

FRANZ LISZT

PEDAGOGUE

Actes des Rencontres de Villecroze
15 au 19 septembre 1999

sous la direction de Claude Viala

Jean-Jacques Eigeldinger

Liszt et le poème pianistique : idées et réalisations

Liszt et son esthétique du poème pianistique

Jean-Jacques Eigeldinger

La musique instrumentale est précisément celui d'entre les arts qui exprime les sentiments sans leur donner d'application directe, sans les revêtir de l'allégorie des faits narrés par l'épopée, figurés sur le théâtre du drame.

Liszt, *Des Bohémiens et de leur musique* (1859)

La plus puissante réponse à l'héritage beethovénien a été donnée dans la décennie 1850-1860 par Wagner avec l'invention du drame musical et avec celle du poème symphonique par Liszt – créateur du nom et de la chose – autrement dit par les acteurs de la *Zukunftsmusik*. Des écrits théoriques ou esthétiques fameux escortent l'éclosion de ces genres nouveaux, directement visés par Hanslick dans son traité polémique *Vom Musikalisch-Schönen* (1854). L'article fondamental de Liszt sur « Berlioz und seine 'Harold-Symphonie' » (1855) peut être considéré, à travers ses deux sections centrales notamment, comme une réponse aux vues de Hanslick qui, on le sait, dénie à la musique tout pouvoir d'expression pour la considérer essentiellement comme une succession de formes en mouvement. Or l'article de Liszt, publié au milieu de cette décennie 1850-1860, la plus productive chez lui – avec l'essentiel des poèmes symphoniques, la *Faust-Symphonie*, la *Dante-Symphonie*, les deux concertos de piano, la Sonate en si mineur, les *Années de pèlerinage I et II*, etc. – présente toutes les caractéristiques d'un manifeste du genre créé et illustré par lui.

L'argument littéraire placé en tête des poèmes symphoniques répond à une nécessité « poétique » (voir plus loin) et fait partie intégrante de l'œuvre.

Développée à l'occasion de *Harold en Italie*, cette prise de position se voit déjà exprimée dans trois textes, dont deux sont de 1837 et un de 1842. Les principes esthétiques qui s'y trouvent exposés avec quelques variantes d'éclairage concernent ce que j'appellerai par analogie le « poème pianistique », que Liszt inaugure avec son *Album d'un voyageur* (1842, édition complète) ; la section initiale « Impressions et Poésies » présente un premier état des *Années de pèlerinage I. Suisse*, largement remanié par la suite et édité précisément sous ce titre en 1855, année de l'article sur *Harold en Italie* (il en ira partiellement de même pour les *Années de pèlerinage II. Italie*, publiées en 1858 : Liszt travaillait à son « Fragment dantesque » dès 1839 – sans qu'on en connaisse l'état). Ce sont donc ces trois textes fondateurs de 1837 et 1842 qu'entend mettre en perspective la présente communication.

Quelques considérations préliminaires s'imposent ici. Ce sont les grands novateurs en matière de musique instrumentale qui ont essentiellement fasciné Liszt au cours de la décennie 1830-1840 : les virtuoses créateurs tels Paganini avec ses Caprices et Chopin avec ses Etudes, d'une part ; d'autre part, les compositeurs à tendance « littéraire » : Berlioz symphoniste (virtuose de l'orchestre et de sa direction), Schumann poète du piano. Berlioz a certes l'antériorité et la priorité dans cette seconde catégorie. Le lien de Liszt et Berlioz remonte, on le sait, à la veille de la première (5 décembre 1830) de la *Symphonie fantastique*. Faut-il rappeler ici que l'inventeur de la symphonie à programme romantique mit le premier entre les mains de Liszt le *Faust I* de Goethe (traduction par G. de Nerval), dont le mythe fondateur devait engendrer des œuvres phares chez les deux compositeurs ? Tradition et innovation, tel est le double mouvement dont participe l'esthétique de la *Fantastique*. Le « drame instrumental » recherché par Berlioz dérive, à travers son maître Lesueur (*Exposé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solennité*, 1787¹), des primats de la *mimesis* développés tout au long du siècle des Lumières, de Du Bos (1719) et Batteux (1741) à la réaction de Morellet (1771) et surtout de Chabanon (1785), illustrés par les Encyclopédistes, doctrine redevable à d'Alembert et à son « Discours préliminaire » (1751) du concept d'intériorisation subjective dans le processus mimétique. Sur cette tradition

¹ Cf. Jean Mongrédien, *Jean-François Le Sueur. Contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française, 1780-1830*. Bern, 1980, 2 vol.

esthétique française vient se greffer pour Berlioz l'acquis de la *Symphonie pastorale* (*Mehr Ausdruck der Empfindungen als Malerei*) avec sa répercussion dans la *Scène aux champs* et, pour Liszt, l'innovation du *Concertstück* de Weber (1823) tant en ce qui regarde une tradition programmatique (*Le retour du croisé*) que la progression continue de l'œuvre, conçue d'un seul tenant (et non multipartite).

« Le compositeur a eu pour but de développer dans ce qu'elles ont de musical différentes situations de la vie d'un artiste. Le plan du drame instrumental, privé du secours de la parole, a besoin d'être exposé d'avance. Le programme suivant doit donc être considéré comme le texte parlé d'un opéra, servant à amener des morceaux de musique, dont il motive le caractère et l'expression ».

Les termes de cette introduction de Berlioz au programme initial de la *Fantastique*² (ils pourraient aussi bien s'appliquer à *Lélio, ou le retour à la vie*, qui en est la continuation logique) poussent dans leur dernière conséquence l'invention du monodrame, revendiquée par Rousseau (*Pygmalion*), avec le rapport dichotomique et complémentaire verbe-musique (« le texte d'un opéra parlé »), ancré dans une logique mimétique (« ce qu'elles ont de musical »). Mais le choix du sujet (« différentes situations de la vie d'un artiste »), sa motivation, sont d'un Berlioz Jeune France, qui exhibe sa vie dans son œuvre – fort des préceptes énoncés par Victor Hugo dans la préface de *Cromwell* (1827) concernant le drame romantique.

