

Zeitschrift: La musique en Suisse : organe de la Suisse française
Band: 1 (1901-1902)
Heft: 14

Artikel: Franz Liszt [suite]
Autor: Godet, Robert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1029848>

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: 10.08.2025

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

1^{re} ANNÉE - N^o 14 - 15 MARS 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

(suite)

III

Il existe toute une littérature sur la musique religieuse de Liszt. Je mentionnerai seulement la monographie consacrée à ses *Psaumes* par M^{me} Lina Rammann, auteur de la biographie la plus complète que nous possédions du maître, mais non la plus facile à lire. On trouvera dans ce petit ouvrage le développement de ce que je ne peux ici qu'indiquer, et le sujet en vaut la peine : car telle de ces œuvres, — le Psaume XIII, par exemple, d'exécution relativement facile, — contient les plus pures inspirations de son auteur.

La *Messe de Gran*, qui date de 1855, est la plus connue des interprétations du texte sacré tentées par Liszt. C'est justice, car il n'y a pas trace d'efforts dans cette œuvre d'un style si châtié pourtant et qui semble en vérité avoir été « priée plutôt que composée. » La mélodie suave de son *Benedictus* est de celles dont on peut affirmer qu'elles ne sauraient naître d'une âme vile ou mesquine, car elles sont « preuve par elles-mêmes de l'innocence la plus intérieure, » comme écrit Wagner au sujet de Beethoven, qu'il glorifie d'avoir restitué « la mélodie de l'homme bon. »

Mais j'ai hâte de venir aux compositions postérieures, d'un caractère plus spécial, plus liturgique et d'un style différent, où se marque l'intention qu'avait Liszt de réformer la musique catholique en la débarrassant de ses éléments profanes et en lui restituant une austérité palestrinienne. Ce sont les plus difficiles à comprendre, témoin l'effet produit sur M. Leeman par cette malheureuse *Missa choralis* (celle de 1859, je suppose), qui est précisément considérée comme le chef-d'œuvre du maître dans cette forme d'art nouvelle.

Si deux femmes, la comtesse d'Agoult et la princesse Wittgenstein, peuvent être considérées à certains égards comme les muses inspiratrices des deux premières époques de la vie du maître (l'une quelque peu bas bleu, d'ailleurs, et l'autre passablement acariâtre, il faut tout dire!), le don Juan de la légende, devenu l'abbé Liszt, n'a pas eu véritablement d'autre compagne, d'autre épouse, que l'Eglise, pendant la dernière période de sa production.

L'Eglise? Il faut s'entendre. Lorsqu'il se faisait recevoir à Rome, le 25 avril 1865, dans les ordres mineurs, Liszt faisait toujours partie, — *horresco referens*, — de la Franc-maçonnerie dont il était devenu membre à Francfort, le 18 septembre 1841. Ce ne sont pas les représentants du jésuitisme, alors tout-

puissant au Vatican, c'est le cardinal de Hohenlohe, leur bête noire, qui tend « la main d'association » à l'ancien disciple de Lamennais, et si Pie IX marque sa faveur au reclus du Monte-Mario en l'appelant « son Palestrina, » il se garde bien de s'exposer au reproche d'être son Marcellus !

L'Eglise ? Dans le temps même de son intimité avec les esprits les moins suspects de dévotion, — Musset, George Sand, Berlioz et tant d'autres, — Liszt lui appartenait de cœur, par une sorte d'instinct obscur, d'attachement filial, hérité peut-être de sa mère (une Allemande qui fut longtemps sa compagne et dont la piété paraît avoir été le trait dominant), nourri aussi, pendant sa jeunesse, à l'inspiration de Lamartine dont il devait plus tard traduire en musique (voir *Bénédiction de Dieu dans la solitude*,) les strophes les plus « verlainiennes. » Beaucoup de ses morceaux de piano, dans les *Harmonies*, dans l'*Arbre de Noël*, etc., portent la marque d'une piété justement enfantine et dans les moments les plus douloureux de sa vie, aux heures d'égarément et de passion, il se repent en jetant ce cri : « où la misère est la plus grande, Dieu est le plus près. » Nous le trouvons plus tard, écrivant à Wagner : « Il n'y a que le renoncement qui nous tienne debout sur cette terre ; portons ensemble notre croix en Christ, le seul Dieu duquel on s'approche sans orgueil et devant lequel on s'agenouille sans désespoir. » Et ailleurs : « Il faut que tu *croies*. Cela seul est vrai, est éternel... Par le Christ, à travers la souffrance résignée en Dieu, est notre salut et notre délivrance. » (Ce qui est une drôle de manière de s'exprimer, quand on manque de tout sentiment religieux.) — Mais j'ai dit que Liszt avait subi l'influence de Lamennais. On le croira sans peine en lisant ces paroles, qu'il écrivait en 1835, l'année qui suivit la publication des *Paroles d'un croyant* : « L'Eglise catholique,

uniquement occupée à murmurer de vides litanies et à passer son temps en liesse, l'Eglise qui ne connaît qu'anathème et malédiction là où il faudrait bénir et relever, l'Eglise dénuée de toute sympathie pour les désirs profonds qui travaillent les jeunes générations, qui ne comprend ni l'art ni la science, qui ne trouve rien à offrir pour l'apaisement de cette soif torturante, de cet appétit de justice, de ce besoin de liberté et d'amour, l'Eglise catholique telle qu'elle s'est abaissée, telle qu'elle se tient dans les antichambres et les places publiques, souffletée sur les deux joues par les peuples et par les princes, — cette Eglise a démérité, disons-le sans réserve, de l'estime et de l'affection du temps présent. »

Il semble bien que l'abbé Liszt savait faire le départ de la religion et du cléricalisme. Mais il a préféré écrire ses « paroles d'un croyant, » à lui, dans l'Eglise et non contre elle. Il a pensé que, si elle avait perdu sa religion, il fallait la lui rendre, parce qu'il ne croyait pas qu'il y eût de religion sans Eglise, tel Socrate, qui prétend que l'on fasse des sacrifices aux dieux, non parce qu'ils attachent du prix aux sacrifices, mais parce qu'ils se plaisent à la disposition du cœur de ceux qui offrent les sacrifices.

