M. Chamberlain, celle de Liszt par M. Rudolf Louis, fournissent une contribution précieuse à l'histoire de cette amitié, souvent comparée à celle qui unit Schiller et Goethe. Lorsque le temps sera venu d'en raconter les phases, on connaîtra l'un des chapitres les plus lumineux de l'histoire de l'art. En attendant, il serait inutile et même fâcheux de vouloir établir, sur des données fragmentaires, les mérites respectifs de deux hommes qu — comme Montaigne et La Boétie —

« s'aimèrent parce que c'était eux. » Que chacun veuille seulement se reporter, par l'imagination, à l'époque où Liszt, dans tout l'éclat de sa gloire, après avoir « régné sur le piano » (on disait : « Thalberg est le premier, mais Liszt est l'unique ! ») fondait comme chef d'orchestre la réputation du théâtre de Weimar, et où Wagner proscrit, bafoué, exécré, attendait dans l'exil une invraisemblable occasion de manifester son génie; que le lecteur oppose à cette image celle des années de triomphe wagnérien et qu'il mesure — à l'extrême intensité de ce contraste — ce qu'il fallut de dévouement au maître symphoniste pour assister non pas en témoin, mais en disciple, à l'ascension du maître dramatisante ! Il était nécessaire, en vérité, que l'un diminuât pour que l'autre grandît : je ne connais pas de phénomène analogue, dans l'histoire du génie humain; Beethoven même — dans l'âme duquel il n'y avait point de place pour un petit sentiment — Beethoven n'a pas vu sans douleur l'apparition de Weber.

(A suivre.)

ROBERT GODET



UN REVENANT

FILIPPO MARCHETTI

AVANT-HIER on a annoncé qu'à Rome venait de mourir F. Marchetti. Dans la ville éternelle, où les soupirs du Tibre semblent inspirés par les chants des femmes sculpturales de Transtévère, a passé un cortège drapé d'or et de crêpe.

C'était le dernier triomphe d'un *revenant*, car Marchetti n'était pas de notre temps, bien que plus jeune que Verdi, qui est mort, comme un gaillard, dans la vigueur intellectuelle d'une jeunesse résistante, dans une apothéose ininterrompue.

Marchetti avait reçu les lauriers de mille théâtres, s'était reposé en satisfait, essayant ensuite plusieurs insuccès, et la génération actuelle

l'avait déjà mis dans la bière entouré de ses souvenirs glorieux.

Avant-hier il est mort à la vie carnale et on l'a pleuré comme un revenant qu'on avait jadis déjà pleuré !

Quelle a été sa vie ?

En 1831 il est né à Nologuola, sur les crêtes des Apennins. Jeune encore il reçut à Monte-Giordano les premiers éléments de musique par le maestro Bindi; ensuite il fut envoyé au Conservatoire de Naples dans la classe de Conti, quand le célèbre institut musical était dirigé par Saverio Mercadante.

En 1854, il sortait du Conservatoire après avoir composé plusieurs œuvres de quelque valeur : entre autres une *Symphonie*, une *Messe*, une suite de chœurs et les *Sept paroles du Christ*.

Rentré dans son village, il se consacrait à la musique théâtrale et, sur un livret de son frère, écrivait sa première œuvre *Gentile da Pagano*, représentée à Turin en 1855 avec un bon succès. L'année suivante, il donnait, dans la même ville, un autre opéra, *la Demente*, qui fut joué aussi à Rome et repris sur d'autres scènes.

Après le succès très relatif de sa deuxième œuvre, Marchetti, découragé du théâtre, se rendit à Rome pour donner des leçons de chant, écrivant, en même temps, des morceaux pour musique de chambre qu'on exécutait dans tous les salons de l'aristocratie romaine.

Il avait un autre opéra déjà terminé, mais il l'avait enfoui au fond d'une malle. Un journaliste milanais, Marcelliano Marcello, talent protéiforme et brillant, voulut l'entendre et conseilla à Marchetti de déchirer son manuscrit.

— C'est de l'argent hors de cours, lui dit Marcello, et il lui offrit d'écrire lui-même un libretto.

Ainsi fut fait, et ainsi naquit *Guilietta et Romeo* qui, donné pour la première fois à Trieste, reçut ensuite un accueil éclatant à Milan, rivalisant de renommée avec l'opéra de Gounod qu'on donnait, en même temps, à la Scala.

Mais le grand succès que le compositeur attendait fut remporté par le célèbre *Ruy Blas* qui est resté l'œuvre la plus complète de Marchetti dont elle a complété la renommée universelle.

Refusé par l'impresario de la Scala, *Ruy Blas*