Bien plutôt que Marie d'Agoult, c'est George Sand qui devait initier Liszt à J.-J. Rousseau³. C'est à elle autant qu'à Berlioz que sont redevables maintes directions des textes reproduits ci-après. *Histoire de ma vie*, dans une page inspirée, développe, à propos du Prélude de Chopin dit « de la goutte d'eau⁴ », une esthétique de la *mimesis* intériorisée qui dérive en droite ligne de Rousseau et de son article « Imitation » dans le *Dictionnaire de musique*⁵. Le renvoi

² « Grand concert donné au Théâtre des Nouveautés, dimanche 30 mai, jour de la Pentecôte. EPISODE DE LA VIE D'UNE ARTISTE. Symphonie fantastique en cinq parties, par M. Hector Berlioz. PROGRAMME », *Le Figaro*, 21 mai 1830, pp. 1-2.

³ Cf. Thérèse Marix-Spire, *Les Romantiques et la musique. Le cas George Sand, 1804-1838*. Paris, 1954, p. 498 sqq.

⁴ George Sand, « Histoire de ma vie » dans *Ceuvres autobiographiques*, éd. Georges Lubin, Paris, 1970-1971, 2 vol. t. II, pp. 420-421.

⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Ceuvres complètes*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Reymond, t. V, Paris, 1995, p. 861 : « Mais la Musique agit plus intimement sur nous en excitant, par un sens, des affections semblables à celles qu'on peut exciter par un autre [...] Non seulement il [le musicien] agitera la Mer, animera la flamme d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrens ; mais il peindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les

d'*Histoire de ma vie* à une définition de l'art musical proposée dans *Consuelo*⁶, et qui avait reçu l'aval de Chopin, vient confirmer la piste rousseauiste. L'un des premiers textes de Liszt à recourir au genre de la lettre ouverte (les futures *Lettres d'un bachelier ès musique*) se voit précisément offert « A un poète voyageur / à M. George Sand » (*Revue et gazette musicale*, 12 février 1837), en réponse à la septième *Lettre d'un voyageur* (septembre 1835) que G. Sand lui avait dédiée [les expressions qui sortent en caractères gras dans les citations suivantes sont de mon fait] :

« Le musicien surtout qui s'inspire de la nature, mais sans la copier, exhale en sons les plus intimes mystères de sa destinée. Il pense, il sent, il parle en musique ; mais comme sa **langue**, plus arbitraire et **moins définie que toutes les autres, se plie à une multitude d'interprétations diverses, à peu près comme ces beaux nuages dorés par le soleil couchant qui revêtent complaisamment toutes les formes que leur assigne l'imagination du promeneur solitaire**, il n'est pas inutile, il n'est surtout pas ridicule, comme on se plaît à le répéter, que le compositeur donne **en quelques lignes l'esquisse psychique de son œuvre**, qu'il dise ce qu'il a voulu faire, et que, sans entrer dans des explications puériles, dans de minutieux détails, il exprime **l'idée fondamentale de sa composition**. Libre alors à la critique d'intervenir pour blâmer ou louer la manifestation plus ou moins belle et heureuse de la pensée, mais de cette façon elle éviterait une foule de traductions erronées, de conjectures hasardées, d'oiseuses paraphrases d'une intention que le musicien n'a jamais eue, et de commentaires interminables reposant sur le vide. Il paraît peu de livres aujourd'hui qu'on ne fasse précéder d'**une longue préface, qui est, en quelque sorte, un second livre sur le livre**. Cette précaution, superflue à beaucoup d'égards, lorsqu'il s'agit d'un livre écrit en langue vulgaire, n'est-elle pas d'absolue nécessité, non pas à la vérité pour **la musique instrumentale, telle qu'on la concevait jusqu'ici** (Beethoven et Weber exceptés), musique **ordonnée carrément d'après un plan symétrique**, et que l'on peut, pour ainsi dire, mesurer par pieds cubes, mais pour **les compositions de l'école moderne**, aspirant généralement à devenir l'expression d'une individualité tranchée ? N'est-il pas à regretter, par exemple, que Beethoven,

murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille et serein, et répandra de l'Orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes mouvements qu'on éprouve en les voyant ». Ce morceau tenait à cœur à l'auteur, chez qui on le retrouve, à peine varié, dans deux autres contextes : l'article « Opéra », *ibid.*, p. 959, et l'*Essai sur l'origine des langues*, chap. XVI, *ibid.*, p. 422.

⁶ George Sand, *Consuelo*, éd. Léon Cellier et Léon Guichard, 2 vol. Paris, 1959, t. II, chap. LV, pp. 26-27 en particulier.

d'une si difficile compréhension, et sur les intentions duquel on a tant de peine à tomber d'accord, n'ait pas sommairement indiqué **la pensée intime de plusieurs de ses grandes œuvres et les modifications principales de cette pensée ? [...]** ».