M. Louis a été, je crois, heureusement inspiré en comparant Liszt à Pascal, pour son mélange de scepticisme et de mysticisme, qui en effet constitue une caractéristique dominante de ces deux natures ; il n'y a, ni dans l'une ni dans l'autre, la moindre trace de dogmatisme rationalisme. Et l'on peut établir, entre le Pascal des *Provinciales* et celui des *Pensées*, un rapport assez analogue à celui qui unit le Liszt sarcastique et ironique des œuvres méphistophéliques (valse, troisième morceau du *Faust*, etc...) et celui des Stabats de *Christus*, par exemple.

C'est dans cette dernière œuvre, —

dans *Christus*, — que nous trouverons le plus grandiose monument de la manière « romaine » du maître. Il date, dans sa plus grande partie, de 1866, s'ouvre par un *Oratorio de Noël* et s'achève par la *Résurrection*. Mais, — ceci paraîtra tout de suite significatif, — Liszt a choisi dans les Évangiles ses paroles de manière à s'interdire toute espèce de prétexte à des effets dramatiques et l'on a pu très justement, — opposant sa conception à celle de Bach, dans la *Passion selon saint Matthieu*, — caractériser la différence en disant : Bach s'est inspiré du Jésus de la tradition synoptique ; comme les trois premiers évangélistes, dont saint Augustin observe qu'ils ont « marché avec l'homme sur la terre et nous ont dit peu de chose de sa divinité, » il a dégagé l'éternelle émotion du drame des drames, en suivant les phases de son développement historique. Liszt, au contraire, est parti du Christ johannique ; ce n'est pas l'*homo perfectus*, c'est le Dieu dont il s'inspire ; ce ne sont pas les événements extérieurs, mais les forces spirituelles dont ces événements sont le signe, qui ont déterminé chez lui le besoin d'expression musicale. Il obéit ici, on le voit, au même instinct qui l'a guidé dans la conception de ses symphonies. Dans le *Christus*, comme dans le *Faust*, « tout ce qui passé est seulement un symbole, » et il voue toute la force créatrice de son art à exprimer « ce qui ne se peut décrire, » — ce qui est proprement musical, dans la théorie de Schopenhauer.

Il ne faut pas, naturellement, prendre de telles distinctions à la lettre. Si une partie de la science théologique contemporaine dénie toute sa valeur historique au quatrième évangile, il suffit, je crois, d'un peu de bonne foi pour y découvrir l'image d'un Christ en chair et en os, qui assurément complète celle du Jésus synoptique, mais qui ne la contredit en aucune façon. Aussi Liszt, dans sa

« christologie » musicale, a-t-il rencontré des accents d'une douleur toute humaine et d'une puissance d'expression qui ne le cède en rien au « *Eli, Eli, lamma sabachtani* » de Bach : c'est précisément l'*homo perfectus* qui les lui inspire, dans ce monologue suave et déchirant : *Tristis est anima mea... Fiat voluntas tua*. Mais la seule allusion à la crucifixion que contienne son œuvre, c'est celle du *Stabat mater dolorosa*, dont j'ai parlé déjà

(A suivre.)

ROBERT GODET



RELATION

d'un voyage fait en Allemagne et en Suisse
pendant l'année 1781

PAR

FRÉDÉRIC NICOLAI

(Suite)

Je n'ai pas eu l'occasion à Vienne de faire la connaissance de beaucoup de virtuoses, quoiqu'il y en ait ici un grand nombre. M. *Albrechtsberger* (1) est un excellent organiste ; je l'ai entendu jouer dans l'église de *Ste-Dorothee*. M. *Antoine Hofmann*, le frère du maître de chapelle *Léopold Hofmann*, est un violoniste distingué. M. *Holzner*, pianiste émérite et compositeur. On m'avait vanté M. *Joseph Steffani* comme pianiste hors ligne ; malgré toute la peine que je me suis donnée je n'ai pu parvenir à faire sa connaissance ni à l'entendre jouer. Il compose aussi des morceaux de chant, ses œuvres sont tenues en haute estime parmi les amateurs. Le maître de chapelle *Salieri* (2), élève de *Passmann* et de *Gluck*, qui s'est fait connaître avantageusement en Allemagne par son opéra *Armide*, était en voyage au moment de mon séjour à Vienne.

J'ai déjà mentionné l'orchestre du théâtre de *Kärnthor*. Celui du théâtre du *Burghor* me parut être supérieur. J'ai été très attentif non

(1) *Albrechtsberger*, Jean-Georg, né à Klosterneubourg le 3 février 1736, mort à Vienne le 7 mars 1809.

(2) *Salieri*, Antonio, né à Legnano le 19 août 1754, mort à Vienne le 7 mai 1825.