Le fragment cité ici touche à la problématique de la musique à programme sans l'aborder de front ni en prononcer le nom. Maître à penser de Schumann et des générations romantiques, E. T. A. Hoffmann constate que grâce à la musique, l'homme « se défait de tout sentiment *défini*, pour s'abandonner à une aspiration ineffable ». C'est là bien entendu un privilège de la musique instrumentale⁷. Si Haydn, Mozart et le premier Beethoven sont relativement univoques, c'est que leur classicisme constitue un idiome dont la clef est fournie par une syntaxe et des formes ressenties comme universelles par Liszt : symétries des tensions tonales et résolutions dans la dialectique des formes-sonates, périodicité et carrure comme unités de segmentation, etc. Le Beethoven seconde manière (selon les classifications tripartites d'un Fétis ou d'un Lenz), tout comme Weber, réclament des formes nouvelles pour rendre des pensées nouvelles en ce qu'elles sont censées exprimer les spécificités du moi nouveau venu. D'universel qu'il était pour les contemporains de Haydn, le langage musical tend à devenir individuel dans « les compositions de l'école moderne ». D'où la nécessité pour le créateur d'éclairer l'auditeur (et la critique !) par une brève notice liminaire, « esquisse psychique de son œuvre » (remarquons la modernité de l'adjectif et la fortune du substantif, si lourd de conséquences esthétiques), autrement dit sur ses intentions, manifestées dans « l'idée fondamentale de sa composition ». A ce stade de la pensée de Liszt le verbal semble revêtir une valeur indicative plutôt que constitutive de l'œuvre : quelque chose comme un préambule, un échafaudage verbal de la démarche musicale. Le grand essai sur *Harold en Italie* – qui reviendra sur le programme chez Beethoven et sur la diversité des interprétations proposées par ses exégètes – marque une distanciation par rapport à la conception explicative du texte de 1837, avec ces restrictions : « Le programme ou le titre ne se justifient que s'ils constituent une nécessité poétique, une partie indissociable du tout et qu'ils sont indispensables à sa compréhension⁸ ». C'est que le Liszt de 1855 s'exprime dans un contexte tout autre, polémique, où il est devenu chef de file.

⁷ E. T. A. Hoffmann, *Kreisleriana*, chap. IV, « La musique instrumentale de Beethoven ». Trad. fr. Albert Béguin, Paris, 1949, pp. 69-83.

⁸ Franz Liszt, « Berlioz und seine 'Harold-Symphonie' 1855 », in *Gesammelte Schriften*, éd. Lina Ramann, t. IV. Leipzig, 1882, pp. 1-102, en particulier, pp. 27-28.

L'essentiel de l'extrait de 1837 reproduit ci-dessus réside dans l'expression : « les modifications principales de cette pensée », laquelle traduit un concept de transformation, de mutation, au centre des préoccupations compositionnelles de Liszt dès « Vallée d'Obermann » première version. Ou comment les transformations d'une idée musicale, d'un thème, voire d'une cellule, permettent d'exprimer divers états psychologiques en explorant un principe nouveau par rapport à la dialectique beethovénienne : l'unité à travers la diversité. Est-il une meilleure illustration du prétexte à *Vallée d'Obermann* que le choix de ce premier fragment emprunté à Senancour ?

« Que veux-je ? que suis-je ? que demander à la nature ? Toute cause est invisible, toute fin trompeuse ; **toute forme change**, toute durée s'épuise : je sens, j'existe pour me consumer en désirs indomptables, pour m'abreuver de la séduction d'un monde fantastique, pour rester atteré [sic] de sa voluptueuse erreur » [OBERMANN – Lettre 63 ⁹].

Voilà qui rend compte du principe même de la démarche lisztienne dans *Vallée d'Obermann* (jeu initial de double question-réponse relancée), et plus généralement dans ses poèmes pianistiques et symphoniques. L'épigraphe empruntée à Senancour répond pour une part à cette notation dans la *Lettre* de 1837 concernant « ces beaux nuages [...] qui revêtent complaisamment toutes les formes que leur assigne l'imagination du promeneur solitaire ». Non seulement la boucle est ici bouclée en ce qui concerne Rousseau et la *Wanderung* romantique ¹⁰ mais encore Liszt semble-t-il pressentir la chute de « L'Étranger » de Baudelaire, poème en prose initial du *Spleen de Paris* (1869) : « J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... les merveilleux nuages ! » Les interrogations existentielles d'*Obermann* ou le nuage pré-baudelairien de Liszt peuvent s'interpréter comme des métaphores de la transformation thématique érigée en principe compositionnel. C'est de la même modernité que participe le constat d'un métalangage (terminologie du XX^e siècle) au moment où s'instaure

⁹ Les *Années de pèlerinage I. Suisse* (1855), comme l'*Album d'un voyageur* (1842), donnent erronément cette épigraphe pour être tirée de la lettre 53 d'*Obermann*. C'est 63 qu'il faut lire.

¹⁰ Errer/rêver (étymologie reconstituée : *re-exvagare*) : la *Wanderung* peut s'envisager comme la traduction spatio-temporelle de l'espace mental où se meut la rêverie. Emblématique pour les générations romantiques, le lied schubertien *Der Wanderer* a trouvé un double écho chez Liszt, qui en a donné une version pianistique tout comme il a orchestré la *Wandererfantasie*, aussi chère à son répertoire que le *Concerstück* de Weber. On notera par ailleurs que l'intitulé allemand des *Années de pèlerinage : Wanderjahre* fait directement référence au roman d'apprentissage de Goethe, *Wilhelm Meister*.

en France la critique littéraire : « Il paraît peu de livres aujourd’hui qu’on ne fasse précéder d’une longue préface, qui est, en quelque sorte, un second livre sur le livre » : argument pour justifier l’instauration d’un texte au départ d’une composition.

La substance du fragment cité de la lettre *A un poète voyageur* se retrouve sous un éclairage varié dans l’article de Liszt « Compositions pour le piano de M. Robert Schuman [sic] » (*Revue et gazette musicale*, 12 novembre 1837). Ce compte rendu est le premier consacré au maître allemand dans un périodique musical parisien ; il fut suscité par Berlioz qui, ayant vraisemblablement reçu de l’auteur les *Impromptus* op. 5, la Sonate op. 11 et le *Concert sans orchestre* op. 14, bien que non pianiste, tenait à ce qu’il en soit parlé dans la presse spécialisée. A l’occasion du *Finale* de la Sonate op. 11 Liszt se livre à la réflexion suivante :

« Peut-être aussi **le sens poétique aurait-il besoin d’être indiqué**. **Le sens musical**, quoique complet en lui-même, ne suffit pas entièrement, selon nous, à la compréhension de tous les détails. Ici se présente la grande question de **la musique poétique et pittoresque, avec ou sans programme**, qui, bien souvent agitée, l’a été rarement avec bonne foi et sagacité. On a toujours voulu supposer que la musique soi-disant pittoresque avait la prétention de rivaliser avec le pinceau ; qu’elle aspirait à *peindre* l’aspect des forêts, les anfractuosités des montagnes ou les méandres d’un ruisseau dans une prairie, c’était supposer gratuitement l’absurde. Il est bien évident que **les choses, en tant qu’objectives**, ne sont nullement du ressort de la musique, et que le dernier élève paysagiste, d’un coup de son crayon, reproduira plus fidèlement un site que le musicien consommé avec toutes les ressources du plus habile orchestre. Mais ces mêmes choses en tant qu’affectant l’âme d’une certaine façon, **ces choses subjectivées**, si je puis m’exprimer ainsi, devenues rêverie, méditation, élan, n’ont-elles pas une affinité singulière avec la musique ? et celle-ci ne saurait-elle les traduire dans son mystérieux langage ? De ce que l’imitation de la caille et du coucou dans la symphonie pastorale peut, à la rigueur, être taxée de puérilité, en faut-il conclure que **Beethoven** a eu tort de chercher à affecter l’âme comme le ferait la vue d’un site riant, d’une contrée heureuse, d’une fête villageoise soudain troublée par un orage inattendu ? **Berlioz**, dans la symphonie d’*Harold*, ne rappelle-t-il pas fortement à l’esprit des scènes de montagnes et l’effet religieux des cloches qui se perdent dans les détours des abrupts sentiers ? En ce qui concerne la musique poétique, croit-on qu’il lui soit bien indispensable, pour exprimer les passions humaines, telles que l’amour, le désespoir, la colère, de s’aider de quelque stupide refrain de romance ou de quelque déclamatoire libretto ? Mais il serait trop long de développer ici un thème qui a plus d’un rapport avec la fameuse querelle des classiques et des romantiques, querelle dans laquelle le champ-clos

de la discussion n'a jamais pu être nettement délimité. Notre ami Berlioz a d'ailleurs traité cette question dans les colonnes de la *Gazette musicale*, et nous ne pourrions que répéter avec moins d'autorité que lui ce qu'il a si bien dit à ce sujet. Répétons-le cependant encore une fois pour le parfait repos de messieurs les feuilletonistes : personne ne songe à faire de la musique aussi ridicule que celle qu'ils ont appelée pittoresque ; ce à quoi on songe, ce à quoi les hommes puissants ont songé et songeront toujours, c'est à **empreindre de plus en plus la musique de poésie et à la rendre l'organe de cette partie de l'âme qui, s'il faut en croire tous ceux qui ont fortement senti, aimé, souffert, reste inaccessible à l'analyse et se refuse à l'expression arrêtée et définie des langues humaines** ».

En lâchant les mots de *poétique* et de *programme*, ce morceau se situe au carrefour de l'esthétique musicale du romantisme allemand et d'une tradition française incarnée dans les vues de Berlioz sur l'imitation. La notion de *poetische Musik*, proposée et défendue par Tieck, puis par E. T. A. Hoffmann, se manifeste à plein dans les créations pianistiques de Schumann, que Liszt commence tout juste de découvrir¹¹. L'intention poétique, l'inscription du littéraire dans la partition, peuvent intervenir à divers niveaux : celui d'un titre général (*Papillons ; Davidsbündlertänze ; Kreisleriana*), celui de titres individuels pour chacune des pièces constituant un recueil (*Carnaval, Phantasiestücke, Kinderszenen, Waldszenen*¹²) ou encore la présence d'épigraphes en tête de mouvements/morceaux individuels (*Fantaisie op. 17 ; Davidsbündlertänze*). Alors que Liszt assume pleinement la responsabilité de ses intitulés et épigraphes multiples – généralement empruntés à ses auteurs de prédilection (Senancour, Schiller, Byron pour s'en tenir à la section initiale de *l'Album d'un voyageur*), l'attitude de Schumann est fondamentalement ambiguë à cet égard ; combien de fois prétend-il que les titres se sont imposés après coup à son esprit, alors que, pour citer un seul cas, son *Tagebuch* de 1838 annonce jour après jour la naissance de maintes pièces des *Kinderszenen* appelées d'emblée par leur nom.

¹¹ La première lettre de Liszt à Schumann, s.d. (reçue par le destinataire le 5 mai 1838), in *Franz Liszt's Briefe*, éd. La Mara [Marie Lipsius], t. I, Leipzig, 1893, pp. 18-20, mentionne le *Carnaval* et les *Phantasiestücke*. Une seconde lettre du 5 juin 1839 (*ibid.*, pp. 26-28) énumère les œuvres que Liszt connaît : *Impromptus sur un thème de Clara Wieck*, Sonate [op. 11], *Concert sans orchestre* [op. 14], *Études symphoniques*, *Davidsbündlertänze*, *Kreisleriana*, *Carnaval*, et « meine Fantasie » (op. 17), sans compter les *Kinderszenen*.

¹² A propos de la notion de transformation thématique/motivique chez Liszt, on notera les libres variations kaléidoscopiques que constituent les « scènes mignonnes sur quatre notes » du *Carnaval*, comme aussi le principe caché de *quasi variazioni* qui sous-tend tout le recueil des *Scènes d'enfants*.

Une réaction analogue s'observe dans sa célèbre chronique de la *Symphonie fantastique* (version pianistique de Liszt), enthousiaste en général, sauf pour ce qui concerne le programme, relégué significativement en fin d'article. Schumann est d'avis que le titre de chacun des cinq mouvements eût suffi ; le détail de leur glose encourt le risque du trivial à travers des notations trop personnalisées et précises, abaissant par là l'œuvre à un niveau réaliste étranger à l'idéalisme de l'esprit germanique en matière d'esthétique musicale¹³. C'est précisément ce que Liszt redoute et fustige lorsqu'il avertit dans le texte cité plus haut : « [...] sans entrer dans des explications puériles, dans de minutieux détails » (la partition d'orchestre de la *Fantastique*, édition de 1855, admittra que l'on renonce à distribuer le détail du « programme » à l'entrée du concert pour autant que *Lélio* ne soit pas exécuté à la suite de la symphonie¹⁴).

L'autre versant du texte de Liszt sur Schumann regarde donc vers Berlioz, compositeur de *Harold en Italie* mais également esthéticien avec son récent article « De l'imitation musicale » (*Revue et gazette musicale de Paris*, 1^{er} et 8 janvier 1837¹⁵). Cet article s'inspire explicitement d'un écrit de Giuseppe Carpani, « Le Haydine », auquel Berlioz répond par la même occasion. Par conséquent, certaines considérations de Liszt représentent un troisième degré par rapport à Carpani. Il en va ainsi du double concept des « choses en tant qu'objectives » face aux « choses subjectives », autrement dit la réalité des objets extérieurs face aux réactions du sujet, ce que Carpani/Berlioz appellent l'« imitation physique » par opposition à l'« imitation indirecte ou sentimentale ». A vrai dire il n'y a rien là de neuf par rapport aux écrits des Lumières (ceux de Rousseau plus spécialement), synthétisés tardivement chez Lacépède dans sa *Poétique de la musique* (1785), que cite Carpani. Lesueur eût tout aussi bien fait l'affaire dans l'optique de Berlioz ! A la différence de ce dernier, qui renvoie en grande majorité à des exemples pris dans des ouvrages lyriques, donc pourvus

¹³ Cf. notamment Norbert Miller, « Musik als Sprache. Zur Vorgeschichte von Liszts Symphonischen Dichtungen », in *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, éd. Carl Dahlhaus, Ratisbonne, 1975, p. 281 sqq. ; Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue*. Trad. fr. Philippe Albero et Vincent Barras, Paris, 1990 ; Detlef Altenburg, « Robert Schumann und Franz Liszt. Die Idee der poetischen Musik in Spannungsfeld von deutscher und französischer Musikanschauung », in *Robert Schumann und die französische Romantik*, éd. Ute Bär, vol. 6 des *Schumann Forschungen*, Mayence, 1997, pp. 125-137.

¹⁴ Sur les divers états du programme de la *Symphonie fantastique*, outre la New Berlioz Edition de cette œuvre, voir Wolfgang Dömling, « Die Symphonie fantastique und Berlioz' Auffassung von Programm Musik », dans *Die Musikforschung*, XXVIII (1975), pp. 260-283.

¹⁵ Reproduit dans Hector Berlioz, *Critique musicale*, éd. Yves Gérard, t. III, Paris, 2001, pp. 1-14.

de textes chantés, Liszt se limite volontairement à deux références purement instrumentales : la *Symphonie pastorale* et *Harold en Italie*. Mais la chute de l'extrait reproduit ci-dessus (« reste inaccessible à l'analyse et se refuse à l'expression arrêtée et définie des langues humaines ») regarde bel et bien en direction de l'Allemagne et d'E.T.A. Hoffmann : « Le mystérieux sanscrit de la nature, qui s'exprime par des sons, qui emplit le cœur de l'homme d'une aspiration infinie ¹⁶ ».

L'avant-propos [1841] de l'*Album d'un voyageur*, écrit avec Marie d'Agoult, constitue une véritable profession de foi artistique, un manifeste lisztien en faveur du piano romantique dans le prolongement direct des deux écrits de 1837. Le voici reproduit intégralement :

« [1] Il y a un an, environ, je publiai trois airs suisses sous le titre d'**Album d'un Voyageur** ¹⁷. Ces morceaux ne devaient être, et ne sont en effet, que le fragment détaché d'un ensemble qui, sous le titre collectif d'**Album d'un Voyageur** comprendra la majeure partie de ce que j'écrirai pour le piano d'ici à plusieurs années.

[2] Ayant parcouru en ces derniers tems bien des pays nouveaux, bien des sites divers, bien des lieux consacrés par l'histoire et la poésie ; ayant senti que les aspects variés de la nature et les scènes qui s'y rattachent ne passaient pas devant mes yeux comme de vaines images, mais qu'elles remuaient dans mon âme des émotions profondes ; qu'il s'établissait entre elles et moi une relation vague mais immédiate, un rapport indéfini mais réel, une communication inexplicable mais certaine, j'ai essayé de **rendre en musique quelques-unes de mes sensations** les plus fortes, de mes plus vives **perceptions**.

[3] Une fois le travail commencé les **souvenirs** se sont pressés ; les images et les **idées** se sont naturellement liées, ordonnées ; j'ai continué d'écrire ; bientôt, sans avoir eu d'abord de projet déterminé, une partie notable de cette première année s'est trouvée faite et j'ai arrêté **le plan et la disposition de tout l'ouvrage**.

¹⁶ E. T. A. Hoffmann, *Kreisleriana*, op. cit., p. 64.

¹⁷ Sur les dates de composition et de publication des diverses pièces ou section de l'*Album d'un voyageur*, cf. György Kroó, « Années de Pèlerinage – Première Année : Versions and Variants. A Challenge to the Thematic Catalogue », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, XXXIV (1992), pp. 405-426. Cf. aussi Franz Liszt et Marie d'Agoult, *Correspondance*, nouvelle éd. Serge Gut et Jacqueline Bellas, Paris, 2001, *passim*, en particulier p. 813, note 2.

[4] Il se divisera en **deux parties**.

[5] **La première** comprendra une suite de morceaux qui, **ne s'astreignant à aucune forme convenue**, ne se renfermant dans aucun cadre spécial, prendront successivement **les rythmes, les mouvements, les figures** les plus propres à **exprimer la rêverie, la passion ou la pensée qui les aura inspirés**.

[6] **La seconde** sera composée d'**une série de mélodies** (Ranz-de-vaches, Barcaroles, Tarantelles, Canzone, Chants d'église, Magyars, Mazourkes, Boléros etc. etc.) qui, développées autant qu'il sera en moi dans la manière propre à chacune, **caractériseront le milieu** dans lequel j'aurai vécu, **l'aspect du pays, le génie de la nation** auxquels elles appartiennent.

[7] Le sens intime et **poétique** des choses, cette **idéalité** qui est dans tout, semble se manifester particulièrement dans **les créations de l'art qui par la beauté de la forme réveillent dans l'âme des sentiments et des idées**. Bien que la musique soit le moins **plastique** des arts, elle a néanmoins aussi sa **forme**, et ce n'est pas sans justesse qu'on l'a définie : **une architecture de sons**. Mais, de même que l'architecture, outre ses différents ordres Toscan, Ionique, Corinthien, etc. a encore sa pensée payenne ou chrétienne, voluptueuse ou mystique, guerrière ou marchande, ainsi, et plus peut-être, la musique a sa pensée cachée, son sens **idéal**, que le grand nombre à la vérité ne soupçonne point, car le grand nombre en fait d'art ne s'élève guère au-delà du jugement comparé de la ligne extérieure, de l'appréciation facile d'une certaine habileté superficielle.

[8] A mesure que **la musique instrumentale progresse**, se développe, se dégage des premières entraves, elle tend à s'empreindre de plus en plus de cette **idéalité** qui a marqué la perfection des arts plastiques, à devenir **non plus une simple combinaison de sons, mais un langage poétique** plus apte peut-être que la poésie elle-même à exprimer tout ce qui en nous franchit les horizons accoutumés ; tout ce qui échappe à l'analyse ; tout ce qui s'agite à des profondeurs inaccessibles de désirs impérissables, de pressentiments infinis.

[9] C'est dans cette conviction et dans cette tendance que j'ai entrepris l'œuvre publiée aujourd'hui, **m'adressant à quelques-uns plutôt qu'à la foule** ; ambitionnant non le succès, mais le suffrage du petit nombre de ceux qui conçoivent pour l'art une destination autre que celle d'amuser les heures vaines, et lui demandent autre chose que la futile distraction d'un amusement passager ».

La déclaration du premier alinéa a tout du regard aquilin d'un Liszt qui discerne dès longtemps les contours de sa production à venir¹⁸. Il y a là, *mutatis mutandis*, quelque chose de Balzac travaillant au même moment à organiser la structure de *La Comédie humaine* à partir de romans déjà publiés ou à écrire. Les paragraphes deux et trois de Liszt explicitent les mobiles et les modalités de son processus créateur. Il s'est agi au départ de traduire en musique des réactions sensorielles immédiates aux contrées parcourues [en commençant par les sites mythiques de la Suisse] à la faveur de vibrations sympathiques déclenchées chez le *Wanderer* musicien. A ce niveau premier a succédé le travail du souvenir et de l'imagination à partir des « matériaux » perceptifs accumulés, pour déboucher finalement sur des idées d'organisation proprement artistique. (On notera que le titre générique d'*Album d'un voyageur* devait comprendre dès son principe plusieurs *Années de pèlerinage* ; implicite avec l'expression « cette première année » dans l'avant-propos ci-dessus, cette intention est explicite dans la correspondance Liszt-d'Agoult¹⁹).

Les paragraphes cinq et six définissent le projet d'ensemble sous son double aspect. La catégorie de « morceaux » [...] ne s'astreignant à aucune forme convenue » correspond à la section initiale de l'*Album d'un voyageur* (édition de 1842), soit à ces *Impressions et poésies* qui, puissamment remaniées l'espace d'une quinzaine d'années, deviendront les *Années de Pèlerinage I. Suisse*, précédant le second recueil italien. A-t-on assez souligné la modernité de cet intitulé *Impressions et poésies* ? Il revendique, contre l'héritage post-classique, une entière liberté de l'invention formelle en tant qu'« expression d'une individualité tranchée » -selon les termes du premier texte de 1837. La notion de *Poésies* acclimate certes en français le *dichterisch* allemand (sans aller jusqu'à explorer ou contrefaire les régions humoresques à la Hoffmann et à la

¹⁸ Autre exemple de cette transcendance de la vision créatrice chez Liszt, cette notice de sa main dans les papiers de la comtesse d'Agoult, *Mémoires, souvenirs et journaux*, éd. Charles F. Dupêchez, Paris, 1990, 2 vol., t. II, p. 219 : « Si je me sens force et vie, je tenterai une composition symphonique d'après Dante, puis une autre d'après Faust –dans trois ans- d'ici là, je ferai trois esquisses : Le Triomphe de la mort (Orcagna) ; la comédie de la mort (Holbein), et un fragment dantesque, Le *Pensiero[so]* me séduit aussi » (février 1839). Sur les poèmes pianistiques inspirés par des chefs-d'œuvre de l'art plastique italien, voir entre autre Jean-Jacques Eigeldinger : « 'Anch'io son pittore' ou Liszt compositeur de *Sposalizio & Penseroso* », in *De l'archet au pinceau*, éd. Philippe Junod et Sylvie Wuhrmann, Lausanne, 1996, pp. 49-74.

¹⁹ Cf. Franz Liszt et Marie d'Agoult, *Correspondance, op. cit.*, p. 792.

Schumann²⁰), mais il salue aussi l'autonomie du *Lyrisches Klavierstück*, voire du *Charakterstück* (dans la mesure où il ne s'agirait pas d'un morceau de salon) à travers la création de genres « libérés » comme l'*Impromptu*, le *Nocturne*, le *Lied ohne Worte*, la *Ballade*, le *Scherzo*²¹. Quant au vocable « impressions », propre à Liszt pour baptiser la traduction musicale de ses « sensations les plus fortes » et de ses « plus vives perceptions », l'audace le dispute à la nouveauté – plus de trente ans avant le titre de Monet *Impression. Soleil levant* (1872), qui allait être tourné en dérision par une frange de la critique picturale, et finalement musicale : le deuxième envoi de l'Académie de France à Rome par Debussy, *Printemps* (1887) devait se voir qualifié négativement d'impressionniste dans le rapport du secrétaire de l'institution. Qui sait si Liszt n'entendait pas rendre par synesthésie auditive l'éclairage d'instant successifs dans *Au bord d'une source*, comme il a exprimé toute une gamme de moments psychologiques dans *Vallée d'Obermann* ? Ce que revendique à coup sûr son avant-propos, c'est l'association d'états affectifs et mentaux tels « la rêverie, la passion ou la pensée » avec des éléments proprement musicaux comme « les rythmes, les mouvements, les figures ».

Quant à la seconde partie du projet, Liszt l'a réalisée en plusieurs étapes et agrégée à divers recueils publiés au fil du temps. Si les ranz de vaches se trouvent rassemblés dans les sections deux (*Fleurs mélodiques des Alpes*) et trois (*Paraphrases*) de *l'Album d'un voyageur* (1842), les barcarolles, tarentelles et *canzoni* constituent, dans leur version finale, le supplément aux *Années de pèlerinage : Venezia e Napoli*. Les chants d'église, eux, se voient répartis dans les *Harmonies poétiques et religieuses* et prolongés jusque dans les *Années de pèlerinage III*, sans compter quelques pièces isolées et le recueil des *Choräle* (tant luthériens qu'empruntés au répertoire grégorien). Les cahiers de *Magyar Dallok* (Mélodies nationales hongroises) sont pour une part à la source des Rhapsodies hongroises. Faut-il chercher un succédané de boléro dans le traitement du second thème de la *Rhapsodie espagnole* ? Quant aux *Mazourkes* – à un spécimen près – Liszt a renoncé à doubler les succès inimitables de Chopin ; ses deux Polonaises tentent en revanche, dans les années 1850, de donner la réplique aux

²⁰ Néanmoins, pour se faire comprendre de Schumann, Liszt se sert d'un équivalent hoffmannien lorsqu'il écrit au compositeur de l'op. 12 son intention de lui envoyer « une demi-douzaine de Fantasiestücke (Impressions et Poèmes) », lettre reçue le 5 mai 1838 (cf. note 11 ci-dessus).

²¹ cf. « Sur les Nocturnes de John Field » (1859), dans Franz Liszt, *Artiste et société*, éd. Rémy Stricker, Paris, 1995, pp. 385-391.

épopées pianistiques de son ancien ami. Chant et danse, Suisse et Italie, Espagne et Europe centrale, dans le registre profane et volontiers folklorique – sans exclure le sacré – tels sont les domaines où le compositeur entend puiser *melos* et rythmes pour caractériser le *genius loci*. Bien éloigné du pittoresque facile de la « couleur locale », ce grandiose projet veut illustrer les vues de Senancour, largement cité dans *l'Album* avec son fragment « De l'expression romantique et du ranz des vaches » (*Obermann*, après la lettre 38) : « C'est dans les sons que la nature a placé la plus forte expression du caractère romantique ». Toutefois l'idée de voyage à travers la musique, miroir concentrique où vient se refléter l'essence des paysages, des hommes, des coutumes et des mentalités, rend un écho encore plus lisztien dans ce passage de la *Consuelo* de G. Sand :

« Pour qui saurait exprimer puissamment et naïvement la musique des peuples divers, et pour qui saurait l'écouter comme il convient, il ne serait pas nécessaire de faire le tour du monde, de voir les différentes nations, d'entrer dans leurs monuments, de lire leurs livres, et de parcourir leurs steppes, leurs montagnes, leurs jardins, ou leurs déserts. Un chant juif bien rendu nous fait pénétrer dans la synagogue ; toute l'Ecosse est dans un véritable air écossais, comme toute l'Espagne est dans un véritable air espagnol. J'ai souvent été ainsi en Pologne, en Allemagne, à Naples, en Irlande, dans l'Inde, et je connais mieux ces hommes et ces contrées que si je les avais examinés durant des années. Il ne fallait qu'un instant pour m'y transporter et m'y faire vivre de toute la vie qui les anime. C'était l'essence de cette vie que je m'assimilais sous le prestige de la musique ²² ».

Mais revenons à l'avant-propos de Liszt et M. d'Agoult, dont la profession de foi occupe la seconde moitié, soit les paragraphes sept, huit et neuf, qui présentent plusieurs traits en commun avec les textes de 1837. Deux notions récurrentes traversent l'avant-propos : celle de **poétique** et celle d'**idéalité**. S'il n'est plus nécessaire de revenir sur la première, acquise dès l'article sur Schumann, la seconde en revanche rend un son nouveau et insistant avec les quatre occurrences de sa racine sémantique. La déclaration selon laquelle les œuvres d'art « par la beauté de la forme réveillent dans l'âme des sentiments et des idées » révèle une pensée platonicienne : l'apparence (◎◎◎◎) sensible de la beauté rappelle à l'âme la perfection de l'intelligible, l'idée du Beau. Or les premiers mois de 1841 (année de rédaction de l'avant-propos), Marie d'Agoult est précisément plongée dans Platon à travers la traduction de Victor Cousin : éloquente conjonction chronologique. Cette couleur

²² George Sand, *Consuelo*, op. cit., t. II, pp. 26-27.

platonicienne d'une phrase qui va s'orienter vers des concepts de plasticité et d'architecture²³ se voit explicitée ailleurs dans l'opposition de la notion de *réalité* et d'*idéalité*. C'est le contexte d'une somptueuse réflexion sur « Le Persée de Benvenuto Cellini » (*Revue et gazette musicale*, 13 janvier 1839) qui vient nous éclairer :

« Tous les arts reposent sur ces deux principes, la **réalité** et l'**idéalité**. L'**idéalité** n'est sensible qu'aux intelligences cultivées ; la **réalité** de la statuaire est sensible à tous ; elle a son type dans la figure humaine que tous connaissent. Il n'est pas d'artisan qui ne puisse être frappé tout autant qu'un poète de ce qu'il y a de vrai dans Phidias et dans Michel-Ange. Chacun est à même d'apprécier le degré de fidélité dans l'imitation du corps humain. Il n'en est pas ainsi pour la musique ; elle n'a pour ainsi dire pas de réalité ; elle n'imité pas, elle exprime. La musique est à la fois une science comme l'algèbre, et un langage psychologique auquel les habitudes poétiques peuvent seules faire trouver un sens. Or, comme science et comme art, elle reste presque entièrement inaccessible à la foule. Les passions et les sentiments qu'elle doit rendre sont bien dans le cœur de l'homme, mais non dans le cœur de tous les hommes, tandis que tout homme se retrouve matériellement dans une statue. De là les malentendus beaucoup plus fréquents entre le public et le musicien qu'entre le public et le statuaire ».

Voilà qui tisse des liens avec certaines lignes de force des textes de 1837 et de l'avant-propos de 1841 : le caractère immatériel des aspirations du musicien dans l'exercice de la composition, mais aussi la double définition de la musique, envisagée tour à tour objectivement ou subjectivement, « non plus une simple combinaison de sons, mais un langage poétique », définition superbement formulée dans « Le Persée » : « La musique est à la fois une science comme l'algèbre, et un langage psychologique auquel les habitudes poétiques peuvent seules faire trouver un sens ». Ce qui revient, en termes métaphoriques, à ériger Pythagore contre Berlioz ou Schumann (manière de réactualiser l'opposition Rameau-Rousseau au siècle précédent).

La croyance au « progrès » de la musique instrumentale, qui revendique un statut autonome, s'inscrit une fois de plus dans le sillage d'E. T. A. Hoffmann ; en filigrane de ce paragraphe huit se profile l'idée, largement répandue jusqu'en plein XX^e siècle, selon laquelle la musique occidentale accuserait un retard, dans son évolution, par rapport aux beaux-arts. Ce lieu

²³ Dans sa lettre ouverte à Lambert Massart, *Revue et gazette musicale*, 2 septembre 1838, Liszt donne Madame de Staël pour être l'auteur de la phrase : « *La musique est une architecture de sons* ».

commun a longtemps été appliqué, par méconnaissance du contexte historique musical, à des figures marquantes comme celle de J. S. Bach, considéré comme « gothique » et édificateur de cathédrales sonores. Les dernières lignes de l'avant-propos manifestent de la part du virtuose une ambition plus haute que celle de subjuguier les foules. C'est au statut de créateur à part entière que l'auteur de *l'Album d'un voyageur* et des *Etudes* deuxième version aspire désormais, dût-il n'être reconnu que par une poignée de *happy few*. Le fait est que les *Années de pèlerinage* ont acquis au fil du temps un profil spécifique, aussi éloigné du pittoresque un peu facile de maints *Charakterstücke* contemporains que des effets d'estrade propres à tant de morceaux de concert.

Assurément, le recours à l'idée programmatique-poétique a été source des grandes innovations compositionnelles de Liszt. C'est avec raison que Márta Grabócz le soutient : l'incomparable plasticité du geste musical initial chez Liszt est en raison directe des *mottos* (épigraphes) qui l'inspirent²⁴. Ainsi en va-t-il de l'efficace triade déclinée à partir de sa médiate dans l'accord parfait d'ut majeur, *mi-do-sol*, cellule motivique de *La Chapelle de Guillaume Tell*, qui symbolise la devise des premiers Confédérés : *Einer für alle, alle für einen*, ou de la tierce descendante syncopée *in modo lugubre* au départ de *Vallée d'Obermann*, ou encore des « Cloches de G***** » avec cette suspension dans l'espace sonore d'un tintement délicat qui agit sur l'oreille à la manière d'une suggestion pré-impressionniste. La pensée esthétique à la base d'*Impressions et poésies* représente à n'en pas douter une conquête qui a marqué la musique de piano pour de longues décennies ; si les *Tableaux d'une exposition* constituent un relais entre Liszt et Ravel, combien plus encore est-ce le cas de *Gaspard de la nuit* – avec un poème en prose d'Aloysius Bertrand reproduit intégralement en tête de chaque morceau – sous-titré *Trois poèmes pour piano*.

²⁴ Márta Grabócz, *Morphologie des œuvres pour piano de Liszt. Influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*, Paris, 1996.